

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD CATÓLICA BOLIVIANA "SAN PABLO"  
DEPARTAMENTO DE CULTURA Y ARTE

# Ciencia Cultura<sup>y</sup>

VOL.23 Nº 43 DICIEMBRE AÑO 2019

ARTÍCULOS Y ESTUDIOS  
IDEAS Y PENSAMIENTOS

En este número  
Las vanguardias artísticas en Bolivia



REVISTA DE LA UNIVERSIDAD CATÓLICA BOLIVIANA "SAN PABLO"

# Ciencia Cultura<sup>y</sup>

VOL. 23 N° 43 DICIEMBRE AÑO 2019

Marco Antonio Fernández Calderón  
RECTOR NACIONAL

Alejandro F. Mercado  
VICERRECTOR ACADÉMICO NACIONAL

Antonio Jordán Jimeno  
VICERRECTOR ADMINISTRATIVO  
FINANCIERO NACIONAL

Flavio Escóbar Llanos  
RECTOR REGIONAL LA PAZ

Ximena Peres Arenas  
DECANA FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANAS

**DIRECTORA**

Alejandra Echazú Conitzer

**COMITÉ EDITORIAL**

Alejandra Echazú Conitzer

alejandra.echazu@ucb.edu.bo

Universidad Católica Boliviana "San Pablo"

Walter I. Vargas

walter.vargas@ucb.edu.bo

Universidad Católica Boliviana "San Pablo"

Mónica Navia

monicanavia@gmail.com

Universidad Católica Boliviana "San Pablo"

Valeria Paz Moscoso

valeria.paz@ucb.edu.bo

Universidad Católica Boliviana "San Pablo"

**ILUSTRACIÓN DE LA TAPA:**

Obra de Juan Rimša, sin título, s.f., óleo sobre lienzo.

Colección particular. Santa Cruz de la Sierra.

Agradecemos a Michela Pentimalli, directora del Espacio Simón I. Patiño, y a María Teresa Zegada y Crissel Gutiérrez, de la Biblioteca Central de la U.C.B., por el apoyo en la digitalización de imágenes. Asimismo, a Pablo Montenegro, Rodrigo Gutiérrez Viñuales, Iván Guzmán de Rojas, Pedro Querejazu Leyton, familia Echazú Conitzer, Alfonso Barrero Villanueva, Juan Francisco Bedregal Villanueva, María Isabel Álvarez Plata, a la Casa Nacional de Moneda, al Museo Nacional de Arte y a los autores y familiares de los artistas, por su apoyo a este proyecto.

**EDICIÓN**

M. Navia e I. Vargas

**TRADUCCIÓN**

Leonardo Humérez Bloch

**DIAGRAMACIÓN**

Jorge Dennis Goytia Valdivia

<http://gyg-design1.blogspot.com/>

**IMPRESIÓN**



**DEPÓSITO LEGAL:**

4 - 3 - 1148 - 99

Diciembre del año 2019

La Paz - Bolivia

**Consejo editorial**

Alejandra Echazú Conitzer

Universidad Católica Boliviana "San Pablo"

alejandra.echazu@ucb.edu.bo

Rodrigo Gutiérrez Viñuales

Universidad de Granada (España)

rgutierr@ugr.es

María Elena Lora

Universidad Católica Boliviana "San Pablo"

mlora@ucb.edu.bo

Mónica Navia

Universidad Católica Boliviana "San Pablo"

monicanavia@gmail.com

Javier Velasco Camacho

Universidad de Oregon

jvelasco@uoregon.edu

Michela Pentimalli

Espacio Simón I. Patiño

mpentimalli@fundacionpatino.org

**Editora invitada**

Valeria Paz Moscoso

valeria.paz@ucb.edu.bo

Universidad Católica Boliviana "San Pablo"

# CONTENIDO

Presentación	5
<b>Artículos y estudios</b>	<b>7</b>
Geografías imaginarias: los múltiples espacios de la ciudad en la narrativa de Walter Montenegro <i>Javier Velasco Camacho</i>	9
Hablar desde la entraña: humanismo, nación y condición femenina en Yolanda Bedregal <i>Enrique Riobó Pezoa</i>	27
La existencia dolorosa del héroe trágico. Reflexiones sobre Arturo Borda <i>Fernando Arce Hochkofler</i>	51
El monstruo pictórico-poético: insurrección y vanguardia en Luis Luksic <i>Fernanda Verdesoto Ardaya</i>	79
El amor romántico en las danzas y canciones de la fiesta del Gran Poder <i>Bismarck Pinto Tapia</i>	99
<b>Ensayo visual</b>	<b>119</b>
Tiwanaku: una lectura desde las vanguardias <i>Valeria Paz Moscoso</i>	120
<b>Dossier</b>	<b>143</b>
El trinar arcaico: escritura y grafía en Ramón Katari <i>Alan Castro Riveros</i>	145
Pintura y fotografía, pintores y fotógrafos en la época de Juan Rimša en Bolivia <i>Pedro Querejazu Leyton</i>	159

La mirada moderna de Juan Rimša <i>María Isabel Álvarez Plata P.</i>	183
En busca de José María Velasco Maidana <i>Cergio Prudencio</i>	201
La construcción visual de la ciudad de La Paz, según Bolivia Films <i>L. Sergio Zapata Pinto</i>	209
Nuestro domingo: crónica epistolar entre Yolanda Bedregal e Iván Rimša <i>Alejandra Echazú Conitzer</i>	225
<i>Amerindia</i> : un vestigio, una búsqueda, una senda. Los inicios de la danza escénica en Bolivia <i>Tania Delgadillo Rivera</i>	241
Tres indigenismos a través de periódicos y revistas literarias y culturales (1930-1950) <i>Omar Rocha Velasco</i>	251
“Cruzando el país en sus infinitas direcciones”: instituciones, obras, imaginarios (Argentina, 1920-1950) <i>Georgina G. Gluzman</i>	261
Modernos y americanos: las artes en la ruta Cuzco-Buenos Aires <i>Rodrigo Gutiérrez Viñuales</i>	273
Pío Collivadino y la Academia de Bellas Artes en Buenos Aires <i>Laura Malosetti Costa</i>	283
El estilo es la nación: Tiwanaku como origen de la obra de Cecilio Guzmán de Rojas <i>Valeria Paz Moscoso</i>	297
Arte y público. Espacios para el contacto en La Paz (1930-1950) <i>Silvia Arze</i>	315

# Presentación

Como parte de las actividades planificadas para esta gestión, el Departamento de Cultura y Arte encaró una investigación sobre la vanguardia cultural y artística que se produjo en Bolivia en la primera mitad del siglo XX. La misma tuvo tres componentes a lo largo del año. En el mes de marzo se participó en el encuentro internacional “Artistas en diálogo: Juan Rimša y su tiempo (1930-1950)”, realizado en el Espacio Simón I. Patiño con motivo de la gran exposición de la obra de Juan Rimša, el gran artista lituano que precisamente fue parte importante de la renovación formal y temática de la época, especialmente en Bolivia.

Luego, en el mes de julio, se participó en el X Congreso Internacional de la Asociación de Estudios Bolivianos, realizado en la ciudad de Sucre, concretamente en la mesa “La vanguardia artística boliviana (1925-1952)”. Y en tercer lugar, se decidió publicar un número de la revista *Ciencia y Cultura* con los diversos resultados de estas actividades, ampliando la temática a otras expresiones artísticas que son resultado del particular proceso cultural nacional, caracterizado por la diversidad y el rescate y apropiación de la herencia ancestral indígena, en yuxtaposición/combinación con elementos de tradición occidental, como la festividad del Gran Poder. Para ello convocó a otros estudiosos a presentar investigaciones al respecto, producto de lo cual es precisamente el trabajo del Dr. Bismarck Pinto Tapia: “El amor romántico en las danzas y canciones de la fiesta del Gran Poder”.

El resultado es el que presentamos ahora en este nuevo número de la revista: un amplio y rico panorama crítico acerca de los nombres más representativos de la vanguardia nacional. En primer lugar, desde luego, están los estudios realizados sobre Juan Rimša (“La mirada moderna de Juan Rimša”, de María Isabel Álvarez Plata P. y “Nuestro domingo: crónica epistolar entre Yolanda Bedregal e Iván Rimša”, de Alejandra Echazú Conitzer); y luego un conjunto de textos referidos a los otros nombres consulares de nuestra vanguardia: Cecilio Guzmán de Rojas (“El estilo es la nación: Tiwanaku como origen de la obra de Cecilio Guzmán de Rojas”, de Valeria Paz Moscoso); Yolanda Bedregal (“Hablar desde la entraña: humanismo, nación y condición femenina en Yolanda Bedregal”, de Enrique Riobó); Arturo Borda (“La existencia dolorosa del héroe trágico. Reflexiones sobre Borda”, de Fernando Arce); Luis Luksic (“El monstruo pictórico-poético: insurrección y vanguardia en Luis Luksic”, de Fernanda Verdesoto); José María Velasco Maidana (“En busca de José María Velasco Maidana”, de Cergio Prudencio); Ramón Katari (“El trinar arcaico: escritura y grafía en Ramón Katari”,

de Alan Castro Riveros) y finalmente Walter Montenegro (“Geografías imaginarias: los múltiples espacios de la ciudad en la narrativa de Walter Montenegro”, de Javier Velasco Camacho). Mención especial merece este último investigador de la Universidad de Oregon, pues junto a Enrique Riobó, de la Universidad de Chile, forman parte de los investigadores internacionales en red que trabajaron este año con el Departamento de Cultura y Arte.

A estas miradas monográficas se suman otros trabajos más abarcadores, como “Pintura y fotografía, pintores y fotógrafos en la época de Juan Rimša en Bolivia”, de Pedro Querejazu Leyton, “Bolivia Films. El origen de una idea”, de Sergio Zapata Pinto, y “*Amerindia*: un vestigio, una búsqueda, una senda. Los inicios de la danza escénica en Bolivia”, de Tania Delgadillo Rivera, que estudian productos artísticos medulares de otras formas expresivas, como el cine, la danza y la fotografía. Lo mismo cabe decir de “Tiwanaku: una lectura desde las vanguardias”, ensayo visual de la revista que la dirección del Departamento encargó a Valeria Paz Moscoso, en este caso explorando la fundacional presencia simbólica de Tiwanaku en artistas, literatos, investigadores y arquitectos de la época.

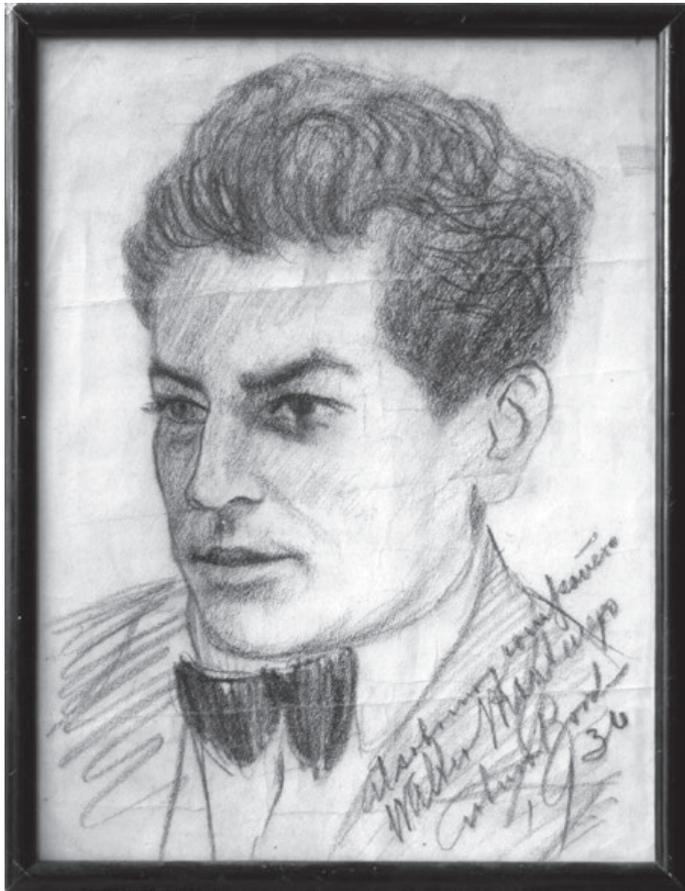
Finalmente, Silvia Arze y Omar Rocha han preferido encarar los importantes temas de las galerías y salas de exhibición de las obras de arte y los medios de difusión que las transmitieron al público. Del primer aspecto se ocupa el trabajo de Silvia Arze, titulado “Arte y público. Espacios para el contacto en La Paz (1930-1950)”; y del segundo, el de Omar Rocha, “Tres indigenismos a través de periódicos y revistas literarias y culturales (1930-1950)”.

Acápite aparte, pero no en segundo lugar, tienen las contribuciones internacionales, que en este caso provienen de Argentina y España. Nos referimos a “Cruzando el país en sus infinitas direcciones: instituciones, obras, imaginarios (Argentina, 1920-1950)”, de Georgina G. Gluzman; “Modernos y americanos. Las artes en la ruta Cuzco-Buenos Aires”, a cargo de Rodrigo Gutiérrez Viñuales, y “Pío Collivadino y la Academia de Bellas Artes en Buenos Aires”, de Laura Malosetti Costa.

Consideramos que nuestra investigación, y este número de *Ciencia y Cultura* en particular, es un aporte a los estudios bolivianos en el campo del arte y la cultura. Agradecemos especialmente a Michela Pentimalli, directora del Espacio Simón I. Patiño, con quien organizamos el encuentro internacional en torno a Rimša y la mesa de la Asociación de Estudios Bolivianos en Sucre; asimismo, a todos los autores citados y a los lectores académicos, que han posibilitado una vez más entregar al público esta revista.

El Comité Editorial

# Artículos y estudios



Retrato de Walter Montenegro realizado por Arturo Borda en 1936.

# Geografías imaginarias: los múltiples espacios de la ciudad en la narrativa de Walter Montenegro

## Imaginary Geographies: The Multiple Spaces of the City in Walter Montenegro's Narrative

Javier Velasco Camacho\*

### Resumen<sup>1</sup>

En 1947, Walter Montenegro (1912-1991) publica su segunda colección de cuentos: *Los últimos*. Montenegro es un autor que narra la ciudad, y lo hace visibilizando dinámicas de desconexión en presencias sin unidad que denomina “últimos”. El carácter de esta construcción es profundamente vanguardista y hace de *Los últimos* una obra irrepetible: la escritura compone la imagen de la ciudad como una gran geografía de relaciones, lugares y presencias simultáneas que se articulan en la lógica espacial que propone la narración. Así, en los tres cuentos que analizo, este artículo desarrolla los múltiples espacios textuales al interior de la ciudad que describe Walter Montenegro.

**Palabras clave:** *Los últimos*, Walter Montenegro, narrativa boliviana.

---

\* Universidad de Oregon (EEUU)  
Contacto: jvelasco@uoregon.edu

1 Este artículo es una elaboración de la lectura presentada por el autor durante la presentación de la edición de los libros de cuentos de Walter Montenegro en La Paz, en septiembre de 2018.

## Abstract

In 1947, Walter Montenegro (1912-1991) published his second collection of short stories: *Los últimos*. Montenegro is interested in the textual construction of the city, and he describes the process of social disconnections happening in groups without common purpose that he calls “últimos” (the last ones). The modality of this construction is genuinely avant-garde and makes *Los últimos* an unrepeatable work: the short stories construct the image of the city as a geography of relations, places and simultaneous presences that are articulated in the spatial logic proposed by Montenegro’s narrative. Thus, in the three stories I analyze, this article develops the multiple textual spaces within the city described by Walter Montenegro.

**Key words:** *Los últimos*, Walter Montenegro, Bolivian narrative.

## 1. Pensar espacialmente la ciudad desde el movimiento de la riada

En “El pepino”, una de las narraciones mejor conocidas de Walter Montenegro y que forma parte de la colección de cuentos *Los últimos* (1947), se describe, en la celebración del carnaval paceño, la “invasión” de la ciudad sobre el campo en la imagen de una “riada” que pone en fuga a su paso los rastros del mundo rural:

Disfraces y polleras de gala entremezclan su policromía llenando las calles que ascienden desde el corazón de la ciudad, hasta las manchas verdes y frescas que disputan, en retirada, los últimos privilegios del campo frente a la sórdida invasión urbana (...), con casuchas que semejan el primer avance de espuma sucia y de desperdicios que arrastra una riada (Montenegro, 2018, p. 268).

Desde la excesiva celebración de fin de carnaval que el cuento sugiere, en la que la policromía de disfraces, bailes y presencias llenan las calles, la narración construye la imagen de otra presencia igual de excesiva: la ciudad como línea ascendente<sup>2</sup> y expansiva que le va disputando sus antiguos privilegios al mundo rural, que se esconde en retirada en la altura de sombrías elevaciones. El movimiento entonces, desde la imagen de la riada, es el de la violencia de un desplazamiento en líneas de calles ascendentes, lo excesivo de lo que espacialmente irrumpe, reorganizando a su paso las formas percibidas de una

2 La ciudad de La Paz es un asentamiento geográfico particular. Construida sobre una quebrada rodeada por montañas, varios puntos de la ciudad no crecen sino hacia arriba, trepando los cerros en pendientes verticales donde casas y caminos han sido abiertos.

geografía urbana. La ciudad avanza, mientras el campo se retrae, y la imagen en su conjunto es la del espacio como algo vivo, en movimiento y cambio, como un participante dotado de agencia propia en la dinámica social del carnaval. La imagen que construye la cita carece de un centro dominando como único punto de referencia la distribución de las cosas: los disfraces y polleras están en las calles, y las calles, que son varias, trepan desde un antiguo punto que ahora se extiende, casas mediante, hasta las manchas verdes de las alturas de los cerros. El sentido que la narración construye, como una instantánea que ya no dirige su ojo autoritario hacia la evocación de un centro, de un pasado histórico o de una tradición, sino a la simultánea presencia de calles, casas y colores que se conectan espacialmente en el párrafo, es lo creativamente novedoso en la escritura de Montenegro. Es un lenguaje directamente interesado en inscribir textualmente la vitalidad del espacio habitado.

En la tradición narrativa boliviana de principios del siglo XX, se fue desarrollando una sensibilidad literaria interesada en el espacio circundante, en autores que veían el paisaje y el ambiente geográfico como el elemento constitutivo de sujetos e identidades (Francovich, 1956). La tesis andinista de Jaime Mendoza, por mencionar uno de ellos, es ilustrativa en la idea de considerar al “macizo andino central” como el lugar en el que convergen las energías vivas de la comunidad boliviana y la clave de su trascendencia futura (Diez de Medina, 1980, p. 261). Pero aún en estas referencias a la influencia de la geografía en lo social, la primacía del sentido temporal organizando a la sociedad boliviana daba cuenta de una imaginación que integraba subordinadamente el espacio a las determinaciones de un tiempo histórico perseguido. Muestra de ello es la llamada “mística de la tierra”<sup>3</sup>, que desde la literatura y el ensayo de la primera mitad de siglo pretendían ver “los procesos cósmicos y las influencias telúricas del Ande” predestinando al país a “una excepcional función histórica” (p. 88). El sujeto andino es visto como la proyección inmediata de un paisaje solemne y petrificado en el tiempo, que explica en su grandiosidad la evidencia de una realización futura latente, llámese ésta modernidad, elevación espiritual de los pueblos o construcción de la nación.

Sugiero que la literatura de Walter Montenegro plantea una visión de mundo desde coordenadas textuales distintas. En *Los últimos*, su segundo libro de cuentos y su trabajo mejor logrado, el espacio que construye la escritura deja de ser un simple contenedor de acciones, subordinado a la secuencia temporal-

3 Francovich identifica la escritura de la fuerza de lo telúrico con autores como Roberto Prudencio, Fernando Diez de Medina, Humberto Palza y otros. Sin embargo, esta tendencia escritural no es un episodio aislado en la historia intelectual boliviana, sino que tiene raíces más profundas que conectan el movimiento con figuras fundacionales como Franz Tamayo y Jaime Mendoza, entre los más sobresalientes.

narrativa del relato, y se convierte en una presencia más en el mundo social que se muestra. Pero a diferencia de las sensibilidades geográficas de principios del siglo XX, el de la escritura de Montenegro no es un espacio inmutable y clavado en el tiempo, sino, como la riada, en movimiento y cambio, producido por aquello que Foucault ha denominado, en sus escritos sobre la categoría de espacio<sup>4</sup>, como el “*habitus*” de todas las prácticas sociales. Es decir, como el producto de una actividad, de un movimiento que integra relacionadamente todos sus elementos. Así, el espacio urbano, que es el motivo de atención en la narrativa de Montenegro, no es algo dado, sino el resultado de dinámicas sociales urbanas y de prácticas informales, institucionales, religiosas y festivas como es, en el caso de “El Pepino”, la celebración del carnaval.

Los personajes que introduce la narración corresponden a la complejidad de la época en que los cuentos fueron escritos<sup>5</sup>. *Los últimos* propone un mundo urbano como un “cerco asfixiante [...] que encierra y atrapa a sus habitantes” (Echazú y Velasco, 2018, p. 32), habitado por una multiplicidad de presencias en dispersión de aspiraciones y proyectos. Los personajes de los cuentos son clases medias ansiosas de protagonismo político, antiguos ricos que se empobrecen en casonas que ahora son conventillos, pobres que devienen nuevos ricos y que viven carentes de refinamiento y sensibilidad. Se visibilizan, entre otros, un ejército de funcionarios que la época va gestando, la población de estudiantes y poetas pobres de férrea voluntad por trepar socialmente, y recovers cuya aspiración es hallar el ascenso social de sus hijos (p. 31).

Las narraciones pueblan la urbe con grupos heterogéneos, carentes de consciencia alguna de unidad. Y aquí lo vanguardista de la escritura de Montenegro

4 Foucault es uno de los nombres fundamentales en la teoría social para el desarrollo de lo que se ha denominado en la escuela anglosajona como “*critical human geography*”. Sus observaciones más brillantes sobre el espacio como categoría de análisis vienen de charlas académicas y entrevistas que el autor dio a lo largo de su vida pública. En 1986 se reedita, luego de casi 20 años, *Of other spaces*, una colección de notas de conferencias en las que Foucault desarrolla su pensamiento sobre el espacio moderno. La tesis fundacional de Foucault, y que lo convierte en uno de los autores más importantes para pensar este tema junto a Henri Lefebvre, es la naturaleza socialmente construida de espacios culturales, institucionales y discursivos, en los que los sujetos desarrollan su existencia. Para mayor referencia sobre el espacio como categoría de análisis, se pueden revisar también el trabajo fundacional de Henri Lefebvre, *The production of space*, y la bibliografía de los llamados “geógrafos marxistas”: Edward Soja, *Postmodern Geographies*; Doreen Massey, *For Space*; y David Harvey, *Social Justice and the City*.

5 La literatura de Walter Montenegro, que se desarrolla en los años 30 y 40, responde a la particularidad de una época en la que el lenguaje literario reclamaba nuevas inscripciones. Montenegro escribe *Los últimos* en una época de inflexiones políticas y reorganizaciones discursivas. El segundo cuarto del siglo XX fue el momento de agotamiento de los grandes discursos sociales que se habían generado a finales del siglo XIX y principios del XX. Como desarrolla Salvador Romero (1998, 2009), el positivismo había entrado en una irrecuperable crisis y el discurso liberal iba siendo reemplazado por un nacionalismo que se vuelve dominante después del Chaco. El anarquismo, que había tenido su época de esplendor durante los años 20, estaba en franca retirada. La Guerra del Chaco y el dramático fin del gobierno de Villarroel significaban un retroceso en el progresivo camino de las democracias sociales. La hegemonía cultural y política de las élites criollo-mestizas estaba siendo puesta en entredicho, pero sus contrapartes sociales (clases medias cholitas y nuevas burguesías urbanas) aún no articulaban su presencia desde la idea de un modelo de país salido de ellas mismas. Montenegro no se integra en ninguno de los discursos que van naciendo o se van rehaciendo.

se muestra por el lado de los nuevos personajes en el horizonte de la narrativa boliviana que los cuentos proponen, pero fundamentalmente por el tema de una escritura que piensa espacialmente y diseña geografías de relaciones y sentidos colectivos unidos por una conexión urbana. La ciudad paceña es el elemento relacional y heterogéneo que articula estas presencias, en espacios como el de la habitación de estudiantes pobres, la oficina pública, el café donde se reúnen aspirantes a poetas, o las calles en las que se desarrolla el carnaval. Así, lo urbano es la experiencia social de los espacios simultáneos que lo ocupan, y más que en los secretos de una profundidad histórica, las conexiones colectivas se leen en términos de cercanías, distancias, recorridos, objetos y cosas que separan o acercan a los sujetos. Las narraciones van diseñando imaginarias geografías urbanas que componen las formas de una ciudad compleja, casi siempre indolente, y poblada por presencias solitarias.

Desarrollo entonces estas geografías urbanas que compone Montenegro en tres cuentos de *Los últimos* que he escogido para tal efecto, y presento el análisis de cada uno de ellos como breves secciones de un cuerpo de escritura que pretende la virtud de pensar espacialmente.

Hay sin duda en esto un interés del todo actualizable el día de hoy. Pensar espacialmente implica pensar identidades y procesos sociales en términos relacionales, como procesos en disputa y negociación constante. Rossana Barragán ha llamado a esto “espacios multidimensionales”<sup>6</sup> que habitan a colectivos e individuos, en los que una variedad de escrituras y “centros” definen no armónicamente aquello que nos hace ser lo que somos. Una interesante manera de mirar que la innovadora escritura de Montenegro también, desde estas narraciones sobre el espacio de la ciudad, tempranamente propone.

## 2. La indolente ciudad: infraestructuras espaciales en el cuento “Maternidad”

“Maternidad” narra la historia de Juana González, quien es seducida por el joven Federico Arnillas, un estudiante de Derecho, mestizo de pocos recursos económicos y poeta sin obra, quien embaraza a la joven y luego la abandona bajo el argumento de no perjudicar el “brillante” futuro como intelectual que considera para sí mismo. Juana, que es hija de una chola y de un zapatero, trabaja para su madre en la tienda de la familia. El joven poeta la ha notado, y la

6 La autora introduce esta idea en un artículo del 2006 titulado “Más allá de lo mestizo, más allá de lo aymara: organización y representaciones de clase y etnicidad en La Paz”

observa persistentemente desde la esquina de la calle. Juana, consciente de los duros castigos que llegarán si el padre se entera de que alguien la observa, se refugia en el pequeño local comercial que atiende, tras el mostrador, escondida detrás de un par de botellas de cerveza que cierran el ángulo de visión del joven. Con el tiempo, Federico establece formalmente el contacto, y logra que Juana acepte verlo en la esquina de su casa, lugar que será reemplazado luego por el cuarto de estudiante de Federico, donde recurren por el miedo al castigo de los padres. En la habitación, la joven escoge, dentro de la pobre distribución de pertenencias del estudiante, una silla ubicada en el centro mismo de la pieza como el lugar desde donde escuchar los discursos de Arnillas sobre política y arte. La joven rechaza combativamente todas las invitaciones para reemplazar la rígida inmovilidad de la silla por la más generosa disposición de la cama, donde el estudiante la convoca a sentarse en la esperanza de vencer su resistencia. Un día, sin embargo, al llegar Juana a la habitación de Federico, la silla ha desaparecido (pues, supuestamente rota, el joven la ha mandado a arreglar), y a Juana no le queda sino la cama como única opción donde ubicarse. Federico termina venciendo todo recurso defensivo convocado. El encuentro sexual se produce, y la desilusión mayor que sobreviene al embarazo, el abandono y la soledad final de Juana se precipita irremediabilmente. El cuento termina con la imagen de Juana, fuera del hospital donde ha dado a luz, sin el hijo ilegítimo que le ha sido arrebatado por una organización beata, sola en una inhospitalaria e indolente ciudad.

Como se ve, a la vez que el desarrollo temporal de una historia, este cuento se presenta poblado de lugares, y cada uno de estos lugares está constituido por cosas, objetos que parecen en un vistazo inicial no ser más que presencias decorativas en el armado de la historia, pero que vistos más de cerca son fundamentales para los intercambios y procesos que posibilitan. La habitación del estudiante es el perfecto caso en cuestión. Cuando Juana lo visita por primera vez, la narración nos muestra la imagen de un “estrecho recinto” (p. 255) en el que la única silla del mobiliario es el lugar escogido por Juana para sentarse, siempre cuidándose de los avances del joven. La única silla entonces es algo así como un resguardo defensivo, y la precariedad en la descripción de la habitación está diseñada para hacer valer su singular importancia. Sin la silla, Juana tendría que sentarse en la cama junto al estudiante, que al final compone una distribución más efectiva de las cosas en la habitación para vencer la resistencia de la joven. De esta manera, la presencia material de la silla, y luego su ausencia para ser reemplazada por la cama como lugar de contacto de cuerpos, más que

todos los alegatos utilizados por Federico, es lo fundamental, definiendo la forma, y por ende, digamos, el resultado del encuentro entre los jóvenes.

Así, Montenegro nos invita a recuperar el detalle como causa estructural, aquello que no se toma en cuenta hasta que se hace evidente su falta, a capturar el valor de todas aquellas intervenciones materiales en el espacio físico y que condicionan los niveles, dinámicas y la profundidad de los intercambios subjetivos en los que nos involucramos.

Podemos decir entonces que la silla es una presencia casi invisible si no caemos en la efectividad de su función. Propongo que la silla en el cuento es “infraestructural”, en el sentido en que Brian Larkin (2016) define la infraestructura: como formas físicas que, operando desde cierta invisibilidad y por debajo de las cosas, facilitan el flujo de personas, ideas y sensibilidades al interior de un sistema espacial de relaciones. Toda “infraestructura”<sup>7</sup>, según el autor, es una intervención material al interior del espacio público que afecta la forma cómo pensamos, experimentamos y vivimos el espacio personal y colectivo. En lo esencial, las infraestructuras son “cosas” que mueven otras cosas, y por ello tienen fundamentalmente una importancia relacional pues, a la vez que conexiones materiales, son constitutivas de lazos colectivos y afectivos que luego configuran todo un orden social.

De esta manera, y volviendo al cuento, dos conclusiones preliminares pueden establecerse de esta observación: primero, la silla es una presencia infraestructural, y afecta la distribución espacial de la habitación. La silla es lo que autoriza distintos tipos de acercamiento y distintos niveles de intimidad (lo permitido, regulado por la joven). Y segundo, la intimidad sexual finalmente alcanzada, que en la “victoria” de Federico sobre la voluntad de Juana repone la coherencia de cierto orden social (la del cuerpo masculino, mestizo, educado y culturalmente dominante que finalmente se impone), está íntimamente ligada a una coherencia espacial específica posibilitada por esta aparentemente inocente infraestructura. Así, la silla transforma el espacio físico de la habitación del estudiante en un espacio social, que afirma y reproduce los juegos de exclu-

7 Aquí es necesaria una breve aclaración categorial: el término “infraestructura” no deriva directamente de su conocida referencia marxista a la base productiva de toda estructura social capitalista. La categoría de infraestructura que utilizo aquí nace de la antropología, y es una herramienta que busca analizar la correspondencia entre los distintos elementos que intervienen en todo proceso social. Por su carácter relacional, cualquier elemento de una dinámica colectiva humana puede ser infraestructural, siempre y cuando intervenga como parte de un canal que permita el movimiento de formas culturales. La categoría de infraestructura está teniendo cada vez más desarrollo, aunque su aplicación más fuerte sigue viniendo de estudios antropológicos aplicados al contexto postcolonial africano y asiático. Los trabajos de autores como Brian Larkin, Dominic Davies y Keller Easterling van en esa dirección. Otros autores como Penny Harvey y Daniel Nemser han ensayado recientemente originales lecturas para el caso latinoamericano.

siones y jerarquías en razón de clase, educación, género y pertenencia étnica de la sociedad boliviana.

Pero la habitación del estudiante no es el único espacio que el cuento propone para leer el carácter relacional de la sociabilidad de su tiempo. La tienda de la familia, por ejemplo, “un pequeño almacén de abarrotes en que se vendía cerveza, pan, cigarrillos y conservas baratas” (p. 247), es el caso en cuestión. Juana, que tiene la costumbre de pararse en la puerta de la tienda, se da cuenta de las frecuentes miradas de Federico, lo que genera la “honrada” respuesta inicial de la joven de esconderse tras el mostrador de la tienda. Así, esta tienda es el espacio que permite la pura relación comercial, de intercambios de unos cuantos pocos y contados bienes, mientras niega cualquier otro tipo de acercamiento personal. Y esto es profundamente llamativo, pues uno de los motivos más recurrentes en la literatura boliviana, algo así como una poderosa infraestructura de sociabilidad, ha sido la “tienda”. La “tienda” es la otra denominación de la “chichería”<sup>8</sup> en el campo y en la ciudad, espacio de relacionamiento comercial sí, pero también de conexión entre presencias “distintas” (en razón a diferencias de clase, origen étnico o cultural), y pródiga en intercambios materiales y afectivos combinados en la productividad de la alegría festiva y la embriaguez. En la “tienda” tradicional de la literatura “costumbrista”, la comercialización de bebidas alcohólicas, sobre todo chicha y licores, es el evento disparador del encuentro, mientras que en Montenegro pasa precisamente lo contrario. El mostrador en la tienda es refugio que esconde a la joven, e impide el cruce de miradas (cerrando radicalmente toda forma de comunicación) al interior de un espacio como clausura de vínculo alguno que no sea el estrictamente comercial. Espacio precario de bienes y de afectos, lugar de sospecha y silencios, la tienda es la construcción espacialmente definida de un modelo de sociabilidad como encierro e incomunicación.

Al final de la narración, después del abandono familiar que sobreviene a causa del embarazo, desprovista de cualquier tipo de ayuda o compañía, Juana da a luz en el hospital un hijo que no podrá conservar, debido a la condena social alrededor de la idea de ser madre soltera. Cuando Juana sale del hospital, la narración nos ofrece una imagen de la ciudad como lugar poblado de presencias apuradas, indolentes e inconexas, como respuesta al sentimiento de soledad y desesperanza que la joven siente en aquel momento: “Se detuvo en la puerta del hospital. El sol brillaba deslumbrante, las gentes transitaban apuradas, y había en el aire un rumor de apremiantes bocinas de automóviles, ladridos de

8 Lugar tradicional, sobre todo en la literatura costumbrista, de venta de “picantes” (platos de comida regionales) y chicha, que es una bebida hecha en base al fermento del maíz, muy popular sobre todo en el mundo festivo cholo.

perro y voces humanas. (...) Levantó su pequeño atado, echó a andar” (p. 265). Juana compone el paso y empieza a caminar sin rumbo alguno, sumergiéndose una vez más en la ciudad que la mira desde su propio frenetismo en un desinterés absoluto por la suerte de la joven.

Así, la ciudad se muestra como un lugar extraño, habitado por presencias ajenas y lejanas. Es una ciudad indolente, que aparece al final del cuento como la extensión de la experiencia personal que ha vivido la protagonista. Pero esta experiencia ha sido construida a lo largo de un recorrido, el de Juana ensayando acercamientos materiales y sensibles desde espacios no dispuestos para el acercamiento real, efectivo y emocional de cuerpos: la habitación del estudiante, la tienda familiar, el hospital. La ciudad, posibilita ver el cuento, es la experiencia social de las relaciones que ocurren en los espacios que la componen y las dinámicas que estos espacios abren, modifican o clausuran.

### 3. La ciudad de los funcionarios: el espacio de la oficina burocrática en “Los últimos”

La indolente ciudad que es producida en “Maternidad” se reafirma en el espacio de la oficina pública, uno de los lugares característicos del armado urbano paceño y centro de atención del siguiente cuento que analizo.

La vida gris y sin sobresaltos de un oficinista de bajo rango es la que se desarrolla en el cuento de Montenegro que da título a la colección: “Los últimos”. Inocencio Juan es un burócrata, un segundo contador en una oficina de gobierno que desarrolla con monotonía su trabajo ingresando cifras al libro mayor de contabilidad de la oficina, al que lo ata, como prueba de su dependencia absoluta, “una especie de cordón umbilical” (p. 148). Este burócrata, que articula su docilidad oficinesca con la resignación a la pobreza y a la rutina de marido y padre, lleva una vida de repeticiones que alcanza el día de su repentina enfermedad y muerte su único sobresalto. Un día de trabajo como cualquiera, al protagonista parece asaltarle la enfermedad que lo alejará de este mundo. Sin saber exactamente por qué, o de qué, el protagonista muere, y se va sin haber alcanzado en vida trascendencia alguna.

Las referencias espaciales al interior de la escritura del cuento son abundantes. Y comienzan en el mismo título que Montenegro le ha dado al cuento y que también nombra a toda la colección: “Los últimos”. El título funciona como una muy bien lograda metáfora social producida desde las coordenadas

espaciales que sugiere. Como en un conjunto de presencias ordenadas donde se ocupa el lugar final, el “último” es un lugar de enunciación referido a un espacio en el que “no hay otro más”, y por tanto, la palabra inevitablemente connota una fuerte idea de aislamiento y soledad. Pero referirnos a alguien como “último” lleva implícita una definición social que funciona por medio de un mecanismo de exclusión; no hay “último” en un espacio no colectivo, y por tanto ser el “último” se vuelve una relación social determinada por mecanismos de aparición y visibilidad. Si llevamos esta metáfora a su connotación plural y colectiva: “los últimos”, hablamos entonces de desconexiones que se vuelven plurales, convirtiéndolas en la manifestación expansiva del hecho social. Hay condiciones que aíslan y separan a los sujetos, determinaciones institucionales como condición de alienación operando al interior de una bullente modernidad urbana. Y a ellas se refiere precisamente la escritura de Montenegro.

En la narración, un día Inocencio enferma y al poco tiempo muere. A pesar de que nunca sabemos la verdadera causa de la muerte del funcionario, el reproche que a sí mismo se hace el protagonista por faltar a su responsabilidad burocrática nos da luces sobre lo que sucede: “Estoy perdiendo la moral, se dijo angustiado; pero, cosa extraña, ni tan grave reflexión fue capaz de hacerle reaccionar de aquella ausencia de sí mismo” (p. 147). Así, Inocencio Juan ha llegado a un punto en que su mismo ser se comprende como algo ajeno y extraño, “ausente” de sí mismo. El protagonista es la manifestación de un proceso de alienación que lo ha separado de su mundo inmediato.

De este modo, la verdadera desgracia en la vida del protagonista no parece ser la muerte misma, que incluso se presenta como un escape a su mundo de pobreza y fatigas, sino la forma como la narración nos presenta el sigiloso proceso de su enfermedad, que, más que con una razón física, tiene que ver con una actitud hacia la vida: el acto mismo de existir parece en este sujeto un evento siempre ajeno a su voluntad e intervención. Sus poco efectivos galanteos amorosos son una buena prueba de ello. No deja de ser llamativa la narración sobre los primeros ensayos de intimidad en el noviazgo del burócrata con quien se convertirá luego en su esposa:

Ella reclinó la cabeza sobre el hombro de Inocencio Juan, que experimentó una desconocida sensación, como si su sangre hirviese en menudas burbujas a lo largo de todo su cuerpo. Cerró los ojos, y de pronto le asaltó la noción de que su mano subía por el brazo de ella (...) avanzando con la temblorosa cautela de un ciego que se aventurase por una ruta extraña (p. 146).

Al final del episodio, el avance tiene que ser reprimido porque la tibieza del cuerpo de ella rehúye al contacto helado de los dedos de él, y la pareja queda

avergonzada y en silencio mientras Inocencio Juan piensa en el “privilegio de los animales que sólo aman en primavera, y en el amor de los hombres que desconoce el calendario” (p. 146).

La impericia del amante se debe entender en este caso en la afirmación del contacto con el cuerpo de ella como el recorrido de una “ruta extraña”. Hay más que un defecto de conocimiento cuando se percibe el mundo como “extraño”, y más bien se explica como la falla de no integrar la presencia de un “otro” en el campo de la experiencia personal, de restituir un orden que tiene en la correspondencia relacional de las cosas su coherencia rectora. Por eso, cuando Inocencio Juan se refiere al contacto con su compañera como “extraño”, enuncia su propia imposibilidad de generar con ella un vínculo más allá de sí mismo, y al así hacerlo, enuncia el tamaño de su propia soledad. Y esta soledad es el resultado de esta forma de mirar y comprender los eventos más cotidianos de la vida como “una tristeza de paisaje de otro mundo” (p. 145).

Sugiero que esta falla constitutiva del mundo de Inocencio debe ser explicada desde el espacio de la oficina. Inocencio Juan no reconoce otro ambiente que no sea el de la oficina, al que está atado por medio de “un cordón umbilical”, como refiere la narración que representa la conexión entre el protagonista y el libro de contabilidad. Tras 25 años de trabajo, la oficina se ha convertido para Inocencio en una relación casi natural con el mundo, como si hubiese existido incluso antes que su propio nacimiento al mundo social. El cordón umbilical representa el absoluto grado de dependencia del funcionario respecto a su trabajo como escribiente que le ha delegado la oficina. Una especie de conexión original, el trabajo como contador público es el único centro que el burócrata reconoce como explicador de su labor y de su identidad.

Max Weber (1978) es uno de los primeros autores que ha señalado las consecuencias alienantes de la burocracia moderna. Su eficiencia, que Weber considera necesaria para el desarrollo de las colectividades institucionalizadas, depende de personas, miembros activos de la colectividad, definiendo el funcionamiento del aparato estatal por medio de escritos y papeles. Pero el riesgo viene cuando el espacio burocrático empieza a funcionar por sí mismo, por sobre la libertad crítica del individuo e independientemente de la intervención activa de las personas. Hay riesgo cuando el despachar papeles se vuelve la razón de la actividad en sí misma y no una creativa mediación con el mundo social.

Hay una relación inseparable entre la alienación y las instituciones modernas que la producen. Para Marx, alienación y extrañamiento, que pueden ser en-

tendidos como sinónimos, son el resultado de las sociedades modernas en las que el individuo, alejado de los sistemas sociales de relaciones que lo componen, comienza a percibir su entorno como la aparición de presencias inconexas.

Así, la persona alienada se convierte en una “abstracción”. Marx utiliza esta palabra para referirse a cualquier componente que aparece “aislado” del todo social (Ollman, 1976, p. 134). El sujeto, ajeno al producto de su propio trabajo y a su relación con otros sujetos, empieza a internalizar esta ajenidad como parte constitutiva de su ser, en un proceso que alcanza un punto “infeccioso” (p. 132) en el momento en que incluso entre sujeto y “especie humana” se rompe la natural correspondencia. Romper el lazo con la “especie” significa dejar de ver en las capacidades del humano su relación ventajosa frente a otros animales. Significa ignorar la capacidad de “crear” más allá de las necesidades de la demanda inmediata. Porque sólo el ser humano está capacitado para crear, entre otras cosas, belleza, y darle a la vida otro contenido que el simplemente funcional, el grado de alienación que restringe al sujeto de esta posibilidad propia de su voluntad es percibida como una “enfermedad de la naturaleza”.

Volviendo a la narración, el burócrata protagonista es un hombre enfermo. El oficinista es un enajenado que envidia “el privilegio” de los animales que no tienen que amar sino en primavera, como si el atributo humano de amar, crear, producir goce y belleza fuera más bien una carga de la que le gustaría liberarse, así como los animales, que sólo por temporadas ejecutan una mecánica función. Así, la ruptura del lazo entre ser humano y especie que el cuento sugiere, y que es mucho más fuerte en la idea del cordón umbilical que conecta al protagonista con una cosa muerta como el libro de contabilidad, es la manifestación de un modo de vida “infecto”. Y esta infección es el producto de espacios institucionales que no permiten la labor creativa de los individuos, cuyo repetitivo trabajo ha perdido toda correspondencia con el mundo social al que se deben.

En la narración de Montenegro, el burócrata es la expresión de cualquier tipo de creatividad clausurada en el ambiente de trabajo: el sujeto se vuelve una extensión del espacio institucional y no su momento de origen. De esta forma, este mundo de papeles al que se halla atado Inocencio Juan ha integrado a su sujeto de manera absoluta. Así, más que la tragedia personal que le toca vivir a Inocencio Juan, es el lugar de su actividad el que la narración señala como el generador de su intrascendente vida y su extraña muerte. Inocencio es la imagen de los “últimos” urbanos habitando la ciudad porque en ella existen espacios institucionales que definen esta condición. Y si en “Maternidad” la soledad de la protagonista era el resultado de espacios relacionales que constru-

yen la indolencia e incomunicación de los sujetos, aquí la oficina es el espacio que impide y clausura el carácter relacional de la vida social. El oficinista de Montenegro es un sujeto enfermo que muere por la infecciosa naturaleza de la oficina como espacio constitutivo de su identidad social.

#### 4. La ciudad de la fiesta: los recorridos del “pepino” en el espacio urbano del carnaval

Quiero volver al cuento “El pepino” en este subtítulo final. El cuento, uno de los más conocidos de Montenegro pero que no ha sido objeto de mucho análisis, es valioso para explorar las dinámicas del carnaval urbano, pero, sobre todo, y es lo que me interesa en esta parte, analizar la dinámica de recorridos y la relación entre espacios sociales que implica el jugueteo burlesco de este personaje del carnaval paceño.

“El pepino” es un cuento ambientado en los festejos del carnaval que se produce en la zona del cementerio de La Paz de los años 40. Narra la historia de este personaje, el pepino, un héroe anónimo y bufonesco, que recorre las calles de la zona del cementerio y se mezcla con las muchedumbres para divertir, bailar y beber mientras la población despidе el carnaval en un ambiente de celebración general. El pepino, luego de jugar con los niños, asistir a una mujer que está siendo golpeada por su pareja y de embriagarse con un policía, encuentra un grupo de indígenas que lleva a cabo su propio festejo apartados de la muchedumbre carnalera. Ya borracho, intenta aprovecharse de una joven indígena, atrevimiento que será al final la razón de su muerte.

El cuento, en una de sus interpretaciones, ha sido leído desde su clave cultural en la relación entre pepino y mestizaje. El pepino, que es hijo del carnaval y de madre desconocida (p. 8), es un personaje ambiguo de orígenes inciertos. Ese incierto nacimiento precisamente lo convertiría en una manifestación alegórica del mestizo andino, identidad cultural que, en sus orígenes, al igual que el pepino, es producto de uniones no reconocidas y que, transitando siempre dos mundos (el criollo y el indígena) pudo desarrollar las habilidades para convertirse en la identidad cultural rectora de la vida social boliviana (Echazú y Velasco, 2018, p. 48).

Según el análisis mencionado, el pepino tiene la capacidad de transitar espacios de sociabilidad articulados en la alegría festiva del carnaval. Así, en la narración de Montenegro, el pepino es un personaje que regala risas y alegría, pero

que fundamentalmente en su tránsito compone una geografía imaginaria del carnaval, desde las distintas relaciones de grupos y personas que lo componen. Desde este recorrido, el carnaval deja de ser la sola manifestación del tiempo de la risa y de la reversión temporal de los órdenes de la ley y de la tradición (el espacio público tomado por el baile y la embriaguez, la policía que no transmite autoridad alguna y que es motivo de burla, etc.). El carnaval se convierte en un mapa de presencias simultáneas que componen la compleja textura que simboliza el mundo urbano andino de la época. Veamos esto con un poco más de detalle:

El recorrido carnalero del pepino comienza en un lugar incierto, cuando en medio de la celebración generalizada, un camión que transportaba mercancías e indios ha dejado olvidado al pepino, que ya no logra subirse al retornar a él. De allí, el pepino se incorpora con rapidez en el ambiente de la generalizada fiesta, que empieza a recorrer mezclado entre la muchedumbre, y siempre “seguido de su inevitable cortejo de niños que iban gritando detrás de él” (p. 268). En su avance juguetón y burlesco, el pepino pasa por donde se encuentran grupos de cantores tocando sus guitarras mientras ramilletes y *ajtapis* son colocados encima de los sembradíos. Más allá, “llamó su atención un alboroto producido en una estrecha callejuela lateral que ascendía tortuosamente hacia el cerro” (p. 269). El pepino, siempre un honorable bufón, no puede evitar intervenir en la desigual pelea de un hombre, un borracho de “imponentes zapatos amarillos” que golpea a su esposa, una india que soporta indefensa la arremetida del marido. Su siguiente parada, luego de recuperarse del golpe recibido de la india a quien defendía, es “un tenducho en que se vendía pisco y cerveza y del cual salían borrachos en busca de rincones propicios para sus desahogos” (p. 271). En la tienda, a la que ha entrado con un policía ebrio que ha olvidado la responsabilidad del uniforme para dejarse atrapar por el exceso festivo, el pepino se demora algún tiempo, y una hora más tarde sale, ya casi al anochecer, cuando la fiesta afuera declinaba “en un confuso rumor de cantos, guitarras, gramófonos chillones y bocinas de automóviles que se abrían paso entre la masa compacta” (p. 271). Finalmente, la última parada, y donde el pepino encontrará su fortuita muerte, es calle arriba, en “un punto desde el cual, detrás de un pequeño muro de barro, llegaba la música de sicus y bombos de alguna comparsa de danzantes” (p. 272).

Como se puede ver, el recorrido por el espacio físico en el que se desarrolla el carnaval es también un recorrido sensorial. La narración nos lleva por calles, tiendas y muros, pero también por sonidos, presencias y colores. Integrando en el espacio del festejo, entre otros símbolos, camión, gramófonos, ajtapi y poli-

cía, la narración construye el detalle de una estructura social que, no poco conflictivamente, integra modernidad, cultura comunitaria y Estado, y da cuenta así de los complejos sistemas de relaciones que van conformando las identidades de la época. El gramófono es símbolo de modernidad, y emite sus sonidos chillones en disputa con la música de guitarras que componen canciones alrededor del cementerio. El camión, símbolo de la conexión infraestructural y económica entre ciudad y campo, comparte el espacio de grupos de personas organizando el ajtapi, la antigua tradición comunitaria en la que se comparte colectivamente el alimento.

Así, como lo ha mostrado el análisis de Echazú y Velasco (2018), la fiesta en Montenegro es fundamentalmente congregativa, pero no produce la unidad de conjuntos de participantes tan diversos. Y es precisamente lo que muestra el tránsito de este “alegre bufón”. El carnaval es un espacio de múltiples centros, que se configuran no necesariamente desde una disposición geográfica sino desde los bailes, risas y peleas que se dan como manifestación de intercambios, negociaciones y conflictos entre personas o grupos que ocurren. El recorrido del pepino es al final una nueva forma de comprender el espacio urbano. Más allá de la tradicional organización en damero alrededor de un centro único que instituyó el régimen colonial, ahora se entiende lo urbano desde donde ocurren los nudos de relaciones sociales, y de allí la posibilidad de imaginar el espacio urbano como la confluencia, no yuxtapuesta sino concurrente, de varios espacios funcionando al mismo tiempo.

La muerte del pepino se da al cruzar el límite urbano que separa la fiesta con la oscuridad del campo. El pepino aparece muerto luego de cometer el atrevimiento de querer forzar a una india que servía licores a los danzantes, para lo cual la persigue “fuera del límite de las luces rojizas, cuesta arriba, hacia el cerro” (p. 273). Así, la afrenta ocurre en los espacios más allá de los límites que separan la frontera de la tierra (aquello que ha marcado en su avance la riada) con otro territorio de “sombras azulosas” desde las que, a lo lejos, la ciudad es “sólo señal minúscula” de la existencia de otro mundo “remoto y lejano” (p. 272). En esta intrusión, la geografía urbana se ha agotado, y lo que queda es un paisaje que no se describe, pues la narración sólo señala su carácter de “sombra”.

De esta manera, se puede ver la imposibilidad de la escritura para dar coherencia a este nuevo escenario al interior del límite que el pepino ha cruzado. Este escenario incomprensible, poblado de presencias “siniestras” como lo afirma la narración, marca el límite del espacio urbano, y con ello, de su lógica interpretativa para integrar distintas presencias en un conjunto humano que compon-

ga la ciudad. El mundo indígena que queda fuera del avance urbano es todavía, nos dice Montenegro, un mundo inaccesible que resta interpretar. Y no deja de haber en ello cierta capacidad visionaria que se prueba desde la realidad socio-política actual: si lo social es el carácter relacional de un espacio con multiplicidad de centros y espacios interiores, no ha sido sino una mezquina pretensión histórica la de tratar de dar al indígena el carácter de un conocimiento estable y permanente en el tiempo.

Así, la narración de Montenegro muestra, en los cuentos que he seleccionado para el análisis, pero en un ejercicio que ocurre en la generalidad de las narraciones en *Los últimos*, múltiples territorios sociales componiendo la estructura de la ciudad. De esta manera, el gesto vanguardista de la escritura en *Los últimos* rompe con el grueso de la tradición narrativa de su época, que buscaba dar cuenta de procesos sociales desde explicaciones que acudían a tiempos remotos, la referencia a la historia o a algún lugar de la tradición. Al hacer de la ciudad el espacio discursivo elegido para contar las historias, hay sin duda un gesto innovador respecto a, por ejemplo, la literatura costumbrista de la época que planteaba el retorno al campo como escenario de nuevos significados colectivos. Ocurre de igual manera con los personajes que los cuentos introducen: clases medias de pocos recursos, grupos de funcionarios, estudiantes y empleados urgidos por escalar socialmente, pero existiendo de forma precaria, atrapados en trabajos monótonos y repetitivos al interior de una sociedad fuertemente estratificada donde los “últimos” jamás podrán ser los primeros. Y Montenegro organiza estas presencias en una escritura que tiene la virtud de pensar espacialmente, y compone así un mapa imaginario que va dibujando las distancias, recorridos y continuidades que componen textualmente la imagen de una ciudad que se entiende desde la soledad y encierro de todos los “últimos” que la habitan.

*Recibido: julio de 2019*  
*Aceptado: septiembre de 2019*

## Referencias

1. Díez de Medina, Fernando (1980). *Literatura boliviana: introducción al estudio de las letras nacionales del tiempo mítico a la producción contemporánea*. La Paz: Los Amigos del Libro.
2. Echazú, Alejandra y Javier Velasco (2018). "Estudio preliminar". En Walter Montenegro. *Cuentos* (pp. 11-52). La Paz: Plural.
3. Francovich, Guillermo (1956). *El pensamiento boliviano en el siglo XX*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
4. Foucault, Michel (1997). "Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias". En *Rethinking Architecture: A Reader in Cultural Theory* (pp. 330-336). New York: Routledge.
5. Larkin, Brian (Agosto, 2013). "The Politics and Poetics of Infrastructure". *Annual Review of Anthropology* (42), 327-343.
6. Montenegro, Walter (2018). *Cuentos*. La Paz: Plural.
7. Ollman, Bertell (1976). *Alienation. Marx's conception of man in capitalist society*. Cambridge: Cambridge University Press.
8. Romero Pittari, Salvador (2009). *El nacimiento del intelectual*. La Paz: Garza Azul.
9. ----- (1998). *Las Claudinas: libros y sensibilidades a principios del siglo en Bolivia*. La Paz: Garza Azul.
10. Soja, Edward (1989). *Postmodern Geographies. The Reassertion of Space in Critical Social Theory*. London: Verso.
11. Weber, Max (1978[1921]). *Economy and Society*. Berkeley: University of California Press.



Fotografía de Yolanda Bedregal tomada por el artista peruano Martín Chambi.

# Hablar desde la entraña: humanismo, nación y condición femenina en Yolanda Bedregal

## Speaking from Deep within Our Insides: Humanism, the Nation, and the Condition of Women in Yolanda Bedregal

Enrique Riobó Pezoa\*

### Resumen<sup>1</sup>

El presente artículo busca argumentar sobre la relevancia de la antigüedad griega y precolombina para pensar tópicos relevantes de la obra de Yolanda Bedregal como el humanismo –vinculado al problema del conocimiento–, la nación y la condición femenina. El artículo se divide en cuatro partes. Una breve introducción; una selección de referencias a la antigüedad; un diálogo entre el problema del conocimiento, la condición femenina y el arte; y la noción de entraña como relación problemática con la nación. Se pone énfasis en las distintas formas en que Bedregal dice sin decir.

**Palabras clave:** Nación, Yolanda Bedregal, antigüedades, Bolivia, conocimiento, autorías femeninas.

\* Tesista y becario Conicyt del Doctorado en Estudios Latinoamericanos, Universidad de Chile.  
Contacto: enrique.riobo@gmail.com

1 Este artículo es parte del proyecto de la UCB San Pablo “Genealogía y lugar: repensar la realidad a la luz de las vanguardias artísticas y la estética del Gran Poder”. La reflexión deriva de la ponencia realizada en el X Congreso Internacional de la Asociación de Estudios Bolivianos, denominada “Lo precolombino y lo grecolatino en la poesía de Yolanda Bedregal hasta 1950”. Se decidió priorizar el diálogo con otras facetas de su escritura (que se referencian más allá de esa fecha) que la expansión temporal del análisis de su poesía.

## Abstract

The present article proposes arguments on the relevance of Greek and pre-Colombian American antiquity to consider topics relevant to the work of Yolanda Bedregal, such as humanism –related to the subject of knowledge–, the nation and the condition of women. The article is divided into four parts; following a brief introduction, a selection of references of antiquity; dialogue on the topic of knowledge; feminism and art; and the notion of our bowels or insides as a sign of the problematic relationship with the nation. Emphasis is placed on the different forms Bedregal employs for saying without saying.

**Key words:** Nation, Yolanda Bedregal, Antiquity, Bolivia, Knowledge, Women writers.

Hay dos maneras de perderse: por segregación encerrada en lo particular o por disolución en el universal. Mi concepción del universal es el de un universal enriquecido por todo lo particular, por todos los particulares, coexistencia y profundización de todos los particulares.

*Aimé Césaire*

## 1. Introducción

Este artículo es un intento de leer la obra de Yolanda Bedregal estableciendo un diálogo entre poesía, narrativa y ensayo, a tono con lo propuesto por Mónica Velásquez a propósito de la maternidad (2009, T1, p. 73). Aunque en este caso se pondrá el foco en las presencias de la antigüedad griega y precolombina como un posible hilo conductor que conecta tres aspectos relevantes de su obra: el problema de la nación, el humanismo y la condición femenina.

Esto se realizará a partir de la construcción de dos argumentos distinguibles pero interrelacionados. El primero corresponde a la problemática relación de lo femenino con el conocimiento, la poesía y el arte (tópicos humanistas); cuestión muchas veces introyectada en la experiencia familiar e individual de la poeta. El segundo hace referencia a la necesidad de hablar desde la entraña y la relación problemática que ese gesto teje entre la nación, la poesía, la mujer y los pueblos indígenas.

La construcción de ese hilo implica al menos tres pasos. Primero, existe un trabajo de identificación de referencias a indígenas precolombinos y griegos antiguos. Segundo, está la contextualización de dichas referencias, que permitan delimitar posibles horizontes de sentido para las mismas. Por último, se encuentra la labor de mostrar el modo en que estas presencias dialogan con aspectos relevantes de su obra y, por ende, pueden ayudar a iluminar aspectos profundamente interesantes de la misma.

En el siguiente apartado se mencionarán e identificarán parte de las referencias encontradas en la *Obra completa* de Yolanda Bedregal. Sólo en algunos casos se profundizará específicamente en su sentido. Este ejercicio se realiza esencialmente en las dos últimas partes del texto, correspondientes al desarrollo de sendos argumentos ya explicitados. Al principio del segundo apartado se provee una dimensión contextual que pretende cumplir con el segundo paso de la construcción de estos hilos argumentativos.

## 2. Identificación de referencias

Las referencias a presencias de las antigüedades indígenas y griegas en la obra de Yolanda Bedregal son variadas, aunque, a tono con la época, adquieren importancia como referente habilitador de la búsqueda de una reflexión profunda, la que se encuentra vinculada a preguntas generales como el rol de la poesía y el arte en la modernidad; la vocación y su relación con la escritura poética; la definición de la bolivianidad; la relación de los pueblos indígenas con el resto de la sociedad; la relación del individuo con la divinidad y con la muerte; el problema del origen y del conocimiento; la intimidad y la condición femenina, especialmente la de madre.

Sobre el rol de la poesía, y del arte en general, en el contexto de la modernidad, se encuentran referencias a filósofos griegos y pensadores antiguos (2009, T3, p. 99), especialmente en sus ensayos. Hay menciones a Platón (2009, T3, p. 39), Aristóteles (2009, T3, p. 40; 132), Heráclito (2009, T3, p. 132), Empédocles (2009, T3, p. 41) y Lucrecio (2009, T3, p. 41). En el ensayo “La poesía es también un alto magisterio”, hay una referencia que pone como modelo el goce y celebración griega frente a la poesía (2009, T4, p. 34). Por otro lado, en su novela *Bajo el oscuro sol*, el piano incendiado del principio es comparado con un Grifo, animal mitológico griego (2009, T3, p. 62). Éste era asociado con Apolo, dios patrono de las artes, por lo que su destrucción puede pensarse metafori-

zando la condición moderna de dichas disciplinas, especialmente dificultosa para la mujer en un contexto de inestabilidad política.

Hay también referencias a la antigüedad precolombina en este tópico (la poesía/arte en la modernidad), aunque en general sin una individuación y en una clave indigenista. Por ejemplo, en la versión de las *Obras completas* del poema “Apuntes cuzqueños” se enfatiza la cualidad milenaria de la ciudad a partir de su geología, su “Pirámide/ de los siglos”, sus “ancestrales sueños” y sus “Monteras rojas/falda azul de las/indias/que fueron ñustas/ vírgenes del Incario/y hoy/son friso rebelde/de kero antiguo” (2009, T1, pp. 129-130). La versión original está más cargada hacia esa cualidad (2009, T1, pp. 757-758), que en ambos casos se relaciona con su condición de “novia de artistas” y fuente de inspiración, incluso telúrica. En ese sentido, parece ser un espacio que contiene un mundo autónomo, un universo de sentido ajeno pero propio al que resulta imposible pero ineludible acceder.

En sus ensayos puede encontrarse una parte del sentido de estas referencias poéticas, pues en esos escritos se despliega una concepción de la poesía y de la sensibilidad poética como posibilidades de religarse a una cierta experiencia o conciencia originaria. En esta dimensión se establece una relación entre poesía, arte y mito que se asienta en una concepción del misterio como ineludible para el humano; asociando el relato mítico a los modos de abordar el arcano en la antigüedad (2009, T4, p. 132)<sup>2</sup>.

Por cierto, gran parte de las referencias al ámbito de lo precolombino también tienen una íntima relación con la construcción y delimitación de la bolivianidad. En ese sentido, la presencia de Tiwanaku (2009, T1, pp. 164-166), o de aspectos específicos que lo conforman, como los monolitos (T1, p. 327) o la Puerta del Sol (T1, p. 165), es extensa, cuestión proporcional a la valoración de tal pueblo en los discursos nacionales de principios y mediados del siglo XX boliviano (Nicolas y Quisbert, 2014, pp. 15-23). También hay menciones en similar sentido al Incario o Tawantinsuyo en clave nostálgica: sus musas fueron acalladas por las espadas y arcabuces (2009, T4, p. 156); Inti está cubierto con un aguayo de luto a la sombra de la cruz (2009, T1, p. 758); los mitos de Manco Kápac, Mama Ojlo y Thunupa se entienden como símbolos milena-

2 Una versión biologicista e inquietante de esta concepción de la poesía puede encontrarse en el inicio de una antología de poesía oral-traumática y cósmica de Yolanda Bedregal, realizada por el Frente de Afirmación Hispanista. Ahora bien, la aparición del lenguaje entre los primates humanos africanos que se dispersaron por el planeta no se puede comprender si no aceptamos la concepción de imágenes convertidas en sonidos guturales articulados a los que denominamos parábolas o palabras. Así pues, si deseamos conocer más acerca de los orígenes de la lengua, tendremos que estudiar los mensajes que el poeta concibe durante sus sueños o estados de inspiración, porque éstos pertenecen a la memoria antigua del hombre, guardada en su paleocórtex cerebral (Arias, 2010, p. 1).

rios todavía penetrantes (2009, T4, pp. 169-171). En sus ensayos existe una profundización de la relación de las culturas originarias con la nacionalidad contemporánea, que en varios momentos recurre al recuerdo y valoración de la cultura precolombina, especialmente de su patrimonio lingüístico. En buena medida se encuentra operando continuamente una concepción cultural asociada a la idea de mestizaje, por medio de una metáfora agrícola/culturalista que supone una cultura –la indígena– como enraizada y otra –la occidental– como trasplantada. De esa situación se derivaría tanto buena parte de las problemáticas de la nación y el continente, como también su potencia creadora.

En estudios sobre la poesía boliviana aparecen también varias referencias al mundo griego, aunque no de modo directo, sino a través de citas o menciones a poetas modernistas como Ricardo Jaimes Freyre, Franz Tamayo o Gregorio Reynolds. Éstas se encuentran de dos formas principalmente, una primera en poesías o fragmentos analizados por Bedregal; y otra que es un juicio de valor a la gran presencia de lo griego –y otros tópicos ajenos a la nacionalidad– en la obra de estos autores: ello es indicativo de un canto desligado del pueblo (2009, T4, pp. 125, 138 y 166).

Con respecto a una perspectiva existencial, asociada a la relación del individuo con lo universal y con la muerte, especialmente, también aparecen diversas referencias a estas antigüedades. Por un lado, varias referencias a lo precolombino juegan un rol telúrico, hecho que puede leerse como una posible salida ante el misterio del absoluto. Así, por ejemplo, la madre tierra, que podría ser la Pachamama, entrega un beso y una flor que tranquiliza a un recién nacido en “El año niño nació llorando” (2009, T2, p. 240). En este poema también hay una referencia al “papá tiempo”, que podría ser Cronos, que con un astro hace lo suyo para calmar al bebé.

En “Carta de amor” aparece Inti, el Tahuantinsuyo y un rezo en quichua y aymara como ancestros nacidos a partir de una espiga geométrica que le permite a la hablante entregar una carta de amor al resto de la sociedad (2009, T2, p. 485). Algo muy opuesto aparece en el poema “Marihuana”, donde los “estertores psicodélicos” de su hijo adolescente ahogan “La Música de las Esferas pitagóricas” (2009, T1, p. 578). Es que una tradicional lectura del pitagorismo hace referencia a la geometría y la matemática como formas de acceso a la armonía universal<sup>3</sup>, y mientras en el primer caso hay un afán de arribar hacia ella, en el segundo hay una clausura de su posibilidad.

3 Esta idea también puede encontrarse en “Flujo” (2009, T1, p. 523).

Por otro lado, en *Del mar y la ceniza* hay una reflexión intensa sobre la relación entre lo absoluto y lo individual, donde las figuras del mar y del Océano adquieren centralidad como metáforas de lo eterno. De hecho, en el prólogo de Nicolás Fernández Naranjo se compara a Yolanda con Tales de Mileto (1957, XV); y en la antigua Grecia el Océano era concebido como un río gigantesco que rodeaba la tierra y cuyo inicio se confundía con su final, como se puede leer en *La Iliada*, asemejándose al Uroboros. Desde un elemento opuesto, pero apelando a la misma lógica cíclica, se encuentra “Fénix” (2009, T2, p. 259), animal mítico de la antigua Grecia. De modo más paradójico se unen el Tiempo y el Océano en “Viaje inmóvil” (2009, T3, p. 463).

Otro afán existencial será la búsqueda de la belleza<sup>4</sup>, especialmente en la medida en que, desde la triada platónica, ésta también se entiende como lo bueno y lo verdadero. Esto es especialmente claro cuando esa posibilidad está determinada por una armonía con el “ser” y con los impulsos juveniles, como aparece expresado en la “Carta que no llegó a destino” (2009, T4, pp. 21-23). Esa búsqueda de la belleza como forma de acceder a lo absoluto se encuentra claramente expresada en un poema de *Ecos*, anclado en el Génesis y dedicado al escultor chileno Tótila Albert (2009, T1, p. 247).

A nivel del problema del origen, los poemas finales de *Nadir* son relevantes, y tienen diversas referencias conceptuales al ámbito griego, aunque no haya menciones explícitas a figuras míticas, históricas o episodios helenos. En “La danza” hay un paso del Caos al Cosmos (2009, T1, pp. 494-498); y en “Libreto para desolación y sortilegios” se habla de la tragedia de lo humano (2009, T1, p. 502), vinculada a la condición intermedia entre animalidad y divinidad (2009, T1, pp. 507-508); a la geometría celestial e inalcanzable pero irrenunciable, e incluso asociada al amor (2009, T1, pp. 509-512); y a la palabra como bálsamo espiritual que adquiere una dimensión divina (2009, T1, pp. 516-519), posible de asociar a la concepción de Logos<sup>5</sup> como Dios, que aparece en el neoplatonismo y en el cristianismo primitivo.

Hay también referencias a la antigüedad a propósito de la intimidad y de los recuerdos de la niñez. Por ejemplo, con el mármol oponiéndose a la raíz en un sueño donde un hombre la abraza como enredadera (2009, T3, p. 427) o

4 En su *Historia del arte para niños*, Yolanda Bedregal describe a los griegos como “El pueblo que buscaba la belleza” (2009b, p. 6).

5 La palabra se enmarca en “un friso/del color de la nada” (2009, T1, p. 518). Los frisos son bandas decorativas de edificios que tienen como referente típico al Partenón. De hecho, en su *Historia del arte para niños*, Bedregal relaciona a la cultura griega con el friso (Bedregal, 2009a, p. 7).

con las Landas –nombre galo para la tierra– como parte de su propia imagen (2009, T3, p. 457).

En “Aquel caballo de madera”, Bedregal canta a un juguete de su infancia que, incinerado, parece convertirse en un Pegaso que adquiere “alas de lumbre/ donde estaba la cabeza/le nació un resplandor” (T1, p. 459). El fuego purifica la materia gastada, pero la idea y el sentido de un espíritu del juego y de la niñez se preserva, y se afirma también como central para la poesía (2009, T4, pp. 39-43). También, en la fábula “La araña”, es posible ver reminiscencias de la historia de Narciso (T3, pp. 681-682).

### 3. Lo femenino, el conocimiento y el arte

El patriarcado es una forma de dominación de larga duración que implica una posición subordinada de la mujer frente al hombre, cuestión a su vez asociada a una serie de dicotomías que reproducen y extienden tal relación (activo-pasivo; público-privado; fuerte-débil; razón-sentimiento; cultura-naturaleza). Esta situación, que perdura hasta hoy, está siendo radicalmente impugnada a nivel global, y durante la modernidad ha sido un lastre para la participación de la mujer en el espacio público (Fraser, 1997, pp. 100-104), tanto a nivel cultural como político, cuestión que se proyecta de formas específicas y ambivalentes en la escritura femenina en la América Latina a mediados del siglo XX. Así, por ejemplo, al mismo tiempo que las mujeres se vieron encasilladas en ciertos géneros y tópicos –considerados menores–; son valoradas con adjetivos masculinizantes; o deben desarrollar una serie de estrategias de posicionamiento que indican una condición de sujeto siempre incompleta. Según Ana Pizarro, también construyen redes de apoyo mutuo que denomina “el invisible college” (del que Bedregal parece participar<sup>6</sup>); son muchas veces transgresoras, aunque al mismo tiempo afirmen ciertas características de la femineidad (Pizarro, 2004, p. 171). En alguna medida, esto dice relación con la necesidad de guardar apariencias, al mismo tiempo que se introducen diversos mecanismos estéticos que buscan subvertir aspectos de lo establecido, cuestión complementaria a lo dicho por Mónica Velásquez a propósito de la autocensura (2009, T1, p. 54)

6 En su biblioteca hay múltiples libros de diversas autoras de poesía con dedicatorias a Yolanda, cuestión que da cuenta de redes de apoyo y seguramente de lectura mutua. También hay un poema dedicado a Juana de Ibarborou, así como cartas entre ambas. La figura de Gabriela Mistral es relevante también, pues Bedregal es organizadora de un homenaje en la hora de su muerte, así como también escribe un estudio sobre su poesía. Por otro lado, a propósito de las estrategias de posicionamiento, el libro *Del mar y la ceniza* (1958) está dedicado a Ricardo Latcham. También, en la colección Neruda del Archivo Central Andrés Bello he podido identificar una copia de *Almadia* con el Ex Libris del Nobel chileno.

De hecho, parte de esos mecanismos estéticos descritos por Francine Masiello se encuentran en Yolanda Bedregal, de quien se ha destacado ya su intuición feminista (Aquim, 2013). En específico, la búsqueda por la fragmentación, principalmente la disgregación formal que busca rechazar la estabilidad de la palabra dislocando las identidades unívocas (Masiello, 1985, p. 818), y la desexualización de los personajes femeninos, que se alejan de los ideales tradicionales de esposa y madre (Masiello, 1985, p. 814)<sup>7</sup>. Esto último también puede leerse en Mitre (1999), a propósito de una mínima referencia al erotismo dentro de su poética, así como a la concepción ambigua de la maternidad y el amor que, al mismo tiempo de ser una bella alegría, es fuente de profundo dolor y culpa (pp. 24-26). Ciertamente, el tratamiento del aborto y el incesto en *Bajo el oscuro sol* es fundamental para comprender esa concepción subversiva del rol femenino como madre y pareja/esposa.

Al mismo tiempo, esta concepción ambigua de los roles femeninos dice relación con una búsqueda más amplia por desbaratar el pensamiento dicotómico, cuestión asociada al primer mecanismo estético comentado, y que es una característica común con otras autoras, como Juana de Ibarborou (Aedo, 2016), poeta uruguaya a quien Bedregal le dedica “La danza”. La fragmentariedad y la anulación de las dicotomías nos acercan a los planteamientos de Mónica Velásquez a propósito de una poética cuya centralidad es una mirada que adquiere creciente conciencia de la imposibilidad de la totalidad fuera del momento de la muerte (2009, T1, pp. 51-52), que resulta del todo necesaria para comprender la obra de Bedregal, en la medida que implica una cierta negación de la pretensión de totalidad, de la cual ella quedaba inevitablemente fuera por su condición de mujer.

En ese sentido, la afirmación de ciertas características femeninas permite vislumbrar una propuesta de salida para ciertas aporías de dicha búsqueda, asociada al epígrafe del artículo: el afán del conocimiento puro como un camino sin salida, como una forma de perderse, cuestión asociada al menos a tres elementos: la masculinizada búsqueda de la cultura nacional a partir de especulaciones que aspiran a decodificar totalidades regionales, nacionales o continentales<sup>8</sup>;

7 Otros dos, vinculados a la descolocación de la familia tradicional y a la relevación de las relaciones horizontales y de amistad entre mujeres (Masiello, 1985, pp. 814-815), no parecen encontrarse presentes de modo tan claro en la obra de Bedregal.

8 De acuerdo con Federico Blanco Catacora (1958), “Roberto Prudencio y Guillermo Francovich buscaban descifrar el enigma del mundo que les rodea”. En términos continentales, se puede revisar *Crítica a la razón latinoamericana* (2009), de Santiago Castro Gómez, específicamente el capítulo “Populismo y filosofía. Los discursos de la identidad en la filosofía latinoamericana del siglo XX”. En especial resultan interesantes la imagen del filósofo-intelectual como exégeta o terapeuta de la nación y las conclusiones, vinculadas a una crítica a la búsqueda mitológica del origen como acreditación ontológica de verdad y, por ende, de derecho público (pp. 94-97).

los distintos procesos de profesionalización y diferenciación de las disciplinas humanistas y artísticas, vinculados a la creación de institucionalidad universitaria (Callisaya 2016; Taborga, 2001, pp. 27-31); y la falsa dicotomía entre politización y autonomía en el ámbito de la cultura, cuestión que se exacerba en el contexto de la Guerra Fría (Albuquerque, 2011; Franco, 2003, pp. 35-80).

En la década de 1950 el contexto nacional e internacional exacerbaba la tensión entre autonomía y politización en el ámbito del conocimiento, pues entre otras cosas la llamada guerra fría cultural implicaba una disputa conceptual e ideológica donde la asociación de la libertad con la despolitización artística era promovida por el gobierno norteamericano y por diversas instituciones culturales internacionales como el Congreso por la Libertad de la Cultura (Iber, 2012). Es posible vislumbrar estas reflexiones en el ensayo de Bedregal referido a la labor y sentido del P.E.N. Club (2009, T4, p. 411), donde también se afirma la contradicción entre la creación cultural y la belicosidad a partir de la máxima romana “*Inter armas silent musae*, entre las armas callan las musas” (2009, T4, p. 414).

La fotografía posterior a ese artículo en su edición de las *Obras Completas* muestra un homenaje realizado a Ricardo Latcham en su condición de presidente del P.E.N. Club chileno. Este último era conocido de Bedregal, y en su biblioteca<sup>9</sup> existen algunos de los pocos libros disponibles en Chile de la poeta; Latcham era parte del círculo de Juan Gómez Millas, ferviente defensor de la autonomía de los sabios (Riobó *et al.*, 2017) y durante su rectoría entre 1953 y 1963 Bedregal visita Chile. El 11 de julio de 1955 realiza la conferencia “Expresiones del folklore boliviano”<sup>10</sup>. El poema “Cielo de Osorno” (2009, T2, pp. 338-339) está fechado el mismo año; y el 21 de febrero de 1956 se publica el poema “Viene un niño”, dedicado a Catalina Sáez de Bedregal y Rafael Bedregal Sáez, esposa e hijo de su hermano Álvaro<sup>11</sup>.

A nivel boliviano, en la escritura de Roberto Prudencio de la segunda mitad de la década de 1940 y principios de la siguiente es posible encontrar muy claramente la oposición entre autonomía y politización en el ámbito de la cultura (Prudencio, 1947 y 1951). Prudencio saldrá al poco tiempo a París,

9 Disponible en la colección Ricardo Latcham de la Biblioteca Eugenio Pereira Salas de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile.

10 Correspondencia del Secretario General de la Universidad de Chile, Álvaro Bunster (volumen II).

11 Por conversaciones he llegado a saber que vivía un exilio en Chile, pero no tengo la certeza documental de aquello.

comisionado en la UNESCO<sup>12</sup>, volviendo en 1952 y siendo elegido decano de la Facultad de Filosofía y Educación. Dos años después se dará uno de los episodios más intensos asociados a esta dicotomía, pues luego de que en el marco de la Revolución Universitaria se reemplace a todo el consejo universitario, Prudencio escribe una airada carta pública en contra de José Antonio Arze, quien lo había reemplazado, acusando que la universidad, “templo de la ciencia, ha sido mancillado por la concupiscencia y la política” (Montenegro, 1982, pp. 43-44). La respuesta será la destrucción de su casa y su biblioteca, y el posterior exilio a Chile<sup>13</sup>. Este episodio tuvo un final particularmente trágico por la muerte de su hija, Malena Prudencio Lizón<sup>14</sup>, a quien Bedregal le dedica un poema el día 29 de agosto de 1955 (2009, T2, pp. 110-112).

En cualquier caso, entiendo que ésta es una falsa dicotomía, en la medida que una posición de “autonomía de los sabios” oscurece la inherente politicidad de toda actividad, especialmente de una intelectual y cultural. En ese sentido, la búsqueda por preservar una suerte de pureza en el trabajo académico resulta del todo problemática, y en alguna medida es también un dispositivo de exclusión e inclusión a la esfera intelectual. Es que en la pretensión de ser el exégeta de los misterios del pueblo; o de elevar el espíritu hasta fundirse con el infinito y/o el origen, algunos de los afanes de estos “sabios” se vuelven caminos sin salida. O cuya única salida es la muerte, como afirma Bedregal sobre José Eduardo Guerra, primero y Roberto Prudencio, después, cuando dice que la muerte física debió haber alivianado su angustia existencial, en la medida que se hicieron uno con el misterio.

Por cierto, ésta no es una inquietud ajena a Bedregal, y, de acuerdo con Virginia Ayllón, está conectada con el oficio escritural que implica partir pero nunca llegar (2009, T4, p. 9). Pero en la poeta hay una forma distinta de abordar el mismo problema, que se vislumbra especialmente al final del libro *Nadir*.

12 R. Prudencio, Al Señor Rector de la Universidad. La Paz, 20 marzo de 1951. Carta encontrada en Correspondencia de la UMSA, Escuela de Filosofía y Educación. En la misiva, se solicita licencia por dos años para ser el delegado de Bolivia ante la UNESCO, en Francia. Debido a ello, también renuncia a la decanatura de la Facultad de Ciencias Sociales.

13 Este resultado tiene, en realidad, una profundidad mayor. Las desavenencias entre el MNR y Prudencio venían ya desde 1946, cuando éste renuncia y fustiga al gobierno de Villarroel públicamente, siendo senador movimientista. Este episodio marca un giro ideológico también en Prudencio, que pasa de un nacionalismo telúrico a un liberal-conservadurismo decadentista.

14 En la biblioteca de Bedregal, que se encuentra en la “Casa del poeta”, se pueden encontrar varios libros dedicados a Roberto Prudencio. Además, ella escribió en la revista *Kollasuyo* y tiene varios números de la misma en su biblioteca donada a la Biblioteca Patrimonial Arturo Costa de la Torre, que está en la Casa de la Cultura Franz Tamayo. En las *Obras Completas* de Bedregal hay varias fotos en las que está presente Roberto Prudencio. Existía, entonces, un conocimiento mutuo, por lo que el poema dedicado a su hija no es casualidad.

Así, en el poema “Voy a cantarme” (2009, T1, pp. 491-493), Yolanda de Bolivia parece encontrarse frente a una contradictoria desazón, expresada en una fusión de opuestos especialmente aguda:

Voy a desvestirme de todas las texturas  
para buscar la nada mil veces milenaria  
donde tuvo su origen la chispa del mirar  
quiero sentarme como una momia incaica  
en la altura más honda de los montes invertidos.

La búsqueda de lo primigenio le resulta vedada, al punto que ni siquiera la máxima quietud ni el mayor sacrificio la habilitan:

Pude haber sido alga, cascajo o almeja  
y estoy aquí de Cristo reventando milagros  
Pero yo quiero regresar  
cavar hasta topar la aurora  
hundir los ojos con los dedos  
hasta donde nació la luz  
arañar las fibras .../  
desnacer todo a todo, descascarme en la semilla (...) Yolanda pequeña,  
no hay regreso  
No te puedes cantar.

Sin embargo, el poema inmediatamente posterior, “La danza” (2009, T1, pp. 494-498), indica una salida. Ésta consiste en una suerte de relato de la creación, concebida como paso del caos al cosmos<sup>15</sup>, cambio que se encuentra mediado por el movimiento, que, a su vez, está habilitado por el arte<sup>16</sup>. Es que en este poema la creación no es una cuestión meramente física, sino profundamente antropológica. En efecto, “El Hombre/en parda greda/diminuto gusano/era sólo una mancha/del Universo INMÓVIL”, cuestión que va cambiando en la medida que se adquiere conciencia del ritmo de la naturaleza que nos rodea. A partir de ello Bedregal nos dice: “Y COMENZÓ LA DANZA DEL UNIVERSO ENTERO (...) Aquel pardo gusano de pronto tuvo música/de pronto tuvo lágrimas/y empezó su delirio”. Es que el movimiento es vida, y en ella “Hubo todos los gestos/de los hachones ebrios:/terror/espanto/súplica/ternura/amor/deseo/laxitud/plenitud”. En otras palabras, no hay posibili-

15 En el primer punto del programa de la cátedra de filosofía griega que Roberto Prudencio presenta en 1944 aparece la misma idea: “La filosofía como producto de la cultura griega. La filosofía, algo que el hombre hace, es un hacer y en especial un hacer griego. Diferencia entre las Teogonías y Cosmogonías y la Filosofía. Origen de ésta en la pregunta ontológica. Carácter de “Ti to on” griego. El “De-finit” y la estructura mental del hombre griego. Esencia de la Definición. La concepción griega del mundo. *El Caos como infinitud y el Cosmos como finitud*” (Prudencio, 1944). Destacado en cursiva mía.

16 En “De la poesía: panorama de la poesía boliviana”, se afirma que la cualidad ordenadora que habilita pasar del Caos al Cosmos la tiene la poesía (2009, T4, p. 133).

dad de higienizar la experiencia vital, evitar “lo malo” es negar lo humano: el Cosmos brindado por el arte estriba precisamente en la capacidad de soportar la contradicción y la tensión: “Nacimiento y Muerte simultáneos/Las células efímeras/captando eternidades”.

De lo anterior quiero destacar tres aspectos. Primero, que en el paso de la inercia a la vitalidad existe un gesto prometeico que, si bien no es explicitado ni individualizado, el hecho de ser una chispa que enciende a un cuerpo de arcilla se encuentra en línea con el mito de Prometeo consignado en la biblioteca mitológica de Apolodoro (I, 45/VIII). También es útil recordar que la figura de Prometeo como patrono de la libertad, la ciencia y el arte, es utilizada –incluso en relación con la Universidad– durante esos años<sup>17</sup>; y la ambivalencia de un fuego que es letal y vital resulta del todo acorde a la reflexión poética. Es más, el poema *Prometeo* de Goethe es una referencia fundamental para la concepción de “lo verdaderamente humano” en Prudencio (1932).

En segundo lugar, aparece la concepción unitaria del arte, que parece tener una expresión plástica en su obra “Homenaje a Orfeo” (2009, T5, p. 115) donde aparece un padre indígena (por sus rasgos y vestimenta: chullo y poncho) tocando una lira que es también un bebé, rodeado de varias letras, muchas de ellas griegas (2009, T5, p. 115). El hombre está mirando hacia el cielo, por donde vuela un pajarito. Vale la pena pensar esta imagen a la luz de los *Sonetos a Orfeo* de Rainer María Rilke, a quien Bedregal había leído (2009, T4, p. 324). La relación de Orfeo con la naturaleza y su muerte como habilitadora de la poesía<sup>18</sup> y, por ende, como necesaria para la transformación y la toma de conciencia plena (Barral, 1995, pp. 24-26), son imágenes que se pueden ver vívidas en el poema “Elegía para una rosa” (2009, T2, p. 287). La ética órfica y poética que implica una “formulación religiosa de la disciplina del poeta, el sentido de la vida de creación” (Barral, 1995, pp. 26-27), pero que se presenta como doctrina general para la humanidad a través de los últimos versos: “a la callada tierra exclama: fluyo/a las rápidas aguas diles: soy” (Rilke, 1995, p. 149); aparece en Bedregal como la responsabilidad radical con la palabra (Velásquez, 2009, pp. 65-66). La concepción del canto como existencia y la necesidad del poeta de conectarse con el ritmo de la vida y la naturaleza implica fundirse: “(...) Sabe/olvidar que cantas. El canto fluye./Cantar es en verdad otro aliento,/un soplo en torno de nada. Un vuelo de Dios. Un viento” (Rilke, 1995, p. 43), puede verse en la imagen comentada a propósito del niño-lira, pero tam-

17 Hay al menos cuatro referencias a su figura en esa línea en la revista *Kollasuyo*.

18 “Orfeo muere para eternizar la poesía, para que siga la estirpe de hombres en deuda, *oyentes y bocas de la naturaleza*” (Barral, 1995, p. 24).

bién del pajarillo que el Orfeo<sup>19</sup> boliviano observa: “La función de la poesía es la de una legión militante de arcángeles que custodian el mundo, que le extraen su belleza y le marcan su camino de amor” (2009, T4, p. 153).

La posibilidad de oír esa hermosura es divina, pues Dios parece estar reposando en todo lo que nos rodea (y sólo nosotros los humanos hemos perdido la conciencia de ello). Esta idea se encuentra tanto en Hermes Trismegisto y el cosmoteísmo (Assman, 2008, pp. 234-235) como en el mito órfico que explica el paso de la unidad primigenia a la realidad contemporánea: la muerte de Dionisio como causa del nacimiento de los hombres y su reconstrucción como proceso asociado a la muerte y reencarnación de la vida (Riedweg, 1997, p. 44). Esta idea de la divinidad y su relación con lo humano se encuentra en “Palabras a mis hijos” (2009, T2, p. 374), poema dedicado a Rosángela Conitzer y sus compañeros bachilleres: “Y que en ti, sólo en ti, dentro de ti/se apoya el mundo/de igual manera que se apoya/en cada uno de los hombres”. Por cierto, el orfismo también aparece como relevante en otros poetas contemporáneos a Bedregal, como José Lezama Lima o María Zambrano (Carrillo, 2015).

Ahora bien, aun cuando la poesía cumple un rol fundamental –al punto de plantear a los versos como las formas de referirse a los temas más elevados, a propósito de la poesía científica antigua<sup>20</sup> (2009, T3, p. 41)–, son varios los puntos de diálogo con otras modalidades artísticas. Por ejemplo, en el poema “Frente a mi retrato” (2009, T1, pp. 485-486) se reflexiona frente a su imagen juvenil: “Enmarcada en un rectángulo de sombras/–como de una ventana en el vacío–”, cambiada a partir de un paso del tiempo que se expresa haciendo referencia al habla, a la danza y a la escultura: “Mi garganta latió su pulso isócrono/en latigazos y caricias./Mis pies danzaron, y mis manos saben/las formas de la arcilla atormentada” (p. 774). Finalmente, y a partir de la metáfora de la vida como texto “escrito todo en hoja blanca”, se afirma que la muerte será la única posibilidad para leerse por completo.

En un sentido similar, en un artículo de 1948 sobre una exposición de Juan Rimša, Bedregal afirma que “cuando se acerca un concierto, una exposición, o al abrir un libro, se produce una especie de preparación interior para el rito de la comunión” (2009, T5, p. 17), y luego plantea que “los artistas son los únicos que han dejado en sus obras un testimonio de la vida del hombre sobre la tierra” (2009, T5, p. 18).

19 Otra posible lectura del Orfeo la plantea Christian Quenta a propósito de *Bajo el oscuro sol* (2013, p. 79).

20 Se menciona a Empédocles y Lucrecio, ambos con elementos órficos en su obra.

Más centrada en la danza se encuentran las referencias a Valentina Romanoff, que incluyen un poema, tres artículos y un libreto poético para la obra “Desolación y sortilegios”. En el poema, publicado en *Almadía*, se canta al “extraño imán en el vacío”, generado porque “La bailarina inventa el ritmo breve/el ritmo eterno que al nacer se muere” (2009, T1, pp. 347-348). Este filo visibilizado por la expresión artística se vincula nuevamente con la condición humana en los sortilegios –palabra que hace referencia a adivinaciones o magias negras. Ellos son una suerte de diálogos poético-filosóficos vinculados a diversos ámbitos de la experiencia humana: el dolor, la búsqueda, el amor, la memoria, el sosiego (2009, T1, pp. 501-519).

Por otro lado, en sus artículos se puede vislumbrar una afirmación de la danza moderna como una vuelta a lo elemental, que, escondido por lo superfluo, comienza a revelarse nuevamente. Si en algunos casos –como el de Isadora Duncan, mencionada por Bedregal como superada por el estilo cultivado por Romanoff (2009, T5, pp. 117-118)– fue la vuelta a lo griego una parte relevante de ese gesto (Jiménez, 2013); el recuerdo de lo precolombino es más central aquí. De hecho, la misma Yolanda Bedregal –alumna de Romanoff– participó en el ballet *Amerindia*, y de acuerdo a la investigación de Gabriela Saldías (2019), las bailarinas fueron presentadas en la prensa de la época como discípulas de Terpsicore; Bedregal representó a una princesa indígena en el acto sexto. Así la danza –en conjunto con todo el arte moderno– parece compartir con la poesía una cualidad reveladora, que la escritora enfrenta a una máxima de Heráclito: la naturaleza ama esconderse (2009, T3, p. 132).

De este modo, la aporía antes comentada parece tener una salida, ya no vinculada a una meditación que te eleva y purifica –imposible de intentar desde un cuerpo femenino<sup>21</sup>–, sino a una acción que te mueve y ensucia. Es interesante entonces –y éste es el tercer punto– la tensión que adquiere la salida propuesta, a propósito de la femineidad: si por un lado la danza es una cuestión eminentemente femenina, el mandato del movimiento tiende a ser más masculinizante<sup>22</sup>. Esta tensión se encuentra en potencia ya en *Naufragio*, por ejemplo, cuando en el relato “A bordo de mí misma” el ansia de un viaje eterno se opone

21 En una entrevista realizada por Kathy Leonard y publicada en la revista *Sincronía* (1998), Bedregal afirma: “Como cualquier mujer, tenía de joven muchas ocupaciones de rutina que no pueden esperar, tareas que nadie nota cuando están bien hechas y todos reclaman cuando faltan; la única hora en que podía escribir tranquila era tarde en la noche y lo hacía –como lo sigo haciendo– en cualquier papel, en el revés de las envolturas de cigarrillos, siempre a mano y con varias correcciones. Mi marido madrugaba, botaba las colillas de cigarrillos, juntaba los papeluchos, los descifraba y copiaba todo lo que yo había escrito la noche anterior. Creo que sin su ayuda su apoyo y su admiración no habría publicado cuanto publiqué. Además, tradujo al alemán toda mi obra y fue un crítico exigente y cuidadoso”. Versión digital disponible en: <http://sincronia.cucsh.udg.mx/bedregal.htm> [Consultado el 22-8-19]

22 La oposición Hermes-Hestia es relevante en ese sentido; lo femenino como parte del hogar y lo privado –el Oikos– implica una estática opuesta a la circulación masculina por el espacio público (Vernant, 1985, pp. 135-183).

a una quietud insoportable, al mismo tiempo que se acepta la condición ambigua de “Nunca estar quieta ni tampoco estar siempre viajando” (2009, T3, p. 468). La angustia provocada por esta situación se suaviza con la posibilidad de leer en las noches, habilitándola a ver “cómo la verdad se va por el camino que no conozco todavía” (2009, T3, p. 468).

En ese sentido, la posibilidad de develar lo escondido desde el arte implica también una crítica a la racionalidad técnica y meramente utilitaria –en la medida que no deja espacio para el goce estético<sup>23</sup> (2009, T4, p. 129)–, y una valoración de quien habla “desde la entraña”. Esto último adquiere, en la obra de Bedregal, al menos dos niveles: el maternal-femenino y el nacional.

#### 4. Hablar desde la entraña

Con respecto al primer nivel, la novela *Bajo el oscuro sol* parece ser particularmente lúcida a propósito de la condición trágica que implica para la mujer intentar hablar: todas las estrategias de posicionamiento fracasan, y el mandato de servilismo llevado al extremo (es decir, lo exactamente opuesto a la lucha edípica contra el destino), termina con la fatalidad del incesto y el aborto, cuestión excelentemente trabajada por Ana Rebeca Prada (2012) y Leonardo García Pabón (2007). De hecho, la muerte de Loreto se da precisamente cuando aspira a buscar la entraña definitiva, la Palabra con mayúscula:

¿Y qué decir? ¿Con qué palabra? Debe existir la palabra primigenia custodia de la doctrina milenaria que todo lo explica, tal vez ya está inscrita en la entraña de la bestia, en el vuelo de los pájaros, en algún vaso ritual o en la gema depositada en la boca de las momias. La Palabra, la inefable, quees semilla, flor, árbol, fragancia, cuna, barco, ataúd, ceniza y humo. ¿Dónde encontrarla? ¿Tiwanacu, Teotihuacán, Menfis, Pekín, Delfos o Babilonia? ¿Permanecerá oculta en caverna, sinagoga, zigurat, catedral o rascacielos? ¿Será sólo eco del Verbo que los ruidos anulan...?

Una descarga de ametralladora sacudió la ventana y apagó el divagar de Loreto (2009, T3, p. 79).

Por cierto, el hablar desde la entraña no es una posibilidad exclusivamente trágica, sino también un motivo de profunda esperanza y alegría, en la medida que conecta con lo eterno o lo cósmico, especialmente en su poética previa a la adolescencia de sus hijos. En *Collar de nueve lunas* se canta que “¡Un ovillo de

23 No parece haber una visión antimoderna en Bedregal. De hecho, en “Frente a la radio” la técnica aparece como positiva, ligada a una posibilidad de expansión del mundo interior: “La música tiene la llave de todos los caminos” (2009, T3, p. 445).

gritos rodará por el mundo!/El ánfora<sup>24</sup> del sueño se vaciará en vigiliass/desde el perfil henchido de la novena luna” (2009, T1, p. 439); y en *Juan Gert* se plantea: “hilas con mi sangre el Universo,/hijo mío./Creces dentro de mí/como en vaso ritual” (2009, T1, p. 443), para luego convertirse en tierra fértil, urna bíblica, comunión y penitencia.

De este modo, la conexión con lo eterno trae implícita su ambivalencia, donde nacimiento, alegría, dolor y muerte se unen a propósito de la conciencia de ser parte de una “cadena de existencias, es decir que nuestra vida no nace sola, sino con toda la carga de nuestros antepasados” (Velásquez, 2009, p. 55), perspectiva incrustada en “Perdóname, niño mío”:

Fue toda una cadena de llanto y de dolores  
el hilo que te trajo desde el no-ser dichoso  
(...)  
No me culpes, mi niño, si no pude negarte  
albergue en mis entrañas;  
y si tu vida es dura, perdóname desde hoy.  
en tus ojos la luz de mis amores;  
endulzaré en tu boca todas mis amarguras.  
Pondré en tus manos íntegras las trizas de mi alma,  
para que hagas con ellas tu escudo de alegrías.  
(2009, T1, p. 435)

Una experiencia disruptiva de maternidad se encuentra también presente en los cuentos “Retorno” y “[Continuación de] Retorno”, aunque en este caso la hablante no se encuentra pariendo<sup>25</sup>, sino esperando a una hermana. De acuerdo con Leonardo García Pabón, la casa en que se espera y el sótano que se describe (su entraña) es también el cerebro de la narradora, y actúa espejeando la sociedad boliviana, y específicamente algunos puntos ciegos del nacionalismo revolucionario y de la sociedad boliviana: lo indígena antiguo como una infancia nacional fosilizada pero añorada y la exclusión de los sectores más empobrecidos, usualmente indígenas contemporáneos (2009, pp. 42-43).

Así, en un rincón del sótano hay una *chullpa* (monumento funerario) milenaria llegada de un museo; el monumento está “apergaminado y pequeñito como un niño arrodillado” (2009, T3, p. 592) –imagen posible de relacionar a la de las momias incaicas ya comentada<sup>26</sup>–, y ésta no es más que una de las muchas

24 En el capítulo “El pueblo que buscaba la belleza”, de la *Historia del arte para niños*, se asocian las ánforas a los griegos, y se comparan sus vasos con los tiwanakotas (2009, p. 6).

25 En “Viene un niño” (2009, T2, p. 345) también la maternidad es ajena, pero, aunque hay una referencia a una vida eterna olvidada al llegar al mundo, el tono es el opuesto a este cuento: alegría, amor y unidad.

26 El cuento “Retorno” es previo a *Nadir*, donde está el poema “Voy a cantarme”, en el cual aparece la imagen.

cosas que se encuentran en ese espacio contradictorio, múltiple y compacto que recuerda a una infancia que está “en nuestra sangre dormida” y que “sólo en algún momento de beatitud o de peligro nos lleva a un paraíso misterioso. La sola frase ‘cuando tenía seis años’ es la llave recogida en el fondo de un espejo para abrir alcobas olorosas de donde surge la vida primitiva hecha de fantasmas, de cielos y de infiernos pueriles” (2009, T3, p. 593).

Pero esa posibilidad de volver a una armonía o de lograr efectivamente el retorno, que todavía está viva en las primeras páginas de la continuación mediante la presencia de un fuego del hogar que preserva la unidad familiar, se ve rota por dos disrupciones: el posible amor de la hablante por Alejo, niño huérfano, pobre y ajeno a la brasa hogareña, que provoca su expulsión al ser descubierto por un tío; y el nacimiento de un niño en lugar de una niña. Finalmente, la familia se disgrega y el fuego es reemplazado por un radiador eléctrico (2009, T3, p. 597).

En efecto, en referencia a lo nacional, el problema de lo oculto y la necesidad de hablar desde la entraña son palmarios. Yolanda Bedregal incluso llega a afirmar que la bolivianidad está más cercana al mundo oriental, a propósito de cualidades aymaras e indígenas –en general– asociadas especialmente a la contemplación (2009, T4, p. 135). En ese sentido, aunque acepta que los códigos culturales más explícitos (el idioma español especialmente) serían occidentales, la forma profunda en que éstos son significados todavía estaría anclada a una experiencia ancestral inconsciente y asociada intensamente al paisaje y medio geográfico (2009, T4, pp. 154 y 168-169). En ciertos pasajes su perspectiva es profundamente telúrica. Inclusive, afirma la plausibilidad de las tesis de Villamil de Rada, relativas a la condición adánica de los aymaras (2009, T4, pp. 134-135 y 160). En ese sentido, cualquier occidentalidad estaría reposando en una raíz originaria; y esa contradicción –cuyo origen se encuentra en la invasión europea a América– estaría en la base de la necesidad de una cultura nacional que debe expresarse “desde la entraña”.

El modo de acceder a ella es, ciertamente, indigenista y folklorizante. Pero se expresa poéticamente de un modo que va matizándose y refinándose. En sus obras más tempranas es posible encontrar una minusvaloración de los pueblos originarios contemporáneos en relación con sus antepasados gloriosos, como se ve en “Cosechando ciudades”, de *Naufragio*, donde, mientras se vive una profunda conexión con la grandeza precolombina a propósito de la experiencia del paisaje –al punto que el Cuzco renace con el olor de los capulíes–, los indios contemporáneos llevan las maletas. Y en “Mis paisajes” (2009, T1, p. 117),

éstos se mezclan con una naturaleza musical e inspiradora coronada por el sol (todavía faltan décadas para su eclipse [García Pabón, 2009, p. 40]).

En el poema “Cuzco” (2009, T1, p. 757<sup>27</sup>), publicado en 1937, hay un indigenismo explícito ya comentado. Más adelante en *Poemas*, específicamente en el “Canto al soldado desconocido” (2009, T1, pp. 164-166), la valoración de lo tiwanakota y su relación de trascendencia con lo boliviano aparece más explícitamente: “Fuiste hombre sencillo y enigmático/como la Puerta de Tihuanacu:/ Hombre del Ande,/pedazo de granito amasado con lágrimas,/hombre síntesis”.

Ahora bien, Tiwanaku y Cuzco no son equivalentes, y su relación es en 1954 asimilada a la de Grecia y Roma (2009, T5, p. 189): el primero es la fuente creadora de cultura y el segundo representa el momento de su concreción y expansión más efectiva: cultura y civilización, si seguimos la nomenclatura de Spengler –se utiliza la noción de “idea primaria” (2009, T5, p. 189)–, que jugó un rol fundamental en, al menos, la primera mitad del siglo XX. Seguramente esta relación implica una relativa jerarquía de los originales por sobre los seguidores, cuestión que tendría antecedentes, estudiados por Pilar Mendieta en torno a la Sociedad Geográfica de La Paz y relacionados a los resultados de la Guerra Federal o Guerra civil boliviana de 1898 y 1899 (2017, pp. 130-157).

En cualquier caso, en ese escrito –expuesto en el Congreso Indigenista Interamericano de 1954 en La Paz– había una posición más matizada en cuanto al indigenismo, con una crítica explícita a la sobreestimación de lo propio, entendido como “las manifestaciones plásticas que vienen de nuestro ancestro indígena” (2009, T5, p. 185). En ese sentido se evidencia la paradoja: “Por muy apegados que seamos a nuestro medio telúrico y humano, por mucho que seamos indios espiritualmente, nuestra cultura es más occidental que propia” (2009, T5, p. 187). También es problemática la concepción de unidad con lo indígena, pues si bien aquí se encuentra en clave espiritual, en otros lados es planteada desde lo familiar, como en el poema “Evocación”: “Qué linda india era mi madre!/cactus del altiplano/añeja cepa aymara” (Bedregal, 1959, pp. 75-76), e incluso desde lo sanguíneo, como en “Banderita de mi escuela”: “Bandera, mi banderita,/imilla en día de fiesta/alegre como una hermana/tan india como mi sangre,/sencilla como un celaje (2009, T1, pp. 763-764).

Por cierto, también es posible constatar una cierta ambivalencia en la crítica al telurismo, pues en otros textos posteriores, de los años sesenta, se pueden

27 Hago referencia a la versión original, contenida en las notas del tomo uno de las *Obras Completas*. El poema publicado en el cuerpo del libro se llama “Apuntes cuzqueños”, que sería una variación respecto a la primera edición (Velásquez, 2009, p. 70).

encontrar posiciones que asocian la experiencia geográfica andina con una sensibilidad indígena subyacente a gran parte de la producción poética boliviana (2009, T1, pp. 168-169). Aunque en este momento conviven con una conciencia de que su tiempo “es síntesis de múltiples elementos contradictorios que componen nuestra civilización”, contexto en el cual la poesía debe cumplir un rol ordenador fundamental (2009, T1, p. 152). De este modo, parece ser que una búsqueda cósmica por una revitalización de lo precolombino se va alejando del horizonte de Bedregal, apareciendo crecientemente una dimensión más íntima y materialista en el análisis o exposición de la relación de lo indígena con lo boliviano. Por cierto, como bien afirma Leonardo García Pabón (2007), no hay una superación de la concepción folklórica de los pueblos originarios, pero es posible constatar cambios en la formulación de su mirada.

Así, por un lado, están sus poemas a Mama Usta, sirvienta familiar que es elevada al nivel de “hada humilde, fuego del hogar y lazo entre nosotros y lo perdido” (“Elegía humilde”, 2009, T1, p. 361). En “Rebelión”, por otra parte, se contrastan “los infinitos míticos en el gris y el violeta” del paisaje altiplánico, con el llanto de un niño aymara, cuyo sufrimiento resulta insoportable, al punto de hacer temblar y estremecer los “monolitos míticos” (2009, T1, p. 327).

Esto último se relaciona con un problema grave de pobreza y exclusión, que a su vez Bedregal entiende como un inconveniente material que inhibe la capacidad del indígena para producir “gran arte”. Esta concepción opera de dos modos. Por un lado, en la dificultad de acceder a “un elevado nivel cultural, medios técnicos y recursos económicos” para llevar a cabo esas formas. Y si bien “el hombre del altiplano poseyó todos los elementos en un periodo ya muy distante”, lo que le permitió construir Tiwanaku y estatuas megalíticas, la posibilidad de producir una literatura “perdida para nosotros a causa de su primitivo sistema de fijación en quipus”; y crear “modos musicales propios”, se han perdido contemporáneamente. Pero como “el sentimiento estético no puede ser detenido”, éste se ha canalizado hacia formas plásticas “de género menor, pero de infinitas posibilidades: el arte popular” (2009, T5, pp. 179-183).

Yolanda Bedregal era una coleccionista de estas manifestaciones, y en ese sentido, aunque haga explícita la distinción con “el gran arte”, es posible pensar que tenía en muy alta estima esta producción “artesanal”. De hecho, opone su minuciosidad y estilizaciones a “los monolitos y motivos tihuanacotas” (2009, T5, p. 181) que se producen en serie.

Un segundo modo en que opera esta relación entre pobreza-exclusión y producción artística va de la mano con la justificación del indigenismo, y dice

relación con que “el indio, concentrado en sí por centurias, ha perdido visión de su horizonte íntimo (...) no puede verse él mismo desde fuera (...) Nosotros estamos tomando al indio y su obra artística como un objeto de estudio. Él, acaso ignora que está siendo tema múltiple de un congreso”. Acto seguido, ella afirma el deseo de que esta etapa sea vencida, para que sea “el indio quien revise lo que de él se ha opinado para luego juzgar nuestra actitud bifronte” (2009, T5, p. 187). En el intertanto, sólo queda la posibilidad de colocarse en la calidad de “nuevos indios” y reunir información sobre sus manifestaciones artísticas. Esto, con el propósito de captar la sensibilidad y espiritualidad de la raza, conectándose por medio de la intuición con las posibilidades plásticas que “nos dejaron los antiguos americanos” (p. 187).

En última instancia, se pueden vislumbrar una serie de tensiones en la formulación del problema de lo nacional y su relación con lo indio: si por un lado existen intuiciones místicas que buscan desbloquear una conexión primigenia, por otro hay un problema muy concreto de pobreza y exclusión. Muy probablemente, la posibilidad de denunciar y de enunciar por fuera de los marcos del nacionalismo revolucionario implicaba –especialmente para la mujer– un costo demasiado alto, por lo que intentar subvertir algunos de sus presupuestos podría ser una posible explicación para estas ambivalencias.

*Recibido: agosto de 2019*

*Aceptado: septiembre de 2019*

## Referencias

1. Aedo, María Teresa (1996). "Hablar y oír -Saber y poder. La poesía de Juana de Ibarbourou". *Revista Chilena de Literatura* (49), 47-64.
2. Albuquerque, Germán (2011). *La trinchera letrada*. Santiago: Ariadna.
3. Aquim, María del Rosario (2013). "Al hombre sin nombre la mujer eterna... La intuición feminista de Yolanda Bedregal". *Khana. Revista municipal de culturas*, (54).
4. Arias del Canal, Fredo (2010). *Antología de poesía oral-traumática y cósmica de Yolanda Bedregal*. México D.F.: Frente de Afirmación Hispanista.
5. Assman, Jan (2008). "Egipto en la historia de la memoria occidental". *Religión y memoria cultural. Diez estudios*. Buenos Aires: Lilmod.
6. Barral, Carlos (1995). "Prólogo". En Rilke, Rainer María, *Sonetos a Orfeo*. Barcelona: Lumen.
7. Bedregal, Yolanda (2009). *Obra completa*. Cinco tomos. La Paz: Plural.
8. ----- (2009a). *Historia del arte para niños*. La Paz: Plural.
9. ----- (1959). "Evocación". *Noesis. Revista de la Universidad de La Paz*, 1, enero de 1959.
10. ----- (1958). *Del mar y la ceniza. Alegatos. Antología*. La Paz: Biblioteca Paceaña, Alcaldía Municipal.
11. Blanco Catacora, Federico (1958). "Los temas de filosofía en la revista Kollasuyo". *Signo. Revista boliviana de cultura* (5), 31-46.
12. Callisaya, Pedro (diciembre de 2016). "Apuntes para la historia de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 1939-1966". *Historia* (38), 159-168.
13. Carrillo, María (2015). "Orfeo y Dionisos en el origen de la poesía en María Zambrano y José Lezama Lima". *Caravelle* (104), 177-191.
14. Castro-Gómez, Santiago (2009). *Crítica de la razón latinoamericana*. Barcelona: Puvill Libros.
15. Fernández Naranjo, Nicolás (1957). "Prólogo". En Yolanda Bedregal, *Del mar y la ceniza. Alegatos. Antología*. La Paz: Biblioteca paceaña, Alcaldía Municipal.
16. Franco, Jean (2003). *Decadencia y caída de la ciudad letrada*. Barcelona: Debate.
17. Fraser, Nancy (1997). *Iustitia Interrupta. Reflexiones críticas desde la posición postsocialista*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores.
18. García-Pabón, Leonardo (2007). "Escritura, autoridad masculina e incesto en *Bajo el oscuro sol* de Yolanda Bedregal". En Sara Beatriz Guardia (ed.), *Mujeres que escriben en América Latina* (pp. 213-220). Lima: CEMHAL, Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
19. Iber, Patrick (2012). "El imperialismo de la libertad: el congreso por la libertad de la cultura en América Latina". En Marina Franco, Calandria, Benedetta. *La guerra fría cultural en América Latina. Desafíos y límites para una nueva mirada de las relaciones interamericanas* (pp. 117-132). Buenos Aires: Biblos.
20. Jiménez, Maite (2013). "Bailando en el Partenón, la pasión griega de Isadora Duncan". Recuperado de <https://classicgrandtour.com/2013/02/18/bailando-en-el-partenon-la-pasion-griega-de-isadora-duncan/>.

21. Masiello, Francine (1985). "Texto, ley, trasgresión: especulación sobre la novela feminista de vanguardia", *Revista Iberoamericana* (132-133), pp. 807-822.
22. Mitre, Eduardo (1999). "La obra poética de Yolanda Bedregal", *Signo. Cuadernos Bolivianos de Cultura* N° 53, 124-131.
23. Montenegro, Walter (1982). *La Universidad Mayor de San Andrés*. La Paz: Khana Cruz.
24. Nicolas, Vincent y Pablo Quisbert (2014). *Pachakuti, el retorno de la nación*. Sucre: Fundación PIEB.
25. Pizarro, Ana (2004). "El invisible college'. Mujeres escritoras en la primera mitad del siglo XX". En *El sur y los trópicos. Ensayos de cultura latinoamericana*" (pp. 163-176). Madrid: Cuadernos de América sin nombre.
26. Prada, Ana Rebeca (2012). "Estudio preliminar". *Bajo el oscuro sol*. La Paz: Plural.
27. Prudencio, Roberto (1999[1932]). *La plenitud humana de Goethe o ideas para una filosofía de la vida*. La Paz: Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto/Goethe Institut.
28. ----- (1951). "Sobre la esencia de la poesía". *Kollasuyo, Revista de Estudios Bolivianos* 10 (66), 12-28.
29. ----- (1947). "La misión del escritor. Leído en sesión del Ateneo de Bolivia al hacer entrega de la presidencia de la institución". *Kollasuyo, revista de estudios bolivianos* 10 (65), pp. 34-41.
30. ----- (1944). Programa de historia de la filosofía griega para el primer curso de la Escuela de Filosofía y Letras. En Correspondencia UMSA, Esc. Filosofía.
31. Quenta, Cristian (2013). "La herida para una poética de la imagen fantasma". *Khana. Revista Municipal de Culturas* (54).
32. Riedweg, Cristoph (1997). "Orfismo en Empédocles". *Taula, quaderns de pensament (UIB)* (27-28), 33-59.
33. Rilke, Rainer Maria (1995). *Sonetos a Orfeo*. Barcelona: Lumen
34. Riobó, Enrique; Javiera Araneda; Javier Godoy; Cristian Inzulza; Daniela Pino; Caroline Sánchez y Laura Vera (2017). "La idea de Universidad en Juan Gómez Millas (1953-1963): autonomía de los sabios, humanismo y recepción de lo clásico". *Cuadernos Chilenos de Historia de la Educación*, (8), pp. 146-175.
35. Saldías Aillón, Gabriela (2017). "Amerindia. Un hecho desbordado de la danza", *Interdanza* (45). Coloquio Latinoamericano de Investigación y Prácticas de la Danza. México D.F., 19-25.
36. Taborga, Jesús (2001). *El pensamiento filosófico en Bolivia. Antología*. La Paz: Gramma Impresión.
37. Velásquez, Mónica (2009). "Introducción. Mirar como se escribe: 'Yolanda de Bolivia'". *Obra completa. Yolanda Bedregal*. La Paz: Plural.
38. Vernant, Jean Pierre (1985). *Mito y pensamiento en la Grecia antigua*. Barcelona: Ariel.





Arturo Borda, hacia 1940, sentado en la sala de la casa, al lado de una mesa en la que está colocada una pintura de paisaje, obra del artista. En la pared del fondo, sobre el sombrero de Arturo, la fotografía de 1918 en la que Arturo y Héctor posan delante del cuadro Vista de La Paz. Colección particular. Cochabamba. Gentileza de Pedro Querejazu.

# La existencia dolorosa del héroe trágico. Reflexiones sobre Arturo Borda

## The Painful Existence of the Tragical Hero. Reflections about Arturo Borda

Fernando Arce Hochkofler\*

### Resumen

El autor explora el dilema moral que confronta el hombre agobiado por su sensibilidad de artista, ante una sociedad incapaz de ver su propia miseria. El artista, o se ajusta a los cánones estéticos convencionales o retrata su sociedad sin que ésta se percate, vaciando la significación convencional del lenguaje y recuperando su originalidad inocente. Renunciar al sentido común y salirse de lo general es una rebelión contra el Padre, señala Freud, y es el recorrido del héroe. Pero desde Lacan, Borda se rebela contra la significación del Otro del Padre, para restituir el poder de la palabra plena. El héroe, despojado de su yo imaginario y del sentido común, toma conciencia de su infinitud. En ese momento, según Kierkegaard, o abraza esa conciencia infinita y hace de ella todo su amor (es el movimiento de la fe) o, al percibir el absurdo de la dolorosa existencia humana y la indolencia de un Dios-Padre incognoscible, mata a ese Padre y asume para sí el dolor del prójimo. Es la elección del héroe trágico.

**Palabras clave:** Arturo Borda, héroe trágico, Lacan, Freud, Kierkegaard.

---

\* Psicoanalista, DEA de Psychanalyse, Université Paris VIII, Vincennes-Saint Denis, France. Maestría en Psicología Clínica de la Pontificia Universidad Católica Argentina, Buenos Aires, Argentina.  
Contacto: ferahoch@hotmail.com  
<https://orcid.org/0000-0003-3249-5426>

## Abstract

The author explores the moral dilemma confronting man overwhelmed by his artist's sensibility, faced with the misery of a society unable to see his own misery. The artist either conforms to conventional aesthetic canons or, portrays his society without noticing, emptying the conventional meaning of language and regaining its innocent originality. Renouncing common sense and getting out of the general is a rebellion against the Father, Freud points out and is the hero's journey. But from Lacan, Borda reveals himself against the significance of the Other of the Father, to restore the power of the full word. The hero stripped of his imaginary self and common sense, becomes aware of his infinity. At that time, according to Kierkegaard, or embraces that infinite consciousness and makes it all his love (it is the movement of faith) or; by perceiving the absurdity of the painful human existence and the indolence of an unknowable God-Father, he kills that Father and assumes for himself the pain of others. It is the choice of the tragic hero.

**Key words:** Arturo Borda; tragic hero; Lacan, Freud, Kierkegaard.

## 1. Introducción

Arturo Borda se ha convertido en uno de los grandes referentes bolivianos del siglo XX por su genialidad como original pintor autodidacta, como autor de una obra literaria que rompe cánones estéticos y lingüísticos, como pionero del cine boliviano, como animador de los primeros movimientos sociales y porque, con su estilo y su vida, generó un fecundo movimiento cultural, artístico y literario. El siglo XXI ha visto crecer su figura hasta devenir un ícono de la cultura boliviana, a partir de la publicación de la obra *Hacia una historia crítica de la literatura de Bolivia* (PIEB, 2002), fruto de la reflexión grupal iniciada en 1999 por un grupo de literatos destacados como Wiethüchter, Paz Soldán, Prada, Villena, Rocha, Rodríguez y otros, que aportaron con la publicación de sendos estudios sobre la obra de Arturo Borda. En contrapunto a este movimiento y con cierta anterioridad, algunos jóvenes literatos como Rocha, Ortiz, Portugal y Sainz publicaban la revista *Puntos suspendidos*, 6 (1997), dedicada a Arturo Borda. Terminando el siglo XX, Omar Rocha y Rodolfo Ortiz inician la excelente revista literaria *La Mariposa Mundial*, dirigida por Ortiz, que ha venido publicando cada diez números una selección de artículos de diversos autores, textos inéditos y hallazgos biográficos sobre Arturo Borda en los números 2 (2000), 11/12 (2003-2004) y 22 (2014-2015). Paralelamente, Ronald

Roa Balderrama, con el esfuerzo de toda una vida, publicó en 2010 la biografía *Arturo Borda: historia desconocida de un artista boliviano*. En 2012, el número 16 de la revista *Estudios Bolivianos* 16 publicó un trabajo sobre Borda (Pardo, 2012). El año 2014 fue editado y publicado el manuscrito “*Nonato Lyra*” recuperado por Rodolfo Ortiz en Santa Cruz de los archivos de la familia Roa Velasco. Luego, el año 2016, recuperó, editó y publicó “*Telón lento*”, una carta dirigida en 1937 por Arturo Borda a Carlos Medinaceli, en forma de libro que transcribe el manuscrito original. Recientemente, en el año 2018, Pedro Querejazu L. presentó el libro *Borda 1883-1953*, que constituye una edición de aspectos biográficos, con un análisis de varias de sus pinturas, comentarios sobre su obra literaria y excelentes fotografías, a manera de catálogo bien editado de una parte de su obra pictórica, que ya la revista Bienal SIART 2001 había presentado en primera instancia, por haber dedicado a Borda la exposición de homenaje<sup>1</sup>.

A pesar de la admiración generalizada, la obra de Borda posee una dimensión de inquietante extrañeza, pues hay en ella “algo de sagrado y sublime, algo que infunde horror y respeto” (Borda, 1966, vol. I, p. 218); aunque el creador prolífico y potente ha dejado de ser el ilustre genio arrinconado y se le ha otorgado su lugar merecido en la galería de los notables. No obstante, su pintura y su obra literaria permanecen parcialmente indescifrables, como un enigma que apasiona y ahuyenta. Se puede leer a Borda hasta que comienza a sentirse la pesadez de su presencia viva; hasta que las dimensiones que abre se convierten en un laberinto insoportable y lo inextricable de su misterio nos obliga a alejarnos por algunos años, intentando olvidar sin lograrlo. Retomar su lectura exige coraje y superación de resistencias inconscientes; aunque iluminemos su enigma con alguna teoría posmodernista y hasta filosófica, siempre queda la sensación de que algo falta y, nace entonces el impulso de volver a leerlo. Si bien no dejan de ser referentes los comentarios de Carlos Medinaceli (1978), Viscarra Fabre (2004), Porfirio Díaz Machicao (1976) y Carlos Salazar Mostajo (2004), que ilustran cuán admirado era en vida; fue necesario que un Canaday, en 1966 (2015), nos obligara a desempolvarlo a las apuradas y editar su obra. Luego, el silencio y el olvido, hasta que los autores arriba mencionados publicaron *Hacia una historia crítica...* para devolvernos su memoria y mostrar su vigencia.

De este mismo periodo, dos publicaciones, Prada (2004) y Quiroga (2004), nos dieron pie para proponer el presente trabajo que es el resultado de una investigación iniciada con la lectura de *El Loco* el año 2007, con un grupo de

1 Revista de Arte SIART-BOLIVIA, “Exposición homenaje dedicada a Arturo Borda”, (2), 2001.

trabajo que, en la actualidad y desde entonces, conforma un espacio de análisis y reflexión sobre temas culturales, denominado “Tertulia de arte y psicoanálisis”. Los resultados preliminares los presentamos en una conferencia privada realizada el 31 de octubre de 2009. Desde entonces, hemos estado pendientes de la bibliografía que se viene publicando sobre Arturo Borda.

Aquí realizamos una segunda reflexión, desde el psicoanálisis y desde el pensamiento de Kierkegaard sobre la obra de Arturo Borda, buscando una mirada alterna a las valiosas apreciaciones que los autores que nos precedieron vierten sobre este hacedor de la cultura boliviana, o como lo llamó Guillermo Viscarra Fabre en el panegírico de su funeral: este “hito fulgurante en la clara patria de las generaciones del futuro”, este “arquitecto constante, luminoso e insobornable”, este “filósofo y pintor del Kollao” que no ha muerto pues su obra y su “alma de forjador viven y vivirán eternamente” (2004, p. 14).

A continuación, presentamos el marco teórico que sustenta la tesis de Arturo Borda como héroe que resuelve una paradoja moral en los términos que Kierkegaard (2014 [1843]) atribuye a un héroe, y cuya hazaña existencial ha provocado efectos que estamos descubriendo, aunque ya destacan los de identidad y potenciamiento del flujo de creatividad cultural de nuestra sociedad. Para este trabajo, recurrimos a las conceptualizaciones de Lacan (1977, 1985, 1987, 1990, 1992), Freud (1980), Rank (1943, 1961) y Campbell (1959) sobre mito, héroe y creación artística. Luego, nos centramos en el tipo de héroe que constituye Arturo Borda, siguiendo el pensamiento de Kierkegaard (2014 y 2008) y tomando como punto de partida las consideraciones de autores que estudiaron su obra y entrecruzan nuestras líneas de trabajo. Para concluir, sintetizamos el recorrido analítico y recapitulamos los aportes que nos han permitido visualizar las dimensiones épicas y trascendentales de su obra.

## 2. El mito del nacimiento del héroe o la resolución de un dilema moral

En 1909, Otto Rank (1961) afirmaba que las grandes civilizaciones comienzan a glorificar a sus héroes míticos desde las primeras etapas de su evolución, a través de muchas leyendas y relatos poéticos que atribuyen a estos personajes rasgos fantásticos, desde su nacimiento, su infancia, hasta su vida adulta y muerte. Sus obras se convierten en hazañas por su carácter pionero y fundador de algo que llega a ser la identidad de un pueblo. Particularmente, el mito del nacimiento del héroe privilegia el tema del incesto porque la fantasía de nacer

de nuevo implica el simbolismo de las dos madres del héroe, siendo la segunda, la madre consorte. Las otras implicaciones del mito las explica a partir del carácter paranoide que tiene, como escisiones de la personalidad del padre real y perseguidor.

Freud (1980) retoma las aseveraciones de Rank cuando analiza a Moisés: “Un héroe es quien, osado, se alzó contra su padre y al final, triunfante, lo ha vencido. Nuestro mito persigue esa lucha hasta la época primordial del individuo, haciendo que el hijo nazca contra la voluntad del padre y sea rescatado del maligno propósito de éste” (p. 11).

Joseph Campbell (1959) combina y verifica las ideas de Rank, Freud y Jung, examinando infinidad de mitos. Establece las características del héroe como arquetipo universal por cuanto posee virtudes y destrezas que le permiten cumplir con una misión o resolver un conflicto. El camino del héroe tiene tres etapas: un periodo de *separación*, uno de *iniciación* y otro de *retorno*. El de *separación* hace referencia al desprendimiento de la filiación paterna y de su nacimiento para erguirse sobre el problema. El de *iniciación* incluye las distintas pruebas y desafíos que enfrenta para realizar su misión. Finalmente, en el de *regreso*, el héroe devuelve a su comunidad aquel flujo de energía que impedía la vida. Luego se retira para atravesar el umbral de la muerte y encontrar la beatitud de Dios. Su misión es devolver el orden perdido en su micro cosmos: “Cuando la meta del esfuerzo del héroe es el descubrimiento del padre desconocido, el simbolismo básico sigue siendo el de las pruebas y el camino que se revela a sí mismo... El héroe bendecido por el padre vuelve para representar al padre entre los hombres. Como maestro (Moisés) o como emperador (Huang Ti), su palabra es ley. Puesto que el héroe se ha centrado en la fuente, hace visible el reposo y la armonía del lugar central. Es un reflejo del Eje del Mundo, de donde se extienden los círculos concéntricos; él es el perfecto espejo microcósmico del macrocosmos. Verlo es percibir el significado de la existencia” (pp. 192-193).

Lacan (1985) señala que “el mito es lo que da forma discursiva a algo que no puede ser transmitido en la definición de la verdad, porque la definición de la verdad sólo puede apoyarse sobre ella misma y la palabra en tanto progresa la constituye” (p. 39). Por tanto, la palabra sólo puede expresar la verdad de modo mítico, porque no puede captarse a sí misma ni captar el movimiento de acceso a la verdad. Y puesto que el complejo de Edipo es el mito que fragua todas las pasiones del alma humana, no se puede pensar la dimensión ética de

las relaciones intersubjetivas, sin considerar este origen mitológico de nuestros deseos y pasiones.

Sin embargo, un héroe no lo es por su rasgo de pionero, fundador y creador y por haber superado un importante desafío de las adversidades de su época; su hazaña es sólo la consecuencia de haber resuelto algo subjetivo. Lo es por la forma en que resuelve, en su interior, una lucha o conflicto existencial común a las personas que habitan el mismo espacio y que, en esa época, resolvieron el dilema de maneras diversas. Resulta claro que si alguien talentoso lo resuelve de la manera adecuada, prevalece en el tiempo y queda en la memoria como héroe. El resto de los talentosos serán héroes de segunda o simplemente serán parte de esa mayoría de la que no queda ninguna memoria. Simón Bolívar no se hizo héroe por haber liberado cinco naciones de Sudamérica (hazaña consecuente), sino por haber creído que se podía vencer el poder colonial español y que los pueblos de América debían tener un destino común de libertad.

Un héroe lo es entonces, por cómo resuelve la paradoja existencial que afronta y, siempre es de naturaleza moral e inseparable del momento histórico que vive. Veamos ejemplos de algunos dilemas generales: someterse al poder de un amo tirano o hacerle frente. Ser artista en un mundo sin arte donde los amos detentan las manifestaciones culturales o ponerse del lado de los esclavos y hacer arte como expresión de esa mayoría que los amos no quieren ver. Denunciar la ceguera de una sociedad que se apega al formalismo religioso o plegarse a la doble moral y a la falsa religiosidad institucionalizada. Por otra parte, existen dilemas particulares que constituyen paradojas tan subjetivas que sólo se visualizan en el caso por caso, por ejemplo: renunciar a un amor que inspira o sucumbir a ese amor inmolando la propia vida. Decir una verdad que dolería mucho o callarse y arrastrar por generaciones un bochornoso secreto de familia. Realizar determinado acto de compromiso o ceder al miedo al fracaso y destruir una relación de pareja. Se trata de un drama subjetivo que se resuelve en la intimidad del ser y que requiere grandeza de alma para no optar por soluciones de compromiso que aseguran primero la subsistencia y el bienestar personal, antes que el deber ser ante lo universal. La resolución de estos dilemas pone en juego fuerzas como la intuición, el presagio, la confianza en la palabra y el conocimiento de símbolos del reino del misterio y del peligro. Se trata de tomar decisiones en soledad y, muchas veces, sobre un acto de fe.

Kierkegaard (2014) reflexiona sobre este tema y divide en dos las categorías de héroes. Llamó a los primeros “los caballeros de la resignación infinita” y, a los segundos, “los caballeros de la fe”. Los primeros son los que hacen de su amor

la esencia de su vida y le permiten penetrar hasta lo más profundo de sus más ocultos pensamientos, y aunque se enreden en los recovecos de su conciencia y esto haga muy desdichado a su amor, jamás lo evitan. Cuando han absorbido totalmente su amor, todavía tienen el valor de atreverse a todo, hasta que sus pensamientos les anuncian la imposibilidad. Entonces, movidos por la inmensa pasión, realizan el movimiento de la resignación infinita. Ellos son los que, considerando que jamás podrían alcanzar el bien supremo, renuncian a su bien particular, en aras del bien común. El caballero de la resignación infinita es el que sucumbe vencido por la desesperación, la “enfermedad mortal”, como él la llamó (Kierkegaard, 2008), ante la falta de fe para creer que el bien supremo es alcanzable. Los segundos son los que son capaces de concentrar toda la sustancia de la vida y todo el significado de la realidad en un solo deseo, y dan el salto de la fe en absoluta soledad. Puesto que el estadio anterior a la fe es la resignación infinita, sólo alcanza la fe quien realiza ese movimiento previo por cuanto allí el individuo toma conciencia de su valor eterno. El caballero de la fe renuncia infinitamente al amor, sustancia de su vida y, calmo y silencioso en su dolor, realiza el movimiento supremo al decirse: creo que obtendré lo que amo y renuncio, en virtud de lo absurdo, pues creo que para Dios todo es posible, inclusive el absurdo de perder lo que amo, aunque parezca imposible recobrarlo. El hombre puede llegar a ser el primer tipo de héroe, es decir trágico, por su propio esfuerzo, pues encuentra apoyo y consejo a pesar de su sufrimiento. En cambio, al que transita el angosto sendero de la fe, nadie le comprende, concentra con pasión toda su vida en el milagro. Y eso es la fe, un milagro que no procede del hombre.

El mismo Kierkegaard fue un héroe trágico al haber renunciado a su prometida Regina Olsen, el amor de su vida, por considerar que era absolutamente imposible hacerla feliz a futuro, siendo él un sujeto melancólico. Al haberse convertido en un héroe de segundo orden, no le quedaban sino la ironía y el humor que se reflejan sobre sí mismas y que pertenecen al ámbito de la resignación infinita. No obstante, siempre abrigó la esperanza de que, en un acto milagroso, Dios le devolvería a Regina, aun cuando ésta ya se había casado con otro hombre. Luego, el héroe trágico renuncia a sí mismo para expresar lo general; el caballero de la fe renuncia a lo general para transformarse en individuo.

A diferencia del idealismo, Kierkegaard afirma que ningún movimiento al infinito se realiza por la reflexión; es decir, que no se alcanza el Cielo con una escalera de silogismos, como proponía Hegel, sino por la pasión (el acto de morir es uno de los saltos más notables de la pasión). Porque las determina-

ciones de la pasión son las únicas dignas de fe, son las únicas pruebas, porque la pasión no engaña a nadie; no se necesita ser sabio o ilustrado para tener la pasión de examinar en uno mismo nuestra disposición al mal, y esto en virtud de lo más sagrado que hay en el hombre, que es la angustia como posibilidad. Cuando descubrimos nuestros impulsos más oscuros no es sin angustia o; por el contrario, es la angustia la que provoca la aparición de estos impulsos que se ocultan en toda vida humana.

Señala, además, que existen tres estadios morales: el *estético*, el *ético* y el *religioso*. Puesto que la inmediatez primera es lo que se impone a nuestros sentidos como placentero, el primer estadio es el dominio estético. Lo bello impone silencio, lo estético impone lo oculto y no hace caso del tiempo (a diferencia de lo ético que condena lo oculto). Por eso el héroe estético sostiene el silencio. Nadie escapa al amor en tanto exista belleza y ojos para ver; luego, el héroe estético se enamora de lo bello y en un movimiento de pasión, lo vela y lo manifiesta en su arte. Como Oscar Wilde, que fue arruinado por su amigo, quien debió ser su musa e inspiración. Cuando fue acusado de homosexualidad (considerada un delito en aquella época) y condenado a dos años de trabajos forzados en la cárcel de Reading; se calló y asumió para sí toda la culpa, para llevar su amor por lo bello hasta el punto supremo del auto-sacrificio, sosteniendo el silencio. Liberado en 1897, murió tres años más tarde en la indigencia a la edad de 46 años, mientras vivía su exilio en París. Su obra testamento, *De profundis* (2000), en la que rompe el silencio y devela lo oculto, sólo se publicó en forma póstuma en 1909.

El segundo estadio es el *ético*. No es el inmediato impulso del corazón, sino la contradicción de la vida que exige el examen racional hasta alcanzar la lógica conclusión de que es necesario renunciar a lo amado, en el convencimiento de la imposibilidad según la posibilidad humana. Este movimiento requiere fuerza, energía y libertad de espíritu. Por ser un movimiento infinito, exige manifestación, y es ejemplo el héroe trágico que puede ofrecer un contraargumento a todo lo que se diga en contra de él, demostrando que tiene razones poderosas. Agamenón sacrifica a su hija Ifigenia a los dioses a cambio de vientos favorables, es un héroe trágico que “tiene el consuelo de poder satisfacer a todo ser viviente, a cualquier voz surgida del corazón de la humanidad, a cualquier pensamiento malicioso o acongojado, acusador o compasivo” (Kierkegaard, 2014, p. 97), que pueda alzarse en contra de él. También tiene el consuelo de lamentarse y llorar con sus deudos, aunque sus suspiros inenarrables sean su tortura eterna. En este punto Kierkegaard sigue a Dante Alighieri (1992), que sitúa en el limbo a los poetas latinos y a los filósofos griegos que practicaron la virtud,

pero no alcanzaron la fe y su único tormento son esos suspiros inenarrables, no de tristeza, sino de la pena de “vivir con un deseo sin esperanza de conseguirlo” (p. 41), el de ver a Dios.

Finalmente, en el tercer estadio moral, el *religioso*, el héroe debe realizar dos movimientos: primero, el de la resignación infinita; segundo, el de la fe. El ejemplo de este proceso es Abraham: primero renuncia a su único hijo Isaac; luego, cumple con el movimiento de la fe, en virtud de lo absurdo. Durante tres días camina en silencio con su hijo Isaac hacia los montes de Moriah, donde lo debe ofrecer en sacrificio. No puede decir nada, todo lo ha de hacer en espantosa soledad y de manera libremente consentida. ¿Es un hombre de fe o un asesino? En el momento que levanta el cuchillo para sacrificarlo, el mensajero de Dios lo detiene. Convertir un filicidio en una acción sagrada es irreductible a la razón, pues la fe comienza donde la razón termina. Esta paradoja es la más difícil de resolver.

El psicoanálisis (Lacan, 1990) propone una ética del silencio, porque al hacer hablar al analizante en asociación libre y por las interpretaciones, el analista busca al sujeto del bien-decir. El silencio del analista constituye el acto responsable que deja emerger al verdadero sujeto; no al yo psicológico que el individuo infatuado cree ser, tampoco de manera anticipada, sino como efecto de la interpretación que remite a algo universal, el deseo. Freud sostiene que somos responsables de nuestro deseo y Lacan afirma que siempre somos responsables de nuestra posición de sujetos. Luego, el analista es responsable del acto analítico que genera como efecto un nuevo sujeto en relación a su deseo. Es este acto el que desata el nudo del síntoma que oprime al paciente, nudo del que el analista se hace parte, en tanto ocupa el lugar del objeto-cause de deseo del paciente (*objeto a*). El análisis no busca el bien del paciente, sólo ayuda a que su *objeto a* se eleve a la categoría de una ausencia absoluta. La angustia de castración, como temor a perder nuestro *objeto a*, que ya está perdido, nos impulsa al goce repetitivo y autodestructivo de exponernos una y otra vez al mismo punto de desaparición del objeto. Para el psicoanálisis no hay otra libertad que aquella condicionada por el goce.

Kierkegaard (2014) propone una moral de la pasión, en la que el hombre deviene individuo si es fiel a su pasión; mientras atraviesa los tres estadios morales: el estético, el ético y el religioso. La tarea moral del hombre es el fin supremo de su vida, y al abrazar lo general se afirma como individuo. Puesto que el individuo es un sujeto que tiene su fin en lo universal, su tarea moral consiste en resolver sus dilemas existenciales elevándose a lo general en los tres estadios.

Sin embargo, al introducir la dimensión de la fe, ésta introduce una paradoja: siendo el individuo inferior a lo general, por haberse sometido a lo general, alcanza a ser ahora superior a lo general; de manera que el individuo se halla en una relación absoluta con lo absoluto. Siendo la fe la más elevada pasión del hombre, por ella resuelve cualquier paradoja, y de ninguna manera es aprehensible por el pensamiento. Por su parte, el psicoanálisis plantea otra paradoja: por el amor de transferencia (la repetición compulsiva del goce autodestructivo), el analista deja hablar al analizante en asociación libre, reinventando su *objeto a*, hasta que se produce un acto en el que el sujeto cae en la encrucijada en la que *ni piensa ni es*. En ese instante, que no es sin angustia, sólo por el silencio del analista y por constituir éste el *objeto a* que se pierde, el analizante atraviesa la relación con su objeto- causa de deseo y emerge como un nuevo sujeto. Pero como es absolutamente responsable de su deseo, la única culpa que puede experimentar es la de haber transigido con su deseo en dicho acto.

Establecido este marco conceptual, volvamos a Arturo Borda. Al comenzar la lectura de *El Loco* por gentil invitación de la Dra. Alba María Paz Soldán, el natural desconcierto nos llevó a leer autores lectores de Borda, buscando claves de interpretación. Hemos tomado pie para este estudio en dos trabajos, uno que hace una aguda observación: “Es más, *El Loco* es quizá uno de los principales libros en prosa de principios del siglo XX que toma conciencia del lenguaje más que de la realidad circundante, que se convirtió en prisión para varios escritores de dicho tiempo. Dentro de tales márgenes literarios, la realidad para el autor de *El Loco* no tiene ningún sentido, excepto para proscribir, marginar y hasta anular a la misma figura central que es El Loco a secas” (Quiroga, 2004, p. 9).

El otro trabajo forja en su decurso una tesis inicial. La autora plantea que Borda es un conspirador desde la escritura, contra el poder de “lo innoble, de lo irracional, de lo pusilánime. Y hay una repugnancia tal que no puede pasar esta crítica sino por lo ético. No se puede hacer del orden de cosas imperante la casa de uno: lo ético es no convertirlo en la casa de uno” (Prada, 2004, pp. 151-152). Luego señala que Borda re-crea conceptos aun no pervertidos por el Amo: “El desafío al sistema que en este sentido la obra establece tiene que ver con hacerlo –para decirlo con Theodor Adorno– ‘en un lenguaje no disponible para quienes ya han sido por él sometidos’” (p. 142). Considera que detrás de este ir borrando sentido y que Borda conduce hasta el final, debe encontrarse la fuerza inspiradora de la obra que fluye y que el autor moviliza en el lector. Finalmente concluye que el trayecto de Borda es el recorrido del héroe nietzscheano porque sabe reírse de sí mismo: “Sustraído ya de la idea de que el

arte y el pensamiento deban, autodestructivamente, escindirse de lo corpóreo, sustraído de la soberbia de un pensamiento y de un accionar creativo ajenos al pulso de la vida, el demoledor se apega a una noción de sabiduría que rechaza esta soberbia y que se sitúa ‘debajo de sí’ –en la ignorancia de sí que caracteriza al más sabio– que además va engranada axialmente a la potencia del impulso creador” (p. 169). Tomamos aquí la posta para profundizar conceptos y, hacer aparecer la dimensión heroica de Arturo Borda.

A contrapié, algunos trabajos posteriores (Rocha, 2015 y Pardo, 2015) insinúan que, en el relato del filicidio y en la fantasía del expósito de *El Loco*, se percibe la escena primaria que da lugar al *fantasma fundamental* del sujeto Arturo Borda. Cabe precisar esta valoración de carácter psicoanalítico. Si bien se trata del mito fundador de un héroe, tratándose de su personaje, Borda lo separa de su filiación del Otro para sustraerlo al sentido convencional del amo. En esta operación, además, Borda denuncia, subvierte y pulveriza el deseo del Otro, en tanto es el origen de un orden social que es hipócrita y coagula en una posición subjetiva de sometimiento. Luego, este relato no revela su propio fantasma.

A manera de digresión, conviene recordar que el fantasma es una reconstrucción que hace el analista, allí donde falta un tiempo lógico en la evocación de escenas infantiles del analizante que constituyen el origen de sus fantasías diurnas y sexuales. Punto irreductible y fijo de la operación analítica, que revela el momento del encuentro del sujeto con el Otro del deseo, cuya falta-en-ser, suscita goce y angustia. Momento de alienación al deseo del Otro, en el que éste es una falsa alteridad y en el que el sujeto ha de separarse del cuerpo del Otro, imaginariamente de nuevo. El sujeto es resto que se pierde, en tanto objeto-cause de deseo y objeto de la pulsión dominante. El fantasma es una pantalla entre el sujeto escindido y la hiancia absoluta o Cosa. Por ello, cubre la angustia y transforma el goce de la falta en placer y, por su propio movimiento repetitivo, se dirige más allá del principio del placer, hacia el displacer. El fantasma constituye el tipo de vínculo que repite el sujeto en su relación con el mundo y con sus objetos de transferencia. Su travesía marca el final del análisis

Cuando Borda construye el mito del nacimiento de su personaje, utiliza esta creación literaria para suspender la alienación de su personaje del sentido del campo del Otro. Recordemos que la relación del sujeto con el Otro nace en una hiancia, pues el sujeto sólo se puede representar por significantes que hacen de borde a ese lugar de falta. La *alienación* (^) y la *separación* (v) son operaciones de la realización del sujeto en su dependencia significativa al lugar del

Otro y hay que verlas en el algoritmo ( $\diamond$ ) que ata dos nudos radicales: el del sujeto dividido con su objeto de deseo que es la fórmula del fantasma:  $\$ \diamond a$ ; y el del sujeto dividido atado a su objeto pulsional, que es la fórmula del grito:  $\$ \diamond D$ , nudo donde convergen demanda y pulsión.

Ocurre que, si se capta la constitución del sujeto en su momento inicial, la característica del sujeto del inconsciente es estar bajo el significante que desarrolla sus redes, sus cadenas y su historia, en un sitio indeterminado. Uno siempre está alienado al deseo del Otro de diversas maneras y grados, en lo político, en lo económico, en lo estético, en lo transferencial de la vida amorosa. Lacan (1977) dice que la *alienación* consiste en ese algoritmo  $\wedge$  que condena al sujeto a no aparecer más que en la división de aparecer por un lado como sentido, producido por el significante, y; por el otro, aparecer desapareciendo (*afánisis*) en el espacio del sinsentido. Eso nos da el siguiente gráfico de la *alienación*:



En la figura, es visible el hecho de que, si se escoge el ser, el sujeto desaparece, cae en el sinsentido; si se escoge el sentido, éste no subsiste sino mermado de esa parte de sinsentido que es el inconsciente. Borda suspende la alienación al campo del Otro, a través de su personaje, y libera a sus lectores del sentido convencional, al hacerle hablar desde el sinsentido. En el mito del nacimiento de su héroe (*El Loco*) lo que importa del relato es que su valor mitológico manifiesta la verdad no dicha que hace oprobiosa la existencia del sujeto.

Para salir de la alienación existe la vía del deseo, como única salida. Cuando Borda quiere ir más allá del discurso del Otro, se pregunta como lo hace un niño: *—me dice esto, pero ¿qué es lo que quiere?* Entonces imagina su desaparición o muerte como la única vía para enterarse de lo que él es para el Otro, así logra descifrar el enigma de su deseo. Por ello Lacan (1977) dice:

El primer objeto que (el niño) propone a este deseo parental cuyo objeto es desconocido, es su propia pérdida —¿Puede perderme? El fantasma de su muerte,

de su desaparición, es el primer objeto que el sujeto tiene que poner en juego en esta dialéctica, y en efecto lo pone –por mil razones lo sabemos, aunque sólo sea por la anorexia mental. También sabemos que la fantasía de su muerte es comúnmente esgrimida por el niño en sus relaciones de amor con sus padres (p. 220).

Lo esencial de la alienación es que, si uno escoge el sinsentido, es escoger entre la libertad o la muerte. Si uno escoge la libertad, elige sólo la libertad de morir; luego, elegir la muerte es la única prueba de que al menos tenemos la libertad de elección. Momento hegeliano que engendra la primera alienación, por la cual el hombre entra en el camino de la esclavitud. Por tanto, se trata de una renuncia a su propio ser, a su esencia, a lo más íntimo de su ser, que equivale a renunciar a la alienación radical de la libertad en el mismo amo. Al suspender la alienación, lo libera de la dialéctica del amo y el esclavo. Por eso, la alienación tiene como consecuencia que la interpretación analítica no apunta al sentido, sino a reducir los significantes al sinsentido, para recuperar lo que determina toda conducta del sujeto.

La operación de *separación* como autor/sujeto (*afánisis*) de *El Loco* es una acción que Borda multiplica hasta hacer imposible la identidad del autor. Si bien aparece desapareciendo en el espacio intermedio del sinsentido, se despersonaliza en un loco cualquiera. Borda no desaparece a la manera de Kierkegaard, que utiliza diferentes pseudónimos para mostrar los límites del estadio moral en el que sitúa al sujeto que razona; sino a la manera de un muerto que reduce los significantes a su carácter insensato. Dicho en otros términos, Borda sitúa a *El Loco* en el lugar del analista, del saber oracular del inconsciente. Singular genialidad de Borda para situarse en esa posición imposible de soportar, por ser el lugar que refleja, como la superficie límpida de un espejo, el goce real en cuanto dilema doloroso del existir de cada quien.

Arturo Borda se anticipa en una centuria, cual analista silvestre, al hallazgo técnico de Lacan de las dos operaciones que realizan la dependencia del sujeto al significante. Logra la operación de salir de la *alienación* al campo del Otro, no como Descartes, cuyo deseo de certeza lo condujo al camino singular de la duda; Borda lo hace con su deseo de demoler el sentido que proviene del amo, lo que le conduce al singular camino de liberar a sus lectores de su sometimiento, situando a su personaje en el lugar del sinsentido, de la locura. Como todo fenómeno de sentido implica un sujeto, si Borda se dirigiera a sus lectores como sujetos, pasaría lo que bien remarca J.C. Ramiro Quiroga (2004): la realidad circundante aprisionaría al autor y al lector.

La operación de *separación* la efectúa desapareciendo como autor, se despersonaliza para representar para el otro (el lector) un ideal de impasibilidad, de apatía. No sólo para provocar la aparición del sujeto del inconsciente, o para preparar la plataforma de espejo oracular sobre un fondo de inercia; sino para evitar la emboscada del enfermo que, si nos mira con cara de héroes, nos echa sobre nuestros hombros el mal que pesa sobre los suyos; en cambio, si nos ve con cara de muertos, no lo hace porque nos considera indignos de llevar su mal a costas. En ese punto, Borda se pierde, elige el rol de héroe trágico que carga con el dolor de existir de todos.

### 3. Un héroe de la ruptura estética y ética

En una época como la que vivió Arturo Borda, pareciera que por *generatio equivoca*, el nacimiento del siglo XX engendró su propio héroe, un retratista nato del alma humana, como era él. Cabe preguntarse: ¿qué clase de héroe fue Borda, que se atrevió a retratar a toda su época sin que ella se percatara que se estaba riendo de sí misma? ¿Qué comprensión tenía Borda de su destino que se permitió incluso escribir el mito del héroe que lo representa en *El Loco*? ¿Y por qué pagó un precio de desgarró y dolor al crear su obra y resolver su drama existencial? Sólo un genio podía escribir una inquietante obra literaria para demoler, angustiar y dar vuelta como guante a sus lectores, suscitando malestar y la maniobra de empujarlo hacia la exclusión.

De él dijo Carlos Medinaceli (1878) que, por ser un autor “aporreado por la vida, sus proverbios están ‘chorreando’ –ésa es la palabra– jugo de humanidad” (p. 329) y que sus nueve tomos no cansan, sino que sugestionan y atrapan al lector. Carlos Salazar Mostajo (2004), que lo conoció personalmente, dice acertadamente de su obra literaria:

...Toqui Borda en su humildad es más hombre que Tamayo para Medinaceli. Yo creo que es así, pues su verso es verso de un hombre, no de un poeta. Verso de un hombre que se siente herido, frustrado, amargado y que lanza su verdad como “lava de volcán”, como él mismo dice. Entonces no necesitamos ir a buscar excelencias literarias en su obra, porque los vanguardismos muchas veces destrazan nuestro esquema mental en que hemos sido educados para apreciar lo “bello” de una literatura. En *El Loco*, que antes se llamaba “*El demoledor*”, se destroza todo este sistema de crítica y por lo tanto no puede ser catalogado. Esta obra abrumba, cae sobre el lector como un peso de plomo, lo aniquila, pues lo lleva a un mundo totalmente desconocido, totalmente cabeza abajo; pero el impacto final que uno recibe es que el loco Borda estaba por encima de todos nosotros, su universo es un universo solitario donde fulmina a todos, no insultando, sino displaying su propia grandeza, pero no como una literatura,

sino como otra cosa, una cosa inasible, algo así como una literatura del más allá, como la voz del ánimo, que al presentarse en lo físico nos hiela la sangre y nos hace erizar los cabellos. Es así el loco Borda, abrumador, colosal, pero no literario en el sentido de los esquemas clásicos (p. 22).

Kierkegaard (2014) dice que un héroe, al ser consciente de que él mismo constituye una paradoja ininteligible, desafía a su época, perturbándola al mismo tiempo, porque le grita: “El resultado evidenciará que tenía un fundamento al obrar como lo hice” (p. 79). Hay que observar los comienzos de un héroe para aprender la lección de sus actos nobles. Borda, luego de leer los valiosos juicios de Medinaceli sobre su manuscrito, escribe:

Creo que hay que salvar las orientaciones morales nacionales; demoler, pulverizar y aventar tanta mentira, tanto convencionalismo, tanta rémora y todo miedo y carcoma. Es necesario pensar que la vida de cada uno es una garantía de nuestra ultra (po)tencia<sup>2</sup> en el beneficio colectivo; es decir en el fondo, en su liberación. Tal nuestro impulso o fin consciente, e inconsciente mismo, en nuestro tránsito moral e intelectual (Borda, 2016, p. 87).

Borda se *separa* del sujeto/autor con pseudónimos que marcan su inexistencia por muerte, desaparición o sustitución. Lo que queda es el lenguaje, en estado puro, bruto, y no porque quiera desdecirse o anular significación. Se trate de *El Loco*, *El demoleedor* o *Nonato Lyra*, el propósito es suprimir su identidad y su falso ego, retratando el sufrimiento de sus lectores, cual espejo que refleja sin contaminar. Por tanto, la interpretación de Freud o Rank, en el sentido de que el héroe es un hijo rebelde que se rebela contra el padre y se impone sobre éste, cobra, desde la perspectiva de Lacan, el sentido de rebelión contra el discurso del amo, del Otro de los padres, contra la significación convencional que imponen la educación y la iglesia, de los que se adueñan del poder político y de los medios de producción, para beneficio particular. En Borda, la desaparición del sujeto/autor obedece a la intención de perseguir su propia destitución subjetiva, su yo insensible y ciego a la miseria humana cotidiana y universal, pero dejando aparecer y afirmando al Yo, que es el sujeto verdadero y expresión pura de la naturaleza original e inocente. Borda (2014) lo dice así:

Ahí está lo difícil: conocerse. Entonces quizá lo que más se aproxima a ello es el pseudónimo (p. 27).

Para estar bien en todas partes sin incomodar a nadie siendo tolerante, las ideas hay que vulgarizarlas en el lenguaje más pedestre, enrevesando los conceptos hasta hacer reír a la gente por nuestra estupidez (p. 41).

2 Señalado como ilegible en el texto impreso de la versión A de la carta a Medinaceli, es legible en la fotostática del manuscrito original. En la versión B, del 23 de mayo, el texto pierde toda su fuerza, se hace poco comprensible y dice: “Cada cual es o debe ser una garantía de la ultravida en el beneficio colectivo, o lo que es, en el fondo, en su libertad”.

...En el arte o la ciencia el sujeto ha eclosionado o florecido su más íntima personalidad, es él mismo, es su propio yo. Así, pues, en este orden quién podrá confundir con cualquier otro a un Miguel Ángel, a un Shakespeare, a un Voltaire, a un Greco, un Goethe, a una Madame Cuvier, etc. El yo individual e inconfundible es la ley cósmica, muy especialmente en cuanto a la conciencia humana, ya que muy posiblemente vive una sola vez (p. 73).

Al situar al lector en el terreno del sinsentido, hay un doble propósito en su estilo: devenir él mismo y tratar de hacer reír al lector a carcajadas, pero disparándole a boca de jarro verdades del inconsciente, que se le graben y lo transformen. ¿Acaso eso no es tomar los efectos del lenguaje como objeto de deseo y trabajar en ese objeto hasta convertirlo en universal? Borda quisiera decir las cosas con tanta gracia e inocencia, que el lector se largue a reír a carcajadas. No hay otra forma de tonificarle de vida, de pasión y de ayudarle a sobrellevar el absurdo de la vida. Pero, además, enunciar desde el lugar de un loco cualquiera o de un viejito desdentado y sin educación, cuya sola presencia haga reír y hermane a los que le escuchen. Su deseo de diferencia en tanto analista silvestre es devolver la confianza en sí mismos a los que han dejado dominar y aplastar su yo por la educación y el amo:

El aplanamiento o muerte de yo en lo humano es sumamente útil para los individuos o las corporaciones que pretender subyugar a los demás para exaltarse ellos solos. Véase como prototipos de esta especie las religiones y los ejércitos que pretenden abolir la conciencia y el yo de los fieles y los soldados en beneficio exclusivo de algunos cuantos (2014, p. 73).

Su estilo de frases sueltas, a modo de aforismos y máximas, tiene el propósito de llegar directamente al inconsciente del lector, pues considera se graban de manera indeleble, como las interpretaciones analíticas dichas en el instante preciso que operan bajo transferencia y no se olvida jamás:

Las frases sueltas hieren como martillazos y se las recuerdan mejor; pero hay que saber meditarlas y expresarlas y sobre todo hallar su oportunidad. Pero más difíciles todavía son las de perenne oportunidad y se llega a ello a fuerza de verdad humanizada: asunto de alta pedagogía o algo así como clavar clavos de un golpe. Claro: las verdades deben entrar así hirviendo con fuerza indeleble (p. 135).

Este manejo del lenguaje y esta visión tan anticipada para su época, la de educar (no sólo al lector, sino y muy especialmente a los niños) apuntando al inconsciente, la reitera cuando postula que desde el ciclo prescolar se debería exaltar el yo de los niños para que no sean sometidos por ningún discurso explotador o anulador. Que la educación del hogar y la escuela debía consistir sólo en canalizar la vocación de cada niño, sea cual fuera ésta. Borda habla

como si hubiera leído a Ana Freud, que planteaba lo mismo, aplicando el descubrimiento de Freud a la tarea de construir mejores seres humanos. Borda intuye que los discursos y las certezas imaginarias están vacíos de sentido, provocan el malentendido y pueden ser mal intencionados. Entonces hay que sustraerse del sentido de la palabra vacía. Más aún, llega a saber que se debería educar apelando al principio del placer mediante la repetición lúdica y cantada de ciertas verdades, cuyo sentido los niños sólo lo hacen suyo *a posteriori*. Esto sienta las bases de la posición ética del sujeto y es lo único que importa a la hora de ser plenamente humanos:

Cierto que desde el instinto y la subconsciencia se siente placer en repetir o cantar lo ajeno en que se siente lo bello, lo bueno, lo justo; y uno repite o canta como si fuera de sí mismo. Así uno se apodera y entrega al poder de esas tres fuerzas de absorción y datación gratuita; precisamente, por eso, en la libertad del amor más libre: la Verdad; el espejo más puro de la vida en esencia (p. 143).

La moral de Borda es como la que plantea Kierkegaard en tres estadios: estético, ético y religioso (bello, justo y bueno), como las fuerzas esenciales que se apoderan del sujeto y lo vuelcan hacia la gratuidad del don. Entregarse a lo general para devenir humano verdadero. ¿Cómo llega a esta posición Arturo Borda? Veamos: al renunciar al sentido común y erguirse sobre la tontería y el egoísmo, está fuera de lo general, fuera de la significación convencional que adormece y habitúa a la propia idiotez. Al mismo tiempo, renuncia al narcisismo de exaltar su falso ego. Es su estilo y enuncia lo que más ama: la verdad inocente que libera. El movimiento de resignación debiera ser sobre este objeto. Analicemos desde Kierkegaard cómo es este movimiento. Hay dos opciones:

- a) Si renuncia por una falta, por un pecado, estaría la vía del arrepentimiento con todos sus tormentos y sólo podría volver a lo general entrando como individuo en una relación absoluta con lo absoluto. Viviría la paradoja del héroe demoniaco.
- b) Si renuncia por su propio esfuerzo y decisión, gana la conciencia de su propia eternidad, necesita el coraje puramente humano para hacerlo y una vez en la eternidad ya no puede renunciar a ella sin contradecirse. En este punto Kierkegaard dirime así esta paradoja:
  - b1.) Si hace de la conciencia de su eternidad su amor hacia Dios y este amor lo es todo para él, habrá hecho el movimiento de la fe. En virtud de la fe no renuncia a nada, al contrario, lo recibe todo en el sentido atribuido a aquel que tiene tanta fe como un grano de mostaza y con ello puede mover montañas. Se requiere el coraje humilde de la paradoja

para aprehender toda la temporalidad y lo finito en virtud del absurdo, y éste es el coraje de la fe.

b.2) Si renuncia a lo general, para alcanzar algo más elevado, pero diferente; si renuncia a lo temporal y finito y no opta por lo infinito sino por algo que sigue siendo finito, aunque sea superior, jamás lo obtendrá por sus propios medios porque utiliza todas sus fuerzas en el movimiento de la renuncia. Lo que puede decirse es que está haciendo una crisis religiosa. Si la cosa que aspira es posible, se engaña creyendo que la alcanzará. Entonces padece todo el dolor del *héroe trágico*: destruye su alegría terrenal, renuncia a todo, se va cerrando el camino al regocijo y cuanto más lo pierde, más quisiera adquirirlo a cualquier precio.

El héroe de la fe queda fuera del tiempo. El héroe trágico realiza su acto en un momento determinado del tiempo. Pero queda prisionero de la historia realizando una acción muy valiosa: visita el alma sufriente oprimida por el peso del dolor y la tristeza; se ofrece a ella, “destruye su funesto hechizo, desata las ataduras, seca las lágrimas; porque olvida sus propios padecimientos en los del otro” (Kierkegaard, 2014, p. 77). El verdadero héroe trágico entrega todo lo suyo a lo general: sus actos, sus impulsos; es pura manifestación y al hacerse manifiesto deviene el hijo favorito de la ética. Borda (2014) señala su posición subjetiva. Ésta es su crisis religiosa en sus palabras:

...El caso es que, muy especialmente, cuando estoy al frente de niños o jóvenes, pienso con mi mayor esfuerzo de voluntad, transmitir a ellos todo lo mejor que hay en mí, en lo intelectual, moral y sentimental, absorbiendo todo el lastre o malo que en ese orden tienen. Y obro con absoluta fe de que se opera la transmisión, recordando este dicho de Jesús: –Si dijeras a este monte, con la fe de tu corazón, levántate y trasládase, se levantará y trasladará (p. 141).

...pero de todas maneras el **creyente** todas las religiones, todas las ciencias y las artes en el fondo fatalmente tienen que converger al concepto de Dios, es decir, a lo inexplicable de la existencia cósmica, macro y micro; porque entiendo<sup>3</sup> que llama Dios lo que no puede definir por falta de conocimiento. Y todos sabemos, hasta los más ignorantes, que no se puede hablar acerca de lo que se ignora (p. 80).

La tachadura sobre la palabra “creyente” es de Arturo Borda y el editor tuvo el cuidado de reproducir correcciones y borrones del original, en las páginas de contracara. El lapsus denota el conflicto de fe de Borda, pues no admite lo que se dice de un Dios incognoscible y desestima cualquier idea *a priori* sobre lo divino. En este punto, teniendo conciencia de su eternidad, no hace de ella su amor ha-

3 Debiera decir: “entiendo que el creyente denomina Dios lo que no puede definir, etc...” (nota del autor).

cia Dios. No da el salto de la fe porque teme creer en las verdades engañosas del amo. Toma las miserias ajenas sobre sí, elige el destino del héroe trágico.

Si seguimos la enseñanza del teólogo y filósofo danés, Borda<sup>4</sup> debió haber hecho primero el movimiento de la resignación infinita; luego el movimiento de la fe. Pero teme contradecirse a sí mismo, asumiendo lo absurdo. Estuvo deambulando por la teosofía y las religiones orientales y se planteó que, si todo es Dios, todos somos Dios y todo vuelve a Dios, entonces, ¿qué sentido tenían la evolución, el crimen y la virtud, el placer y el dolor, el bien y el mal, lo bello y lo horroroso, lo inútil y lo útil? ¿Cuál es el objeto de la vida? Vio cómo la sabiduría humana no ha resuelto este interrogante existencial, este asunto sagrado en esencia. Su obra artística está impregnada de temas religiosos. Buscaba la verdad. Rechaza la religión oficial, por ser el discurso del Amo y de las élites que lo sustentan y alimentan.

La teología es la disciplina convocada a tratar estas paradojas imposibles, lo impensable (lo absurdo, dice Kierkegaard) de la locura de la cruz, del escándalo de la Resurrección, y en la cúspide, la doctrina de un Dios uno y trino. Asimismo, el psicoanálisis está intimado a reestablecer en la ciencia la cuestión del Nombre-del-Padre, cuestión igual de impensable. Lacan (1987 [1966]) considera que *Dios es inconsciente* como fórmula del ateísmo moderno, por revelar ella la indiferencia de un Dios que ve morir en la angustia extrema a su hijo y no responde. En la rebelión del héroe contra el padre, así como un niño que sufre exige la mirada del padre con actos de rebeldía, Borda esperó vanamente la mirada del Otro del amo, en los incontables objetos de arte que produjo, en la monumental obra que escribió; pero nada movió a ese Otro sor-do de espíritu. Borda expresa el ateísmo moderno que ignora al Dios que pareciera no responder al dolor de existir cual Padre indolente. François Regnault (1985), luego de analizar el texto de Lacan, dice al respecto:

En el fondo, es necesario relacionar el ‘¿Padre no ves que ardo?’ con el ‘Eli, Eli, lamma sabacthani?’ del Cristo crucificado, “Señor mío ¿por qué me has abandonado?”<sup>5</sup> Uno deja arder a su hijo y el otro lo deja crucificar. Sucede que Dios está muerto, se apresura a decir Nietzsche, que no introduce casi ahí, más que al Padre muerto del neurótico. El “Dios está muerto” de Nietzsche permite entonces, dice Lacan en ese pasaje, salvar al Padre matándolo, un poco como Freud, mientras que es el Hijo el que paga. El Nombre de Dios deniega entonces el Nombre-del-Padre. En tanto que Padre como nombre, o como signifi-

4 Véase en Borda (2014) todo el acápite “¿Estaré loco...?” (pp. 80-89).

5 Marcos 15,34.

cante –lo que no es lo mismo–, prohíbe la identificación del Padre y el Hijo y remite al Padre a su indiferencia, a su indiferencia en materia de religión (p. 7).

La rebelión de Arturo Borda consiste en denegar, en su personaje, la filiación del Hijo al Padre, y situarlo junto a ese Dios incognoscible en el lugar de la falta-en-ser.

Veamos ahora su dimensión de héroe trágico. Por ser manifestación pura, todo lo que hace ocurre a plena luz, como Sócrates, cuya virtud moral expresa constantemente lo general: bebe la cicuta con coraje y no rechaza ningún argumento que lo condena a muerte. Arturo Borda no es como Tamayo, un alma que no quiere mostrarse; por el contrario, señala bien Carlos Medinaceli (1978), Borda es “la plenitud de una conciencia que se desnuda delante de todo el mundo, libre de todo prejuicio y sin importarle nada la befa o el escarnio” (p. 332) de la gente “honesta” que sólo tiene la moral de la hipocresía.

Borda no es un héroe trágico ordinario que llega a ser héroe después de su muerte. Sócrates muere en el momento que su condena le es anunciada, el héroe trágico siempre muere antes de morir, porque necesita toda la fuerza de su espíritu para morir. Borda también había muerto mucho antes de morir. El dolor que padeció en tanto héroe trágico fue destruyendo su alegría terrenal, se fue haciendo pura renuncia, el alcohol fue la expresión de su desesperación.

Su legado es de un valor insospechado, la lectura de *El Loco* opera en el lector la transformación que él quería lograr: la fuerza de su estilo persigue como un oráculo, es como hablar con un muerto que hace sentir el vacío infinito de la eternidad y el alma se sobrecoge de angustia ante algo sagrado y sublime que infunde horror. Es como contemplar un cuadro de El Bosco: siempre hay algo nuevo por descubrir, sus imágenes se iluminan y, al final, el sinsentido nos atormenta. Respecto al entono de hacer hablar a un muerto o a una obra de arte, Lacan decía: “Yo, la verdad, hablo...”<sup>6</sup> y la prosopopeya continúa. Piensen en la cosa innombrable que, de poder pronunciar estas palabras, iría al ser del lenguaje, para escucharlas, como deben ser pronunciadas, en el horror” (1987[1966], p. 845).

Lo que no dice Borda se escucha en el ser del lenguaje como palabras pronunciadas en el horror, porque supo situarse en el lugar de la cosa innombrable, sin pronunciar palabra. Quizá el mejor testimonio de su legado es un texto de Rodolfo Ortiz (2015) que evidencia cómo ya no ha podido librarse de las palabras no dichas de un muerto:

6 La frase se completa con *pero no toda* (nota del autor).

*El Loco*, diríamos como afilados reskataristas, ahora y en segundo, llama a la ca-suística de sus ruinas y por ese abismo este número tiene, al decir, un predicho: hacer hablar al esqueleto, cuando no todo se dice y del todo (más que menos aquí) nada. ¡¡Arriba corazones!! (p. 9).

#### 4. Concluir la vida de un héroe trágico

Los trabajos de Wiethüchter, Paz Soldán y otros (2002) nos dieron la pauta de que la obra de Borda había que interpretarla desde lo ético, porque anunciaban la tesis de que Borda era un héroe y que había trabajado subvirtiendo el sentido del Otro del lenguaje. Como el psicoanálisis y la teología desarrollan su reflexión en la encrucijada de lo ético, había que hacerles dialogar sobre este genio boliviano.

Borda suspende la *alienación* al sentido del campo del Otro, situando a su personaje en el lugar del sinsentido, como un loco anónimo de origen desconocido y abyecto por ser un expósito; es el lugar de lo execrable. Pero ese ser es el que *sabe*, como el *aparapita* que es el *yatiri* y lee en coca el futuro. Es el loco que dice la verdad sin rodeos, subvierte la significación convencional del Amo; va más allá de cualquier decir dialogal, hasta mostrar el profundo malentendido de la relación humana. Su deseo es demoler toda certeza imaginaria que vele la verdad y mostrar cómo el sujeto es sólo la consecuencia de un objeto perdido.

Borda se separa del sujeto/autor desapareciendo, para que su personaje ocupe el lugar del analista. Al desaparecer el autor, *El Loco* hace semblante de un muerto, un espejo que devuelve la verdad que no se quiere ver; lugar insoportable, insufrible, desde donde enuncia el saber reprimido como el oráculo de Delfos. Desde ese lugar hace fulgurar lo opaco, hace aparecer lo oscuro del sujeto.

Siguiendo la enseñanza de Lacan (1992) sobre los cuatro discursos del psicoanálisis, analizaremos el matema del discurso del analista para despejar consecuencias. Arturo Borda sitúa su personaje *El Loco* en el lugar del *objeto a*, que es el lugar de una falta radical, una ausencia absoluta.

$$\frac{a \rightarrow \$}{S_1 \curvearrowright S_2}$$

Referencias:

- $S_1$  = el significante amo
- $S_2$  = el saber

\$ = el sujeto

$a$  = el plus de goce

Las relaciones:  $\frac{\text{imposibilidad}}{\text{impotencia}}$     Los lugares:  $\frac{\text{el agente}}{\text{la verdad}}$      $\frac{\text{la producción}}{\text{el otro}}$

Si en el lugar del agente Borda se pusiera como  $S_1$ , tomaría el lugar del discurso del amo, con mandatos y correcciones. Si en ese lugar pusiera al sujeto \$, se identificaría con sus lectores sin posibilidad de liberarlos de su alienación al discurso del amo. Si se colocara en el lugar del agente como  $S_2$  (saber), adoptaría la posición del educador por considerar que él es el que dice la verdad. En cambio, al ocupar el lugar de objeto  $a$  (como agente) da al sujeto \$ (el lector), la oportunidad de situar su goce. El lugar de  $a$  requiere un borde que le limite, para que no se extienda como un vacío sin límites. Ese borde son los tres registros del psiquismo (real, simbólico e imaginario) que se anudan precisamente allí donde se aloja el objeto  $a$ , en tanto falta. Pero es también el lugar del invento artístico, de lo novedoso y original, lo que crea el arte. Su función aparece a lo largo del tiempo en la repetición, el objeto se construye a través de una vida. Siendo absolutamente novedoso, es, a la vez, la depuración constante de lo mismo; no se termina de construir mientras no se obturen sus puntos límites, esos márgenes que lo delimitan. Borda no se completa con su objeto creado; por el contrario, por su carácter ficticio y siempre fugaz, redobla y agranda el agujero del que emana, como un agujero negro cada vez más grande que absorbe insaciable todo lo que se aproxima a él. Al ser su construcción un itinerario de dolor y angustia, por ser el lugar de un goce imposible de soportar, lo que crea no es más que el fruto de la sombra, de ese lado oscuro del alma humana que se sustrae a la significación y es reprimido. Con esas sombras, Borda construye el velo de su objeto artístico y proyecta la belleza sobre un plano inaprehensible que existe como espejismo, como un sueño.

Al ofrecer al otro (el lector) el lugar del sinsentido, le permite suspender su alienación del sentido del Otro del amo, y abandonar su única libertad, la de elegir morir como esclavo. Debajo del sujeto dividido por el significante \$, queda el significante amo  $S_1$ , como lo que la relación con  $a$  produce: que el yo psicológico se sustraiga a los imperativos de amo. El riesgo de *El Loco* al ocupar el lugar del analista es paradójico: toma el lugar de un muerto para no ser cargado con el mal que aqueja al otro, y tampoco puede asumir las miserias del prójimo.

Debajo de  $a$  queda el saber  $S_2$ , como lo que emerge del sinsentido del sujeto y es el lugar de la verdad, la verdad inocente que Borda ama. Como el sujeto/

autor desaparece, *El Loco* habla desde un lugar vacío, lugar de pura falta que absorbe todo, como un agujero negro. Si el sujeto/autor no se aferra a lo radicalmente Otro, la fuerza del vacío lo succionaría y Borda experimentaría fenómenos de despersonalización, como el desdoblamiento, el vacío infinito de la muerte, la sensación de mirar el mundo desde afuera, la sensación de estar fuera del tiempo. La experiencia de despersonalización no era ajena a Borda, por eso logra realizar la operación de *separación* situándose por encima del común de los mortales, mirando las cosas desde un ángulo cósmico con un saber que está vedado.

Justamente por eso, dado que el *objeto a* es un plus de goce, *El Loco* queda del lado de la mujer, y al ser un lugar de pura falta, la mujer se reduce a un significante fálico ( $-\emptyset$ ) que designa el objeto que falta. *Luz de Luna*, significante idealizado que fascina porque nombra lo Eterno Femenino, representado en la florescencia de la sensualidad de la mujer púber que es deseo y pura nada en tanto *objeto-cause* de deseo. Con esto pone en ridículo lo absurdo del objeto de amor, la nada que es el objeto del deseo humano. Expresión pura del goce femenino que no acepta las restricciones de la significación fálica establecida por la castración. El sujeto/autor se aferra a este significante fálico para no desaparecer del todo. Intentará encontrar la paz espiritual consagrándose al amor, a ese objeto femenino etéreo, puro *representante-representativo* de la divinidad.

Arturo Borda realiza el movimiento de la resignación infinita, abandonando lo que más ama: la verdad que libera, cuando asume que no publicarán su obra literaria. Quería publicar y ver los efectos de su escritura.

Siguiendo a Kierkegaard (2014), Borda vive la paradoja moral cuando experimenta con la pasión de todo su ser la verdad que libera y siente la conciencia de su infinitud, de su eternidad. En ese instante puede abrazar la infinitud y amar a Dios en virtud de lo absurdo; o, desesperado, retroceder ante lo inalcanzable para el entendimiento. Borda asume el destino del héroe trágico: pone toda la potencia de su ser para liberar al otro, ofreciendo el sinsentido de su personaje, como lugar absoluto.

Joseph Campbell (1959) nos recuerda que la hazaña del héroe deja una senda abierta para los que le miran como referencia en sus momentos de crisis existenciales:

El héroe moderno, el individuo moderno que se atreva a escuchar la llamada y a buscar la mansión de esa presencia con quien ha de reconciliarse todo nuestro destino, no puede y no debe esperar a que su comunidad renuncie a su lastre de orgullo, de temores, de avaricia racionalizada y de malentendidos santificados...

No es la sociedad la que habrá de guiar y salvar al héroe creador, sino todo lo contrario. Y así cada uno de nosotros comparte la prueba suprema –lleva la cruz del redentor–; no en los brillantes momentos de las grandes victorias de su tribu, sino en los silencios de su desesperación personal (p. 214).

Borda es el héroe que propone tener corazón para creer en sí mismos y dejar de ahogar lo mejor de los hijos y el espíritu; tener la pasión de elevarse por encima de la muerte y de los vivos que están muertos en vida, pues ni tienen pasión ni saben lo que dicen y hacen. Su pintura insignia no es el *Filicidio*, sino *¡Arriba corazones!*

Finalmente, veamos otro héroe para resaltar contrastes. Kierkegaard (2014 [1843]) examina al creador literario que quiere salvar lo general por el misterio y el silencio. Goethe (1976 [1808 y 1832]) intenta resolver su paradoja a través de *Fausto*. *Fausto* es un dudador, un renegado del espíritu que sigue la voz de la carne, pero de naturaleza agradable, ama el mundo y no conoce la envidia. No obstante, por la duda que calla y esconde hace estallar gritos de angustia por donde va. Su duda es constante y es prisionero de ella, trata de caminar al mismo paso que los demás; pero lo que siente, lo consume en él mismo y, de este modo, se entrega al sacrificio por lo general. Fausto elige a Margarita por el placer y la quiere para sí en toda su amorosa inocencia. Fiel a su resolución, guarda silencio, no habla a nadie de su duda y menos aún a Margarita acerca de su amor. Goethe no tiene una pasión infinita y profunda, no pertenece a la idea; si tuviera una pasión, tendría fe y se habría salvado desde mucho antes; pero elige callarse para sacrificarse, porque hablar sólo produciría una enorme confusión. Goethe tiene la magnanimidad y la nobleza de callar su duda, permanece en la paradoja guardando silencio; conoce el secreto que explica tristemente su vida y se sabe héroe, sabe que toda su generación confía en él, sin suponer su miseria.

Lacan (1985) dice que Goethe siempre fugó ante su objeto de deseo; cada vez que estaba por alcanzar su meta, producía nuevamente un desdoblamiento de sí (Goethe acudía disfrazado a sus citas de amor), maniobra por la que ofrecía un sustituto, sobre el cual debían recaer las amenazas mortales<sup>7</sup>. Una vez que

7 Sabemos, por los biógrafos de Goethe, del miedo que tenía éste a alcanzar su objeto amoroso en tanto había acogido cierta maldición en su adolescencia, como una prohibición que en lo sucesivo obstaculizaría el camino en todas sus aventuras amorosas. Lucinda, su primera novia, sorprendió a Goethe besándose con su ladina hermana, entonces le habría dicho: “Malditos sean para siempre esos labios. Que la desgracia le ocurra a la primera que reciba su homenaje”. De manera que sus temores respecto a la realización de cualquier amor se hicieron crecientes con el tiempo, y su obra cumbre, *Fausto*, representa un esfuerzo creativo por vencer este terror fantasmático. Es decir, cómo sería si él franquease la barrera de tener siempre que escapar del objeto deseado; qué pasaría si sedujera y obtuviera los goces amorosos de la mujer inocente de sus sueños, la joven aldeana de sus años mozos Federica Brion, con quien nunca realizó su pasión amorosa y a quien amó hasta bien entrados los años de su vejez; encarnada y representada en su personaje Margarita, quien también es arrastrada a funesto final (Lacan, 1985, pp.51-55).

reintegraba a ese sustituto en sí mismo, se veía imposibilitado de alcanzar la meta. Era su alienación en relación consigo mismo. Lacan señala que en la triada edípica (padre, madre e hijo), existe un cuarto elemento perfectamente concebible como elemento mediador, y es la muerte. En la dialéctica del amo y el esclavo, no es necesario que la lucha sea a muerte, como creía Hegel (1985 [1807]), basta que sea imaginada. Precisamente ése es el mito individual del neurótico, es decir, en la relación narcisista del yo con su doble, se trata de la muerte imaginada e imaginaria; lo mismo que en la dialéctica del drama edípico. El *Fausto* de Goethe es el mito de un neurótico obsesivo con el que elude la muerte y se redime a través de la fe en la inocencia de Margarita. No es el caso de Borda, *El Loco* no es el mito de un neurótico que teme a la muerte; por el contrario, como Sócrates, abraza la muerte con toda la fuerza de su espíritu.

Lacan (1985) considera que el acto de fe es el último resorte de la experiencia analítica, por ser del orden de la palabra y del símbolo. La fe en el mito que cada uno construye para hacer frente a la muerte. Por ello pertenece al registro de la última palabra de Goethe “antes de sumergirse, con los ojos abiertos, en el negro abismo” de la muerte: “*Mehr Licht*” (más luz).

Arturo Borda concentra en un acto de conciencia el resultado de sus pensamientos y compromete todos los recursos de su alma en la creación de una obra literaria capaz de transformar su sociedad. Comprende la existencia y concentra la sustancia de la vida y todo el significado de la realidad en un solo empeño: liberar del sometimiento a los que le lean.

*Recibido: julio de 2019*

*Aceptado: septiembre de 2019*

## Referencias

1. Alighieri, Dante (1992 [1304-1321]) *La divina comedia*. El Infierno, Canto IV. Barcelona: Océano-Éxito S.A.
2. Borda, Arturo (1966). *El Loco*, vols. I, II, III. La Paz: H. Alcaldía Municipal.
3. ----- (2014). *Nonato Lyra*. La Paz: La Mariposa Mundial.
4. ----- (2016). *Telón lento, Carta a Carlos Medinaceli del 22-24/5 de 1937*. La Paz: La Mariposa Mundial.
5. Campbell, Joseph (1959 [1949]). *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
6. Canaday, John (2015 [1966]). "Debajo del Río Grande en New Heaven". *La Mariposa Mundial* (22), 25-27.
7. Díaz Machicao, Porfirio (1976[1955]). "Arturo Borda". En *El Ateneo de los muertos*. La Paz: Editorial Juventud.
8. Freud, Sigmund (1980 [1939]). *Moisés y la religión monoteísta. Obras completas* vol. XXIII. Buenos Aires: Amorrortu.
9. Goethe, Johann W. (1976 [1808 y 1832]). *Fausto*, Buenos Aires: Espasa-Calpe S.A.
10. Hegel, Georg W.F. (1985 [1807]). *Fenomenología del espíritu*, Cap. IV. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
11. Kierkegaard, Sören (2014 [1843]). *Temor y temblor*. Buenos Aires: Gradifco.
12. ----- (2008 [1849]). *La enfermedad mortal*. Madrid: Trotta.
13. Lacan, Jacques (1977) *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. El Seminario Libro XI. Barcelona: Seix Barral.
14. ----- (1985 [1953]). "El mito individual del neurótico". En *Intervenciones y textos* (pp. 37-59). Buenos Aires: Manantial.
15. ----- (1987 [1966]). "La ciencia y la verdad". En *Escritos, vol. II* (813-834). México: Siglo XXI.
16. ----- (1990). *La ética del psicoanálisis*. El Seminario Libro 7. Buenos Aires: Paidós.
17. ----- (1992). *El reverso del psicoanálisis*. El Seminario Libro 17, Buenos Aires: Paidós.
18. Medinaceli, Carlos (1978 [1937]). "La personalidad y la obra de Arturo Borda". En *Chaupi p'punchaupi tutayarka*. Obras Completas. La Paz: Los Amigos del Libro.
19. Ortiz, Rodolfo (2015). "Las ruinas de Borda". *La Mariposa Mundial* (22), 9.
20. Pardo Garvizu, Claudia (2012). "La muerte sin cuerpo: El conflicto del *ethos* en El loco de Arturo Borda". *Estudios Bolivianos* (16), 105-119.
21. ----- (2015). "El Filicidio de Arturo Borda y sus espacios intertextuales". *La Mariposa Mundial* (22), 46-50.
22. Prada, Ana Rebeca (2004). "Conspiración moral y demolición: El Demoledor de Arturo Borda y la revolución de la conciencia en la literatura". *Estudios Bolivianos*. (12), 133-175.
23. Querejazu, Pedro (coord.) (2018). *Borda 1883-1953*. La Paz: Fundación SOLYDES.

24. Quiroga, Juan Carlos Ramiro (marzo de 2004). "Grado cero del habla: El Loco de Arturo Borda". *La Mariposa Mundial* (11/12), 8-13.
25. Rank, Otto (1961 [1909]). *El mito del nacimiento del héroe*. Buenos Aires: Paidós.
26. Regnault, François (1985). "*Dios es inconsciente*". Buenos Aires: Manantial.
27. Revista *Puntos suspendidos* (1997). "Arturo Borda". Revista *Puntos suspendidos* (6).
28. Revista de Arte SIART-Bolivia (2001). *Exposición homenaje dedicada a Arturo Borda* (2).
29. Roa Balderrama, Ronald (2010). *Arturo Borda: historia desconocida de un artista boliviano*. La Paz: Museo Nacional de Arte.
30. Rocha, Omar (2015). "El Loco y su primer recuerdo". *La Mariposa Mundial* (22).
31. Salazar Mostajo Carlos (2004). "Arturo Borda: una obra del más allá. Entrevista a Carlos Salazar Mostajo". Entrevista realizada por Virginia Ayllón. *La Mariposa Mundial* (11/12), 19-23.
32. Viscarra Fabre, Guillermo (2004). "*Palabras en la muerte*". *La Mariposa Mundial. Revista de literatura* (11/12), 14.
33. Wiethüchter, Blanca y Paz Soldán, Alba María (coord.) (2002). *Hacia una Historia crítica de la literatura en Bolivia*. 2 t. La Paz: Fundación PIEB.
34. Wilde, Oscar (2000 [1909]). *De profundis*. Obras Selectas. Madrid: Edimat Libros S.A.



Luis Luksic  
Fuente: *Página Siete*, 7-10. 2018.

# El monstruo pictórico-poético: insurrección y vanguardia en Luis Luksic

## The Pictorial and Poetic Monster: Insurrection and Avant-garde in Author Luis Luksic

Fernanda Verdesoto Ardaya\*

### Resumen

Investigación enfocada en la primera etapa poética del poeta, pintor, cuenta cuentos, titiritero y militante político boliviano Luis Luksic (Potosí, 1911-Caracas, 1988). El objetivo es relacionar los poemarios *Cantos de la ciudad y el mundo* (1948) y *Cuatro poemas y ocho dibujos* (1958), con el arte pictórico generado por Luksic en ese periodo de su producción artística. La pintura de Luksic (que comprende desde obras individuales hasta ilustraciones de libros y portadas de discos), correlacionada con la poética, muestra que la vanguardia es una crisis que no se resuelve, pero que se alimenta desde la hibridación entre contrarios, y así derrumba todo orden y parámetros. La investigación muestra que en la vanguardia existe un “monstruo” de dos cabezas: la revolución política-grupal-comunitaria-colorida y la revolución política-personal-psicológica-surrealista.

**Palabras clave:** Luksic, vanguardia, poesía, pintura, revolución, hibridación.

---

\* Licenciada en Letras por la Universidad de Buenos Aires y egresada de la maestría en Literatura boliviana y latinoamericana de la Universidad Mayor de San Andrés. Es docente del Departamento de Cultura y Arte de la Universidad Católica Boliviana “San Pablo”.  
Contacto: abrefriede@gmail.com

## Abstract

Research concentrating on the first poetic phase of Bolivian poet, painter, storyteller, puppeteer, and political militant Luis Luksic (Potosí, 1911 - Caracas, 1988). The aim is to interrelate the poetry books *Cantos de la ciudad y el mundo* (1948) and *Cuatro poemas y ocho dibujos* (1958), with the pictorial painting of Luksic in this period of his artistic production. Luksic's painting (including everything from individual works to illustrations of books and album covers) has an interconnection with poetry, demonstrating that the notion of avant-garde is an unresolved crisis that however feeds from hybrids of opposites, thus demolishing all order and parameters. The research shows that there is a two-headed "monster" in what is avant-garde: the revolution that is political-of groups-communitarian-colorful and the political-personal-psychological-surrealist revolution.

**Key words:** Luksic, avant-garde, vanguard, poetry, painting, revolution, hybridization.

## 1. Introducción

Las vanguardias latinoamericanas tuvieron un breve, pero significativo paso que siempre será necesario recordar por el gran impacto cultural en el continente. El viaje de la vanguardia a América Latina tuvo una primera escala en la Argentina, en Brasil y en México (en parte por su conexión más cercana a Europa), privilegio que no tuvieron países con salida al Pacífico o sin salida al mar y con una población mayoritariamente indígena, es decir, Bolivia, Ecuador y Perú.

A Bolivia la vanguardia llegó un poco más tarde, pero tuvo grandes representantes en la poesía y la literatura, como Hilda Mundy o la publicación *Gesta Bárbara*; y, por otro lado, Cecilio Guzmán de Rojas, Arturo Borda o los muralistas del grupo Anteo en el campo de la pintura. Sin embargo, hay un singular personaje que abordó casi todas las ramas artísticas, quien no quedó simplemente en la mera experimentación, sino que hizo del arte un modo de vida. Luis Luksic fue poeta, pintor, militante político, titiritero, teatrero, docente, cuenta cuentos, montajista... en fin, un multiuso de las artes.

Luksic nació en Potosí el 20 de febrero de 1911, fue hijo de la migrante yugoslava Antonia Luksic y el boliviano Isidoro Betancourt. A su padre lo conoció cuando este último tenía ya más de ochenta años. Fue el gran ausente de su vida, pero a Luksic esto lo tenía sin pena, ya que fue su madre el modelo de

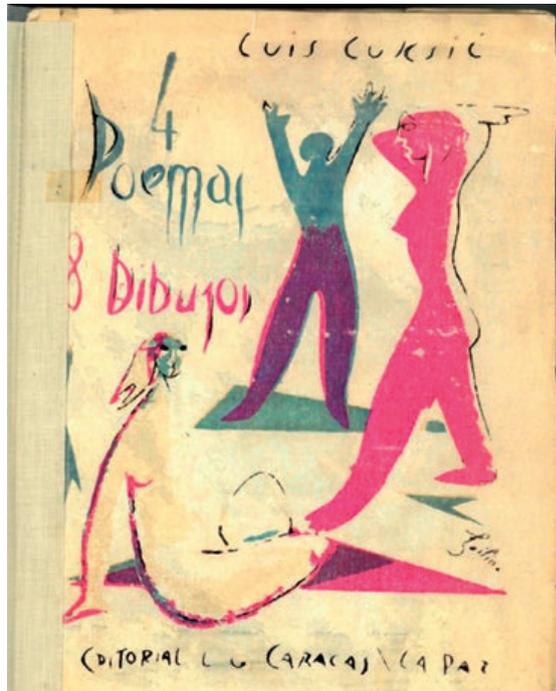
heroína que necesitaba, y, como se observa en su poesía, un arquetipo del héroe sin capa, del héroe anónimo de las masas que parte a otra vida sin reconocimiento alguno. Luksic fue estudiante y director de la Escuela de Bellas Artes, uno de los fundadores del Partido de Izquierda Revolucionario (PIR) y militante del Partido Comunista Boliviano (PCB).

Para entender la poesía y la pintura de Luksic como una estética del encuentro, es necesario observar los viajes que realizó alrededor del mundo, pues la mayoría fueron impuestos por una coyuntura política y social boliviana que no permitía el libre pensamiento dentro de sus fronteras. Así, Luksic viajó a Barcelona, Buenos Aires y París (donde participó del Segundo Congreso Mundial de la Paz y conoció a referentes de la poesía hispanoamericana como Pablo Neruda). Además de los viajes breves y esporádicos, vivió un exilio de diez años en Chile, donde estableció amistad con Pablo de Rokha; según Volodia Teitelboim (cit. en Bello, 2018), éste le hacía realizar copias de cuadros europeos para venderlos como originales. A fin de cuentas, el artista se las arregla para sobrevivir como puede. Finalmente, desde 1950 (es decir, casi los últimos cuarenta años de su vida) se exilió en Venezuela, una patria nueva que adoptó como propia. Es por esto que en Venezuela se lo considera como uno de los artistas más prolíficos y multidisciplinarios. Un artista al que se le rinde numerosos homenajes cada año, por quien nombran tantos concursos de dramaturgia infantil y de títeres, y al que le dedican festivales de teatro enteros. Un artista que figura en la historia del arte venezolano oficial y en publicaciones oficiales del gobierno de Venezuela (pero que lamentablemente no son accesibles, ya que, al momento de la redacción de este artículo, muchas webs gubernamentales están caídas). Pero aquí en Bolivia, lo olvidamos. No tenemos en cuenta que fue aquí donde comenzó la carrera poética y artística de Luksic, que fue aquí donde publicaciones tan novedosas como *Cantos de la ciudad y el mundo* (1948) y *Cuatro poemas y ocho dibujos* (1958) vieron la luz por primera y única vez.

Quiero pensar que es porque el fin de la vida luksiana se llevó a cabo en Venezuela, que en Bolivia no le hemos dado la importancia que se merece. Tal vez porque sentimos que nos ha abandonado y es por eso que nosotros lo abandonamos a él. Pero dos cosas hay que entender: aquí fue donde empezó la vanguardia luksiana y aquí fue donde se gestó el artista polifacético.

Esta investigación se enfoca en la primera etapa poética de Luksic, conformada por *Cantos de la ciudad y el mundo* y *Cuatro poemas y ocho dibujos*, y su relación con el arte pictórico. En Luksic hay un pensamiento revolucionario y de resistencia ante una persecución e injusticia sin límites que vivió y experimentó en las décadas de los años treinta y cuarenta. Cuando se poetiza el pensamien-

to y la experiencia es cuando todo lo divino, lo inalcanzable y lo abstracto se humaniza. Él siguió tendencias de su época, pero al mismo tiempo logró encontrar nuevas imágenes surrealistas, psicológicas, de encuentros migratorios, creó diálogos sociales en sus versos como pocos poetas lo han logrado. La oscilación poética de Luksic fue una gran estrategia de esa lucha contra el orden, y esa lucha fue el enfrentamiento por entenderse a sí mismo como poeta, como hombre y como militante político.



Portada del libro *4 poemas y 8 dibujos*

A la vez, en Luksic se presenta esa relación de una poética revolucionaria en lo formal, en lo político y en lo psicológico –muy íntimo y muy personal– con una pintura que se exhibe desde lo grupal y comunitario, desde la simpleza y el color. La pintura de Luksic (que va desde obras individuales hasta ilustraciones de libros y forros de discos), correlacionada con la poética, es una muestra de que la vanguardia es una crisis que no se resuelve, pero que se alimenta desde la hibridación entre contrarios, y así derrumba todo orden y parámetros. Planteamos en esta investigación que la estética de Luksic es sobre la creación de monstruos a través de los canales vanguardistas. Esta investigación demostrará que entre tantos monstruos que puede llegar a dar a luz la vanguardia, existe éste que tiene dos cabezas: la revolución política-grupal-comunitaria-colorida y la revolución política-personal-psicológica-surrealista.

## 2. El cuco de las estructuras

En un principio las vanguardias son insurgentes, son revolucionarias. Y éste es el primer monstruo que crea la obra de Luksic: el del caos, la falta de orden y estructuras. Eliminar las armonías en la poesía es el primer paso para comprender que las estructuras sociales son erróneas, y en este caso hay que entender el caos poético como una manera de buscar posibilidades de una armonía social. Es el momento de dejar de pensar en evolución para plantear una revolución, y así cambiar todos los paradigmas posibles. Pero por esto mismo es monstruoso; la falta de equilibrio y de armonía es como se ha concebido la fealdad a través de los siglos, y es por esta razón que hay un miedo atroz a la revolución, ya sea estética o social.

La poesía de Luis Luksic se rebela de distintas maneras, empezando por las estructuras poéticas. En los dos poemarios mencionados se ve una revuelta en las estructuras. Hay una búsqueda de cambio desde la percepción del lenguaje y el error. Veamos la fe de erratas de ambos libros:

Cantos de la ciudad y el mundo	Cuatro poemas y ocho dibujos
<p>Camine usted cuarenta pasos al sur, ochenta y siete al norte, dos o tres al oeste y ocho al este y encontrará un agujero. Es necesario que lo borre y verá que habrá adquirido un violín, una aceituna y una kantuta. Con todo esto se puede hacer una muchacha de pueblo, cantando olvido y un rayo desleído de la luna fabricando estrellas, y si pone usted una de ellas en la punta de sus dedos, se corregirán automáticamente todos los errores que en este libro haya (Luksic, 1948, p. 7).</p>	<p>Camine usted 27 pasos al norte, treinta al sur y diez y seis al poniente, siete al centro, podría encontrar un agujero, si lo hubiese, verá usted a través de él una muchacha cantando olvido, un rayo de la luna desmenuzando estrellas, un violín con música hacia adentro, ponga usted cada una de estas cosas en el vértice de sus sentimientos y se corregirán automáticamente todos los errores que en este libro haya (Luksic, 1958, p. 20).</p>

Esta reflexión del lenguaje sobre sí mismo (la poesía se corrige con poesía) es la primera forma en que se subvierte la poesía en estos libros. Hay una idea de vanguardia que aparece en Luksic, que es la reflexión sobre el lenguaje y el error fuera del texto literario y pictórico. Lo *nuevo* aparece en la poesía boliviana; pues es la misma poesía que sale de sus límites para encontrar un lugar preciso en el paratexto, porque, para Luksic, la poesía se encuentra en el mundo y no solamente en el texto.

*Cantos de la ciudad y el mundo* es un libro catártico, o como el mismo Luksic afirma, un “conjunto de alaridos” (Luksic, 1948, p. 3). El grito que significa este poemario es, en principio, una estrategia de las vanguardias, una necesidad de teatralizar las emociones. Es un poemario donde las protagonistas son la

hipérbole y la exageración, que poco a poco dan a luz al desorden y a la desproporción. Un caos que se origina en las emociones y en una coyuntura social de Bolivia (y de Hispanoamérica en general), que es la base de la poesía luksiana: asumir una revuelta individual y colectiva a la vez (el yo y el colectivo que se encuentran a lo largo del poemario).

Hay una inconsistencia muy profunda en la estructura en *Cantos de la ciudad y el mundo*, lo que ya no ocurre en *Cuatro poemas y ocho dibujos*, porque Luksic es un poeta que se revisa a sí mismo y se corrige, crea nuevas versiones de sí mismo y no necesariamente cambia su significado. En *Cantos* hay poca coherencia entre el principio y el final de un poema, y no se debe a una débil organización del poeta, sino a una fiel representación de la realidad desde la perspectiva del poeta: la realidad es desproporcionada. Como él mismo afirmaba: “Mi pintura trata de ser como mi poesía: en lo posible muy documental. Yo no pinto por pintar. Trato de transmitir las experiencias vividas, las gentes que he conocido, los lugares que he visitado” (cit. en Arauz Crespo, 1994, p. 10). Él poetiza y pinta la experiencia a través del pensamiento. Y el caos de la estructura es el caos que él visita en la realidad. No solamente se trata de representar el caos, sino también de sembrarlo, que es de lo que trata la vanguardia. En un principio, la divagación es una muestra de quiebre de las estructuras y también el intento de ruptura en las estructuras sociales. El crítico Gonzalo Bedregal fue uno de los primeros en notar que el desorden estructural de Luksic es la manera en que se refleja el pensamiento social:

... si bien es cierto que no siempre conservan su unidad, y me parece que en esto se halla su mayor defecto. Pero es que su estética está fuera de su estética misma. ¿Paradoxa? Quizás, pero viéndolo bien se nota que está en función de su pensamiento central, de su ideal madre. Y su idea matriz no está fuera, sino dentro de su estructura, está en su ideario social: está en su envergadura revolucionaria<sup>1</sup>.

El desorden poético de Luksic no se encuentra únicamente en las estructuras, sino en la inclinación que tiene al empleo de ciertos recursos. Hay una tendencia a la gradación y degradación, a la antítesis y al oxímoron, en toda su poética. La gradación, siempre de lo más pequeño a lo inmenso (desde “Soy el Gran Señor del Universo” a “Somos los Grandes Señores del Universo”), desde la descripción de la naturaleza inmaculada a la descripción de una ciudad en estado de tranquilidad, hasta la ciudad, que es un monstruo capitalista), creando la imagen de una explosión, de una bomba de tiempo que se visualiza en los versos. Luksic está demostrando que la palabra y la imagen no necesariamente están desvinculadas, que una no ilustra a la otra ni la explica. La palabra en Luksic es visual.

1 Gonzalo Bedregal, “Los cantos de la ciudad y el mundo”. *La Razón*, 28 de marzo de 1948.

El uso del oxímoron y de la antítesis es una muestra clara de que los opuestos se encuentran y de que a partir de este choque habrá conflicto:

[...] para morir  
hay que morir con tanta vida adentro  
que salga uno gritando desde  
su propio cadáver  
(“Tonada sin recuerdo”, 1948, p. 26)

o:

Nada fue bello. Todo fue  
siempre macabro y destruido  
(“Primera carta a la tierra”, 1948, p. 81)

El encuentro entre opuestos fue tomado en cuenta por el ilustrador del libro, Manuel Fuentes Lira, porque dibujó lo que leía: la antítesis entre vida y muerte, entre el pueblo y el gamonal, entre el proletariado y el capitalismo, y las fuertes paradojas que creaban cuando se encontraban. Es de esta manera que los versos comienzan a construir imágenes: los contrarios en la poesía se convierten en contrarios en el arte cuando, por ejemplo, se muestra un grabado detallado y minucioso para mostrar al indígena flagelado y una caricatura grotesca para representar al gamonal.



Ilustración de Manuel Fuentes Lira para *Cantos de la ciudad y el mundo*  
Fotografía: F. Verdesoto

Entonces, ¿cómo se visualiza el caos? Se pinta a través del verso. Los versos se convierten en una imagen para la creación del conocimiento. De esta forma entendemos el caos de la vida que rodea a Luksic para entenderlo de una manera nueva, de la forma en que el niño descubre y entiende el mundo. El caos del mundo se traslada a la poética, porque así lo entendemos. Ésta es la forma en la que entendemos la historia. La vanguardia y Luksic tratan de buscar una salida a la irracionalidad de la historia a través de la misma irracionalidad. Theodor Adorno afirmaba que “sobre la extinción del arte es elocuente la crecientemente imposible de representar lo histórico. El hecho de que no exista ningún drama suficiente sobre el fascismo no se debe a la escasez de talento, sino a que el talento decae ante la insolubilidad de los problemas más acuciantes del literato. Éste tiene que elegir entre dos principios, ambos igualmente inadecuados: la psicología o el infantilismo” (Adorno, 1999, p. 143). La vanguardia comenzó con el infantilismo, Luksic empezó con ambos: en *Cantos*, Luksic representa el desastre en que se convierte el mundo una vez que el hombre ha dominado por completo a la naturaleza; y para ser escuchado necesita los alaridos, al igual que los niños:

Niego al Arte su función de sueño,  
le concedo un valor de alarido, de horrible  
tentativa por situarse entre lo real y  
la tragedia de lo irreal, y si es  
cosmogónico el vaso de agua lo saludo desde  
mi asiento y le concedo un deseo  
("Concedo al arte función de alarido", 1948, pp. 37-38)

El mundo no es el espacio pacífico que fue alguna vez antes de la llegada del hombre, por lo tanto, tampoco debe serlo la expresión del dolor que causa. En el caso de los niños, el llanto y el alarido no siempre son causados por el dolor de un golpe o por el acoso, sino porque saben que la queja es la manera en que serán tomados en cuenta. Lo mismo sucede con Luksic: el dolor ya está explícito, pero ¿cómo lo tomarán en cuenta?, ¿cómo hacemos algo al respecto? Luksic vio que teatralizando el dolor es como podemos empezar a visualizar las injusticias de la historia y la política. Por eso son *cantos*, porque el canto es la manera de expresarse hacia afuera, donde el aire debe exhalarse, tiene que salir y encontrarse con el mundo exterior. Pero el alarido tiene que apaciguarse; por eso, a lo largo del poemario, serán tan necesarias las referencias (casi bucólicas) al canto, al instrumento, a la música. Ya en *Cuatro poemas* Luksic se aparta del alarido y comienza a buscar una denuncia mucho más racional y estructurada. En este poemario posterior se corrige a sí mismo, y además hace pedidos mucho más controlados y pensados.

### 3. El gigante indígena y popular

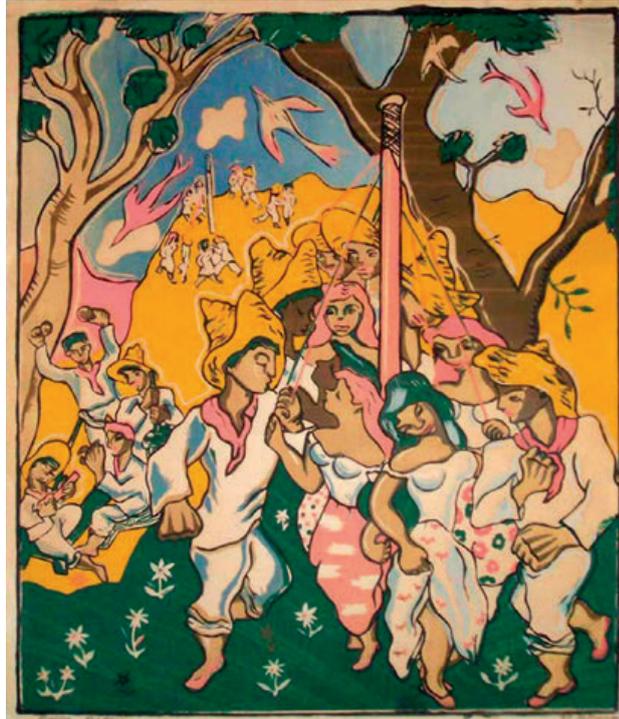


Mural de Luis Luksic en Los Teques, Venezuela.  
Fuente: Titeres Tuqueque (Caracas)

Tanto en la pintura como en la poesía de Luksic hay un regreso permanente e inevitable a la naturaleza. No obstante, no se trata de un simple primitivismo al que se acude (aunque haya cierto elemento *naïf* en su arte). En esta regresión, el arte y la poesía de Luksic se enfocan en el encuentro, en el constante choque de elementos. En algunos casos, puede que se trate de un tropezón violento y en otros de un encuentro armonioso. En la poesía luksiana siempre hay un encontrón y un contraste muy violento entre el mundo natural y el mundo capitalista. Hay mundos que no se entienden, que no pueden entrar en contacto sin que termine con la dominación de uno sobre el otro. Es por esto mismo que hay una exageración en el uso de la antítesis y el oxímoron, porque son figuras de lo contrario, son herramientas para entender la confrontación. La dominación total de la naturaleza por parte del hombre es producto de la modernidad y el capitalismo. Luksic está consciente de ello y no lo perdona. La primera explotada del capitalismo es la naturaleza y este abuso tarde o temprano afectará al ser humano.

Hablo del árbol torturado por la  
impericia capitalista,  
hablo del monte, del altiplano, del

iceberg, de la ola  
masacrados y sepultados en la  
tumba del retraso por  
el capitalismo carcelero de culturas (...)  
("Canto a la Unión Soviética", 1948, p. 21)



Sin título  
Fotografía: Carlos Luksic (carlosluksic.wordpress.com).

El mundo natural está siempre presente en la poesía y en la pintura de Luksic. No obstante, es siempre interrumpido por la feroz presencia del mundo industrial. Existen los ríos, las montañas, los árboles que se acompañan armoniosamente de la presencia campesina de la zona. A la vez, hay una fauna predilecta de la poesía luksiana: la mosca, la pulga, el piojo, la mariposa, el ratón, la araña, el sapo, todos animales que provocan miedo y rechazo. No obstante, Luksic se identifica con estos animales y los asocia a las clases subalternas. Reivindica a estos animales, nos ayuda a entender que éstos son los bichos que lo representan y los muestra en un estado de enorme grandeza; pero también los emplea en su poesía para que como lectores podamos entender lo que es la pobreza y la miseria:

En esta noche y en todas las noches de mi  
 vida sólo pienso en los ratones,  
 en sus colas melifluas, en sus llanos,  
 en sus gritos, en su amor, pienso en  
 sus embriones, los embriones de los ratones,  
 en los ratones recién nacidos,  
 en la vida de los ratones.  
 (“Me equivoco al soñar”, 1948, p. 30)

Los biólogos afirman que existe un terror hacia los insectos y alimañas porque son aquellos animales que menos se parecen a nosotros, los humanos: más de cuatro extremidades, antenas, colas, viscosidad, escamas y a veces más de dos ojos. Hay animales y animales que nos brinda la naturaleza, pero hay una alegoría en las alimañas para la representación de la miseria en Bolivia y también para entender el miedo a la lucha de clases. Es la muestra de la clase obrera como el *otro*, como aquel que es diferente, pero que a la vez se muestra como un ser que entra en comunión con la naturaleza. Si causa miedo, como lo hacen los insectos y las alimañas, es porque el común de la gente (léase la clase media y las clases hegemónicas) lo ve como el otro al que no se debe acercar, porque es diferente. Hay una barrera entre los animales humanos, pero forman parte de una naturaleza que fue destruida por el paso del capitalismo. Al igual que las alimañas, los reptiles y los insectos, la clase obrera es esencial para el curso y la evolución natural, pero es vista únicamente como lo otro y como objeto del miedo. Ya en *Cuatro poemas...* Luksic vuelve a retomar la relación entre la fauna y el ser humano (en especial la clase obrera), esta vez no con el fin de realizar una denuncia explícita del miedo hacia las clases subalternas, sino con el fin de avanzar un paso más y reflexionar sobre la condición humana, como se observa en el poema “Carta a la sociedad protectora de animales”:

Respetuosamente solicito  
 a la sociedad protectora de animales  
 que me admita, pero no como socio benefactor  
 sino como animal,  
 yo en tanto acepto ser perro o caballo,  
 o venado con venerables cuernos,  
 o si ustedes quieren serpiente, tigre,  
 caimán, elefante, rinoceronte,  
 o león...  
 Disculpen, no estoy enterado  
 de si ustedes protegen al caimán,  
 al rinoceronte sin tomar  
 en cuenta a la mosca,  
 ¡a la hormiga!  
 (“Carta a la sociedad protectora de animales”, 1958, p. 18)

Por un lado, se observa el tono irónico y crítico a cierto sector de la sociedad que se enfoca en los animales y no en el ser humano, y también como una crítica hacia qué es realmente la militancia política. Paralelamente, se presenta la crítica al miedo de los animales más pequeños y más temidos, es decir, aquellos animales que son alegóricos de la clase obrera y de la clase campesina. En *Cantos* hay una denuncia “de alarido” del maltrato a las clases subalternas, mientras que en *Cuatro poemas...* hay una reivindicación y admiración de estos animales, de la hormiga, de la obrera.

La poesía de Luksic muestra una otredad que es necesario reivindicar, pero también lo hace la pintura, por lo que hay que observar la deformación y la desproporción de los cuerpos y la pigmentación de las pieles de los retratados para que se los asimile más a estos animales poco apreciados. Pero, así como se pide protección, cuidado y beneficios para los animales más despreciados, también se lo pedirá para la clase obrera.

La poesía y la pintura de Luksic son el espacio donde se produce una oda al mundo natural y al mundo rural, pero también al mundo urbano. En un principio uno podría pensar que hay algo del indigenismo y el nativismo en la obra de Luksic<sup>2</sup>, así como en tantas obras de las vanguardias latinoamericanas. Pero esto no está presente en Luksic, porque no hay ni una escritura, ni una pintura por, ni para el indio, sino *junto* a ellos. La obra de Luksic se produce desde la observación y la mirada cercana. No hay un intento de producir o reproducir el lenguaje indígena o criollo, como lo han hecho Borges, Girondo, Mário de Andrade, Francisqo Chuquiwanka u otros grupos de las vanguardias latinoamericanas. En Luksic, hay palabras aisladas en quechua o en aymara que se producen desde la observación.

Y tu ¡no! Con el janihua aimara  
se juntan [...]  
 (“Teoría del No”, 1948, p. 63)

2 Hay que notar la amistad que Luksic mantuvo con Cecilio Guzmán de Rojas, quien también tuvo una etapa de incursión en el indigenismo en su pintura.



Fotografía: Carlos Luksic (carlosluksic.wordpress.com)

#### 4. El *Khari Khari* de la política

La actitud de Luksic es sobre todo la de acompañar y observar, en un homenaje a la gente, al trabajador. Ya se mencionó que la suya es una obra de mezclas, choques y de encuentros. Y por esto no se trata de arte indigenista ni de arte proletario. Su obra es donde estos mundos convergen, y Luksic no puede mantenerse al margen. Chocan los mundos y también lo hace la pintura: Luksic no le temía al color.

Soy, eminentemente, un colorista (...) recojo en mi pintura lo que veo, sometido a la tremenda pasión del color. Creo que por esto no me han tocado las tendencias: ni el surrealismo con sus fantasías, ni el abstraccionismo con la heterogénea complicación de sus líneas. Los niños y los pintores populares son mis maestros (...) (p. 33)<sup>3</sup>.

3 "Luis Luksic: escritor, pintor y titiritero". Entrevista publicada originalmente en la revista venezolana *Panorama* y reproducida en la revista boliviana *Árbol de escenas* (1992).



Pintura de Luis Luksic publicada en el periódico *Nueva Crónica* y *Buen Gobierno*, N° 3.  
Fotografía: F. Verdesoto.

Por un lado, es el uso del color lo que representa los encuentros, pero también lo es el uso de los materiales inusuales que une la pintura con la poesía:

Trabaja siempre Luksic con técnicas de su propia invención, porque a su voracidad visual no le basta por sí solo ninguno de los medios que él utiliza combinados en su pintura. Para producir esos lujosos efectos de iluminadas vidrieras, de esmaltes o de pastel en que se afebran sus cálidas pinturas, pone el artista en juego materias tan heterodoxas y ajenas a los talleres de tradición escolástica, como el papel mojado y arrugado, el charol de los carpinteros, la goma laca, la estearina, la tinta de escribir y aún los betunes de limpiar zapatos; materias de humilde filiación (...). (Nazon, 2009, p. 16).

Todos estos son materiales del trabajo duro, de fábrica, de industria. Porque unificar las letras con las artes no se hace solamente con los temas, con las tendencias o con la imagen en sí, sino con la materia prima. La representación del obrero no se hace con el retrato del obrero, sino con el material con el que trabaja, se hace desde los cimientos. Y Luksic explora a más profundidad al pensar sobre un arte obrero, ya que también piensa en el arte y la imagen hecha desde y para las manos, el símbolo máximo de la clase obrera:

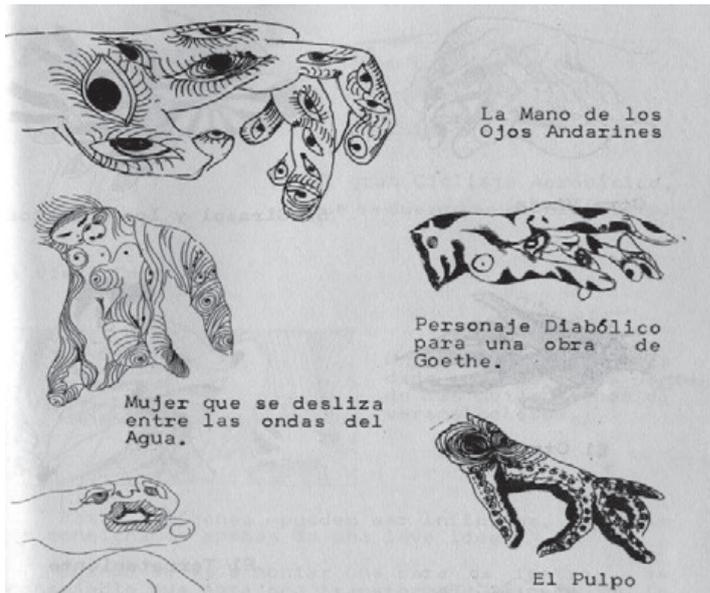


Ilustración de *El maravilloso mundo de los títeres* (1963)

Es por esto que la poesía y la pintura muestran no una situación o personaje aislado, sino la representación de una clase social y de la lucha de clases. Sus representaciones son de la comunidad en colisión con el individuo. Una vez más, hay un choque de representación en la poesía luksiana entre lo individual y lo colectivo, lo comunitario.

Soy el Gran Señor del Universo  
 que no se afeita ni se  
 baña desde hace diez años.  
 Saludo en la calle  
 a otro Gran Señor del  
 Universo con los pantalones rasgados y  
 lloviendo piojos como yo.  
 (...)  
 Somos los Grandes  
 señores del Universo...  
 los grandes Señores del Universo.  
 (“Autobiografía de Don nadie”, 1948, pp. 14-15).

Hay una lucha del yo poético que trata de sobresalir y que finalmente cede ante la presencia de la comunidad, porque no vale la pena contar la subjetividad de un cuerpo único, sino de un cuerpo colectivo, porque la representación es del trabajador, no del poeta o del artista; por esto mismo es un “don nadie”. Hay cierto narcisismo de parte del poeta que se manifiesta, pero que finalmente entiende que el yo ha dejado de existir para dar paso al nosotros.

Si no lo viese minuto a minuto, rodeado de moscas,  
saludando a N.N. zapatero,  
a N.N., obrero fabril,  
a N.N. minero,  
a N.N. cargador;  
todos ellos viven la calle sin nombre y sin número del mundo,  
son mundiales.  
("El poema sin nombre", 1948, p. 49).

La historia no se trata del personaje individual, del personaje particular. Se trata del héroe histórico colectivo, del héroe sin capa del evento anónimo. José Carlos Mariátegui afirmaba que "la historia es duración. No vale el grito aislado, por muy largo que sea su eco; vale la prédica constante, continua, persistente" (cit. en Schwartz, 2006, p. 335), y ésta es la manera en que Luksic ve la historia, no a través de hechos remarcables que registramos, sino como un continuo sin nombres ni fechas, porque era el cuerpo colectivo que debía mantenerse así para que la prédica sea constante.



Pintura de Luksic publicada en *La Razón*, 23 de abril de 2017

De la misma manera se representa en la pintura, donde los personajes, o no tienen rostro o tienen caras poco detalladas. No son rostros individuales, se los ve en conjunto, en un grupo.

Ésta es la vanguardia en su máximo esplendor, ecléctica, donde hay una lucha en un mismo cuerpo entre lo individual y lo colectivo y es el monstruo de lo colectivo que se sobrepone a lo individual, sin necesariamente eliminarlo del todo. Por eso es que se encuentra también la incorporación de lo narrativo en la poesía, porque existe una búsqueda eterna del diálogo, porque no se trata únicamente de la subjetividad poética, sino de la subjetividad social.

Yo pregunto a un hombre simple del PIR  
cómo entró al Partido y él me responde:  
yo no sé leer ni escribir, pero he visto cómo  
se calumnia al PIR; cómo se lo combate,  
cómo los que nos engañan y los que nos denigran,  
también denigran y ofenden al PIR; (...)  
("El poema sin nombre", 1948, p. 46).

Es por esto que el poema es "El poema sin nombre", porque ni la poesía ni el hombre tienen rostro, son uno entero, como el agua. Luksic reconoce los mundos del trabajo y aborda a todos en su poesía y en su pintura, porque para hacer política hay que entender el mundo en su totalidad: el mundo comunitario y también el individual. Luksic reconoce que para plantear un arte y una poesía de vanguardia no solamente tiene que entender la revolución en la forma literaria, sino que se tiene que revelar en las formas políticas, así como hicieron varios escritores y artistas de vanguardia en su momento. La vanguardia es formal y es política, y esto sobre todo lo entendieron los países de la comunidad andina, donde la población es mayormente indígena. Por ejemplo, Jorge Carrera Andrade en Ecuador:

(...) Carrera Andrade adjudicaba a la noción de vanguardia un sentido de expresión directamente relacionado a la lucha del orden social establecido. Vanguardia representaba para él, pues, un cuestionar no solo de valores estéticos sino de la estructura del poder (Robles, 2006, p. 59).

Luksic homenajeó al héroe anónimo y colectivo cuyo mayor desafío fue el de sobrevivir, y por esto mismo optó por el camino de la militancia política. Fundador del PIR y luego militante del PCB, Luksic entendió que el mejor camino para ejercer esa subjetividad que predicaba en su poesía fue acercarse a un partido. El PIR entendió el socialismo como un acercamiento a las prácticas comunitarias y a las necesidades de la clase campesina y proletaria. Sin embargo, la principal preocupación del PIR fue la poca unificación de las izquierdas, y Luksic vio aquello que podría unirlos en la década de los años cuarenta para instaurarlo en su poética y en su pintura: un socialismo que se manifestaba en las prácticas comunitarias. Pese a las varias menciones a la Unión Soviética, al

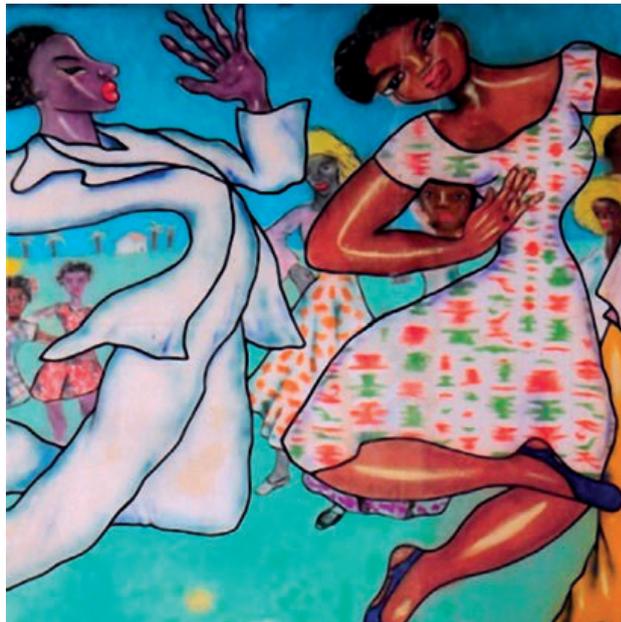
PIR y a Stalin, Luksic expresa que la verdadera lucha va más allá del partido, que es una esencia que se encuentra únicamente en las clases subalternas.

## 5. Conclusiones

Luksic fue un autor al que olvidaron muchas veces en los libros bolivianos. Fue un autor que, pese a que la vanguardia en los años cuarenta ya no era nada “nuevo”, siguió subvirtiendo las formas poéticas, artísticas y políticas. Porque ya lo “nuevo” ya no es “nuevo”, sino que renace de una manera politizada y entendida en su propio contexto local y continental. Lo “nuevo” en la vanguardia de Luksic es que logra construir una nueva sensibilidad y un nuevo entendimiento de una coyuntura donde él no observa de un lado, sino desde adentro. Por eso, Luksic es un monstruo de dos cabezas, donde se manifiesta él mismo (el miedo a la subversión de las estructuras) y donde manifiesta lo colectivo (el miedo a la otredad); pero estas dos cabezas pertenecen a un mismo cuerpo. Un cuerpo social donde sabe que, si cortan una cabeza, la otra también muere.

*Recibido: marzo de 2019*

*Aceptado: septiembre de 2019*



Mural de Luis Luksic en Los Teques, Venezuela.  
Fuente: Títeres Tuqueque (Caracas)

## Referencias

1. Adorno, Theodor W. (1999). *Minima moralia*. Madrid: Taurus.
2. Anónimo (enero-febrero de 1992). "Luis Luksic: Escritor, pintor y titiritero". *Árbol de Escenas*, (3-4).
3. Arauz Crespo, Germán (9 de octubre de 1994). "Había una vez un hombre". *La Razón [La Ventana]*, pp. 10-11.
4. Bedregal, Gonzalo (28 de marzo de 1948). "Los cantos de la ciudad y el mundo". *La Razón*.
5. Bello, Giovanni (26 de diciembre de 2018). "Los cuadros falsos y los porotos ciertos de Luis Luksic y Pablo de Rokha". *Carcaj flechas de sentido* [página web]. Recuperado el 6 de junio de 2019 de: <http://carcaj.cl/los-cuadros-falsos-y-los-porotos-ciertos-del-boliviano-luis-luksic-y-pablo-de-rokha/>
6. ----- (13 de agosto de 2016). "Luis Luksic, el primer diseñador boliviano de forros de discos". *El Deber*. Recuperado de <https://www.pressreader.com/>
7. Durán, Luciano (26 de febrero de 1989). "Luis Luksic en mi añoranza". *Hoy* [Revista Domingo en], p. 28.
8. Luksic, Luis (1963). *El maravilloso mundo de los títeres*. Caracas: Impr. del Ministerio del Trabajo.
9. ----- (1958). *Cuatro poemas y ocho dibujos*. La Paz: Editorial Caracas-La Paz.
10. ----- (1948). *Cantos de la ciudad y el mundo. Poemas 1932-1947*. La Paz: Imprenta Amauta.
11. Nazoa, Aquiles (20 de febrero al 5 de marzo de 2009). "La pintura de Luis Luksic". *Nueva Crónica y un Buen Gobierno* (35), 16.
12. Pereyra Claire, José (13 de julio de 1986). "Luis Luksic: Pintor, poeta y político". *Hoy* [Revista Domingo], 23.
13. Prudencio Claire, Alfonso (14 de junio de 1959). "Cuatro poemas y ocho dibujos". *Presencia* [Presencia literaria].
14. Schwartz, Jorge. (2006) *Las Vanguardias latinoamericanas*. México: Fondo de Cultura Económica.
15. Vila, Margarita (diciembre de 1998). La influencia de las vanguardias en el arte boliviano del siglo XX. *Revista Ciencia y Cultura* (4), 11-21.
16. Zárate, Freddy (7 de octubre de 2018). El periodo vanguardista en Bolivia en la obra de Luis Luksic. *Página Siete [Letra Siete]*. Recuperado el 6 de junio de 2019 de <https://www.paginasiete.bo/letrasiete/2018/10/7/el-periodo-vanguardista-en-bolivia-en-la-obra-de-luis-luksic-195948.html>



José Rovira: *Cullawa*.

Fuente: *La Paz en su IV centenario, 1548-1948*, Buenos Aires.

# El amor romántico en las danzas y canciones de la fiesta del Gran Poder

## Romantic Love in the Dances and Songs of the Festivity of the Gran Poder

Bismarck Pinto Tapia\*

### Resumen

La Entrada del Señor del Gran Poder es una expresión popular del sincretismo andino y occidental. Históricamente evoluciona de ser una fiesta de barrio hacia una compleja organización festiva ciudadana. La apropiación de la ciudad se hace en niveles transgresores de lo establecido al amparo de la religiosidad. Desde las teorías del concepto de amor de Sternberg, y las actitudes del amor de Lee, se analizan las danzas y canciones para identificar la evolución del concepto de amor en la cultura paceña. Concluye en la presencia del amor romántico como construcción social reivindicativa de lo erótico y lo tierno.

**Palabras clave:** Entrada del Señor del Gran Poder; concepto de amor, actitudes hacia el amor; etapas del amor; emancipación femenina; cultura paceña.

### Abstract

The *Entrada del Señor del Gran Poder* is a popular expression of Andean and Western syncretism. Historically it evolves from being a neighborhood party

\* Dr. en Psicología. Docente de la Universidad Católica Boliviana "San Pablo".  
Contacto: bpintot@ucb.edu.bo

to a complex city festive organization. The appropriation of the city is done at levels that violate what is established under the protection of religiosity. From the theories of the concept of love of Sternberg, and the attitudes of the love of Lee, the dances and songs are analyzed to identify the evolution of the concept of love in the La Paz culture. It concludes in the presence of romantic love as a social construct for the erotism and tenderness.

**Key words:** Entrada del Señor del Gran Poder; Concept of love; Attitudes towards love; Stages of love; Female emancipation; La Paz culture.

## 1. Introducción

El presente artículo versa sobre la evolución del concepto de amor en la ciudad de La Paz, para ello se considera la Fiesta del Señor del Gran Poder, donde se patentizan los criterios sociales en la construcción del amor desde el erotismo y la sensualidad. Estos factores se pueden identificar en las danzas y canciones; demostraré a partir de su análisis la reivindicación del amor romántico.

El amor es una construcción social, su presencia en la cultura ha producido cuestionamientos acerca de su definición y sus componentes. Platón, en *El Banquete* (2000), ofrece una exquisita discusión sobre si el amor es la diosa *Afrodita Urania*, representante del amor ideal, o *Afrodita Pandemia*, el amor erótico. La *Biblia*, por su parte, lo identifica como *ágape*, el amor desinteresado.

Estas disquisiciones están presentes en el estudio científico del amor. Lee (1973, 1977) identificó varias actitudes hacia el amor: *ágape*, la caridad; *eros*, amor erótico; *ludus*, conquista; *manía*, referido a la posesión; *storge*, amistad, y *pragma*, el amor racional. Posteriormente, Sternberg, utilizando el análisis factorial, identificó tres componentes del amor: pasión, intimidad y compromiso. La combinación de los tres elementos da lugar a siete distintos tipos de amor: encaprichamiento, amor vacío, amor fatuo, amistad, cariño, amor romántico y amor pleno (Sternberg y Grajek, 1984; Sternberg, 1998).

El amor romántico se sustenta en los sentimientos, principalmente en el deseo sexual y la ternura (Fisher, 2004). Según el modelo de Sternberg (1998), corresponde a la presencia de la pasión y la intimidad. Es un amor efímero porque depende de la intensidad y la duración de los sentimientos. Es un falso amor, alejado de la importancia del compromiso y el reconocimiento legítimo de la existencia del otro, no busca la aceptación, sino que procura la manutención de la pasión a costa del dominio y la sumisión (Pinto, 2013).

Los últimos estudios acerca de los factores vinculados con el ajuste marital fueron realizados por Rusbult y colaboradores (2009), quienes identifican al compromiso como el fundamento del amor. El compromiso posee tres componentes: satisfacción, calidad de la elección e inversión. Este enfoque y los fundamentos epistemológicos del amor como legitimación del otro (Maturana, 1997) indican que el amor romántico en sí mismo no hace al amor, sino la decisión de estar juntos y el reconocimiento del otro como una persona digna de libertad; amar es sacar siempre lo mejor del otro (Rusbult, Finkel y Kumashiro, 2009).

El amor, al construirse socialmente, depende del momento histórico. El amor romántico surge durante la Edad Media, asociado al amor cortés presente en la poesía lírica, se trata de un amor fundamentado en la adoración a una dama inalcanzable, es la meta de los caballeros y es ajeno al matrimonio; la osadía de los caballeros medievales era conquistar a la hermosa mujer casada (Navarro, 2017). En esos lazos románticos priman las sensaciones eróticas y la idealización de la amada (Candau Chacón, 2009).

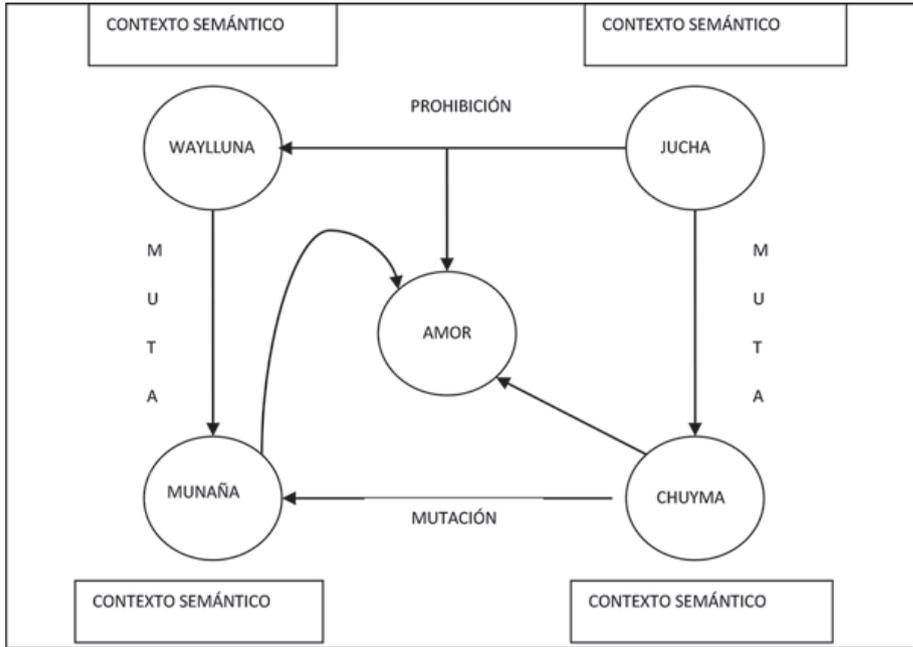
La pasión contiene dos elementos: el deseo sexual y la ternura (Yela, 1996). La ternura asociada al apego<sup>1</sup> es el sentimiento de bienestar y consuelo, determina la condición afectiva del amor (Feeney, 2008). Es posible identificar su integración al deseo sexual durante las dos grandes guerras del siglo XX (Navarro, 2017b), tiempos de la nostalgia y las reivindicaciones laborales de la mujer.

Durante la primera etapa de la Conquista, los aymaras utilizaban la palabra *waylluna* para expresar la palabra amor como verbo (Bertonio 1952 [1612]). No existe ese término en el aymara actual, donde se utiliza el verbo *munaña* (querer), sinónimo de desear. Por eso se puede decir: *anchhiajj t'ant'amp ki-sump munaskta* (en este momento estoy deseando un queso); o en el sentido de quererse, *munasiña*, cuando se expresa *chacha warmijj jiwankam munasiñaawa* (los esposos deben quererse hasta la muerte) (Cotari, Mejía y Carrasco, 1978). Es posible considerar al término *munaña* como referido al apego (Pinto, 2011).

La forma antigua de *waylluna* se asocia con la expresión pasional del amor. La palabra para designar el amor erótico aymara ha sobrevivido en la danza del *wayñu*. Los españoles asociaron *waylluna* al pecado, Bertonio utiliza la palabra *hocha* para enunciar al pecado, actualmente se escribe *jucha* (Cotari, Mejía y Carrasco, 1978, p. 143). En resumidas cuentas, la Conquista española arrasó con el placer sexual de los aymaras, inculcando la sensación de culpa al deseo

1 Apego, del inglés *attachment*, es el proceso relacional del niño con sus cuidadores; determina la manera de reaccionar ante la separación. Proceso relacional afectivo que se activa en las relaciones románticas.

libidinal y borrando la palabra *waylluna* de su vocabulario. Luego *munaña* se refirió al corazón, *chuyma*, quedando de esa manera erradicada la semántica erótica del amor. La siguiente figura muestra las transformaciones semánticas del concepto:



Los distintos contextos semánticos para la construcción del concepto ayмара del amor (elaboración propia)

El concepto del amor está ligado a la representación social de la mujer, y ésta ha evolucionado notablemente en el siglo XX. A partir de Gómez (2011), es posible identificar tres tipos de mujeres: la madre-esposa, la mujer intermedia que trabaja para el marido y la mujer emancipada. Las sociedades tradicionales tienden a mantener a la mujer en el rol de madre y servidora del marido. Las revoluciones femeninas han desbaratado ese ideal de mujer, reemplazándolo con la mujer independiente del varón, situación que requiere un tránsito conformado por las mujeres indecisas, sometidas a una doble jornada: casa y trabajo (Pinto, 2012).

La convivencia romántica se establece en un ciclo vital, comprende las siguientes etapas: atracción, enamoramiento, desencanto, lucha de poder, emancipación y consolidación del vínculo (Pinto, 2012). El enamoramiento origina el amor romántico, la pareja enfrenta una situación emocional compleja, termina derivando en la idealización del otro. Por lo tanto, ocurrirá el desencanto y con

él nace el amor: la decisión de aceptar al otro independientemente de expectativas (Pinto, 2016).

## 2. La fiesta del Gran Poder

El carnaval europeo es la oportunidad para dar rienda suelta a los deseos carnales (Harris, 2006). En Latinoamérica, las naciones oprimidas por el yugo europeo vieron en el carnaval la oportunidad para expresar su malestar y burlarse de los opresores (Iturri, 1998). La fiesta entraña irreverencia con lo establecido, las mascaradas de Venecia permitían el desborde del amor erótico como lo hace hoy el “prende”, tradición de los jóvenes paceños para dar rienda suelta a los juegos eróticos sin coito y sin compromiso (Pinto, Alfaro y Guillén, 2010). Veremos a continuación cómo la fiesta inmersa en un contexto religioso ha permitido la reivindicación del amor romántico.

La fiesta de Jesús del Gran Poder se remonta a los años 1922 o 1923, nace en el barrio Chi'jini, como actividad de la zona. Con el pasar de los años, ante un conflicto sobre la primacía de uno de los dos templos del Gran Poder, se organiza una celebración con música y danza en la calle Max Paredes, denominada Entrada General de Comparsas, durante 1946. Recién en los setenta la fiesta dejó de ser exclusiva del barrio y se extendió desde el Cementerio General hasta la esquina Sagárnaga-Max Paredes. En 1975, la Entrada del Señor del Gran Poder (ESGP) se prolonga hasta El Prado (Albó y Preiswerk, 1986).

La fiesta del Señor del Gran Poder se organiza en varias etapas: preparativos, convite, la “Entrada” y el domingo. Cada una de ellas requiere de ritos imbuidos en creencias católicas, siendo la central la veneración del Señor y la precisión del cumplimiento de sus favores ante la promesa de danzar hasta agotarse (Mantilla, 1993).

En el estudio de Aguilar y Fernández (2009), el 79% de la muestra de danzarines católicos manifestó su motivación para bailar ligada con la devoción religiosa; otro estudio confirma estos hallazgos (Tintaya, 2012). En el estudio de Rico y Fernández (2008), se encontró que hay dos motivaciones contradictorias: por un lado, la fe; por otro, la diversión, lo cual genera disonancia cognitiva<sup>2</sup>. Sin embargo, en otro estudio realizado sobre el Carnaval de Oruro se estableció que los bailarines obtienen beneficios políticos, sociales y económicos expandiéndose al ámbito socio-laboral y familiar; incrementan su auto-

2 Término acuñado por el psicólogo social Festinger, hace referencia a la contradicción interna del sistema de creencias que percibe alguien que actúa en contra de ellas, debido a la incongruencia entre su pensar y actuar.

eficacia y se sienten más cercanos a Dios; además sienten emociones intensas al bailar; como ganancia adicional, mejoran en su estado físico. Por lo tanto, no se produce ninguna disonancia debido a que se alcanzan más beneficios que desventajas (Aráoz y Gómez, 2011).

### 3. La participación de la mujer en la fiesta del Gran Poder

La presencia de la mujer en las fraternidades de la ESGP fue evolucionando. Por ejemplo, en la Morenada estaba prohibida la su participación; algunos varones, como parte de su promesa, se disfrazaban de cholos (Rojas, 2015). Con el paso del tiempo, se incluyeron las *chinas*, mujeres que resaltan sus atributos eróticos. A partir del 2000, cuando ya no era excepcional la presencia de las mujeres, se incluye al *Whapuri* en la kullawada, un personaje travestido (Pérez, 2016).

La organización del grupo representante de la fraternidad durante la ESGP sigue un estricto orden: encabeza un letrado indicando de qué fraternidad se trata; luego está el estandarte portado por alguien prestigioso del grupo; después danzan los directivos y detrás de ellos los bailarines. La distribución de los bailarines tiene el siguiente orden: “el poder por delante”, frecuente en los grupos tradicionales; seguido de los varones, primero, y después las mujeres; le siguen las “chicas bonitas”, las denominadas figuras y las chinas, vestidas con mini polleras y botas; a continuación, viene el grupo en pleno y, en algunos conjuntos, filas de muchachos al lado de muchachas (Albó y Preiswerk, 1986).

Vale la pena indicar que los orígenes de esta fiesta fueron eminentemente gremiales. Con el paso del tiempo, la clase media se apropió de la fiesta, para ser más precisos, desde los años de la dictadura de Banzer. Antes se lo asociaba a un pequeño *kuti*, es decir, era una transformación manifiesta en la integración del mundo aymara al mestizo, considerado como un *Pacha andino*. La apropiación se llevó a cabo gradualmente, la connotación religiosa-nativa se asoció con la globalización, influenciando en la reivindicación de la mujer, plasmada en la participación de bailarinas tanto en el carnaval orureño como en la Festividad del Gran Poder (Romero, 2009).

La incorporación de grupos universitarios determinó la inclusión protagónica de la sensualidad femenina. El ejemplo lo tenemos en la Fraternidad Caporales Universitarios de San Simón, fundada en 1978, que participa por primera vez

en el Carnaval de Oruro en 1979 y actualmente también lo hace en la ESGP paceña (Cámara de Senadores, 2017). Se trata de un conjunto de danzarines con características diferentes de las fraternidades tradicionales; está compuesto por varones y mujeres con trajes llamativos y sensuales, quienes bailan realizando piruetas que resaltan sus atributos físicos, poniendo en evidencia la belleza masculina y femenina. Participar de este conjunto requiere pasar por una evaluación que destaque la belleza de los postulantes y la solvencia monetaria (Caporales San Simón Fanpage, 2016).

Las danzas tradicionales no se enfocaban en la belleza femenina o masculina, sino que mostraban en su coreografía algún relato, como en el caso de la morenada, cuya connotación simbólica se relaciona con la marcha de los morenos hacia la muerte. De 67 conjuntos, 21 son morenadas; por eso es posible afirmar que la ESGP se puede sintetizar en la morenada (Barragán y Cárdenas, 2011).

En la evolución de la morenada, desde su primera aparición en los años veinte hasta la presencia de la *chola fashion* en los últimos años, se hace patente el empoderamiento femenino. Dado que el concepto de amor es inseparable del desarrollo histórico de la emancipación femenina, deberíamos encontrarnos con su construcción estudiando los cambios suscitados con la presencia femenina en esta danza. Inicialmente era una danza de exclusividad masculina, porque el golpeteo de los pies sobre la *Pachamama* no debían hacerlo las mujeres. De ahí que las mujeres sólo podían acompañar cuidando a los varones sin bailar (Romero, 2009).

Posteriormente se incluyeron varones travestidos para representar a las *cholitas*. Recién en 1971 se incluyeron a las hijas de los bailarines con la función de ayudarlos en el camino. Sin embargo, se insertaron en el grupo de danzantes con sus vestimentas elegantes, y poco a poco se hicieron protagonistas, dejando el “lugar” de acompañantes.

Se forjan dos grupos importantes de bailarinas: cholos morenos y *chinas*. Se diferencian por los atuendos: las cholos morenos usan vestimentas tradicionales, mientras que las *chinas* se visten con ropas coquetas con *mini polleras*.

Las mujeres que son las actrices principales de las morenadas son las *cholitas*, denominadas también *cholitas morenas*, y las *chinas*<sup>3</sup>. Se diferencian por la indumentaria. Las *cholitas* son de pollera más tradicional, las *chinas* son el personaje que retrotrae a la negra coqueta, que usa la pollera hasta la rodilla (Rojas, 2015). A ellas se les suma encabezando el grupo de mujeres, la *figura*,

3 En quechua, *china* significa, mujer, hembra.

mujeres hermosas desde los cánones de belleza femenina occidentales: jóvenes, esbeltas, con el busto prominente y las caderas anchas.

Otro personaje importante es la reina de la fraternidad, postulante a *Palla*<sup>4</sup>. La elección de la *Palla* es un evento muy importante<sup>5</sup>. Inicialmente en los noventa se la denominaba Reina del Gran Poder, luego se eligió el término “*palla*” y hace dos años se ha retomado el término “reina”. Con este personaje se termina por consolidar la presencia de la mujer en la ESGP.

Según Delfín, Escobar y Delfín (2011), existen cuatro cholitas presentes en la ESGP: las cholitas propiamente dichas, las cholitas paceñas de antaño, las cholitas paceñas estilizadas y las cholitas paceñas *transformers*. Las cholitas paceñas propiamente dichas se identifican por haber vestido siempre la pollera, danzan con elegancia y las más adineradas llevan adornos lujosos, además de zapatos finos, polleras de lujo, sombrero *borsalino*<sup>6</sup> y manta de vicuña, además de prendas andinas como el *tupu*, las *tullmas*, las fajas y trenzas, mostrando la simbiosis entre las culturas occidentales y las andinas. Danzan en grupos masivos ordenados en filas con cholitas guías que van marcando la coreografía con gestos y silbatos.

Las cholitas paceñas de antaño se presentan como el símbolo del mestizaje y el proceso de transición cultural; visten con ropas de antaño dejando entrever la estética del barroco mestizo: alhajas, encajes, sombreros de fieltro blanco y blusas de seda coloridas; también son llamadas *ñaupa cholitas*.

Luego están las cholitas paceñas estilizadas; se trata de jovencitas con vestimentas sensuales, llevan minipollera y blusa escotada. Las *figuras* además calzan botas altas y en los caporales usan zapatos de tacón y sombreritos de copa baja.

Por último, están las cholitas *transformers*. Son las mujeres de vestido disfrazadas de cholitas, que usualmente se confunden con las cholitas morenas del grupo más numeroso. Entre éstas se pueden ver mujeres extranjeras, rubias y pelirrojas.

Actualmente hay un nuevo tipo de bailarinas que no solamente se dejan ver en la ESGP, sino en los medios de comunicación visual, denominado las cholitas *fashion* o divas de pollera. Aparecen con todo su donaire en los calendarios del Gran Poder desde el año 2015, y visten con escote y corsé<sup>7</sup>. Estas mujeres

4 Elegida, en aymara.

5 Lo sé de primera mano porque mi hija, Selene Pinto, fue la Reina de la Fraternidad Llamada San Andrés y elegida Palla del Bicentenario el año 2009.

6 El Borsalino era un negocio de ropas en Alessandria, donde se inventó un tipo de sombrero de fieltro que, por antonomasia, se llamó *borsalino*. Es un sombrero muy requerido por las cholitas adineradas (Recoaro, 2014).

7 Al respecto, consultar Cholitas Paceñas (3-10-19).

suelen ser nietas o hijas de cholos paceñas auténticas, ya no visten de pollera y sólo lo hacen para bailar y modelar. Su apariencia tiene que ver con el anhelo de verse hermosas dentro de los patrones estéticos occidentales, sin abandonar la valoración de la pollera. Las reglas de la ESGP generalmente rechazan las vestimentas sensuales; en esos casos, las cholos *fashion* danzan con ropas “aceptables”; sin embargo, retoman los atuendos eróticos para sus presentaciones públicas (Anzoleaga y Cajías, 2016).

Bailar en la ESGP determina una distinción social, y además permite realizar lo prohibido gracias al amparo de la devoción religiosa. No es lo mismo bailar en una morenada que en los *waka waka*, de ahí las exigencias rigurosas de las fraternidades para aceptar miembros. Bailar en una fraternidad de morenos otorga un importante estatus social, facilita estrechar lazos con personas del mismo nivel y establece redes sociales; así se es reconocido socialmente. Innegablemente, bailar en una fraternidad demuestra el poder económico y simbólico de los danzarines (Guaygua Choquehuanca, 2001).

Así como la ESGP es la expresión de la inserción aymara en la cultura mestiza paceña, lo es también en la manifestación de los sentimientos románticos como rebelión ante la prohibición de lo erótico. Cuando apreciamos la actual morenada y la comparamos con la antigua, se percibe la presencia de dos grupos, el primero, de los morenos, asociada al motivo de la coreografía original, y el de las mujeres. Lo mismo ocurre en la diablada, si bien es más factible mimetizar a las chinas con la coreografía. Así, la mujer aprovecha la ocasión para sentar precedente de su importancia en la construcción social de la identidad paceña.

Los atuendos femeninos se fueron haciendo cada vez más eróticos, favorecidos por el ingreso de grupos juveniles como los caporales. Siguiendo las etapas de la relación conyugal, los movimientos de las danzarinas y las vestimentas se relacionan con las etapas de la atracción y el enamoramiento, las que tienen como sustrato al amor. Es una notable reivindicación del amor romántico y de la feminidad sensual como respuesta a la prohibición de lo sexual.

Esta reivindicación visible en las danzas también lo está en la música y las canciones que las acompañan. La música ha evolucionado de ritmos monótonos a los ágiles y coloridos. Las bandas tradicionales han dado lugar a la *banda espectáculo* promovida por la Banda Intercontinental Poopó<sup>8</sup>. Las letras de las canciones tienen temas de amor y la temática está asociada generalmente a la fidelidad y a la traición (Rossells, 2011).

8 Sobre esta banda, consultar Banda Intercontinental Poopó (3-10-19).

## 4. Características de las danzas en relación con el amor romántico

Analizaré a continuación algunas danzas y sus respectivas canciones. Para su descripción utilizaré principalmente la guía de la Comisión de Cultura de la UMSA (Universidad Mayor de San Andrés, 2006). Las letras las he transcrito principalmente de YouTube.

- a) Llamerada: es una de las danzas más antiguas. Expresa la relación del hombre con los auquénidos. Es una danza mimética. Intenta imitar la actividad de los arrieros con sus llamas. Ingresan por filas de hombres a los costados y las mujeres en filas al centro; los varones tienen la misión de cuidar a las chicas. Las mujeres danzan con pasos ágiles y sensuales, mientras que los varones imitan en su danzar a las llamas y a los arrieros<sup>9</sup>. La canción más representativa de la Llamerada San Andrés es “Mi llamita”, que tiene doble sentido: expresa la tristeza por haber perdido una llamita; sin embargo, claramente hace referencia a la ruptura amorosa<sup>10</sup>. Otra canción es explícita en relación a la ruptura<sup>11</sup>. Esta danza es la manifestación de la nostalgia amorosa.
- b) Kullawada: baile mimético que imita la acción de hilar. Es el relato del *ayllu Killarwa* –un mito aymara–, desterrado como castigo por el *Mallku Inti Wilca*. También se indica que es una danza de amor. Los danzarines son liderados por un *whapuri*, quien conduce a los desterrados hacia nuevos parajes. Los varones se mueven con cadencia femenina, denotando un erotismo sensual. Las muchachas a la par manifiestan movimientos sexualmente provocativos<sup>12</sup>. Las canciones reflejan el dolor de la traición<sup>13</sup>, resaltando la infidelidad<sup>14</sup>. En otros

9 Sobre la llamerada, revisar Dempna (26 de junio de 2014).

10 “He perdido a mi llamita y no pierdo la esperanza de volverla a encontrar. He perdido a mi llamita y no pierdo la esperanza de volverla a encontrar. Si tú la vieras por aquellos cerros *mamitay* mándamela urgente. Si tú la vieras por aquellos cerros *mamitay* mándamela urgente. Así se baila llamero con la llamerada San Andrés” (música y letra del grupo Alaxpacha, Martínez, 2014).

11 “Sólo quiero que me toquen llamerada, para recordar tus lindos ojitos negritos. No importa que la distancia nos separe. Te amaré por siempre” (música y letra del grupo Yara, Roncon Music, 7-6-2014).

12 Ver al respecto Ricardo (23 de mayo de 2016).

13 “Hoy me pides volver, amorcito, eres una ingrata, pero no puedo volver contigo, me traicionaste” y “Dime que me quieres con todo tu amor, y si no me quieres mejor dímelo, porque te quiero mi amor, linda *kullawita*. No quiero sufrir más, no quiero llorar más, si tú no sientes nada, pero dime la verdad” (ambas, letras y música de la banda Mayas Amantes, Mallku Cassidy, 2 de noviembre de 2017).

14 “Ese daño tan cruel que me has causado, mujer infiel, me culpaste de algo, de algo que no cometí, traicionaste a mi corazón, tu orgullo no te durará, mejor me voy de tu lado a buscar otro amor” (letra y música de la banda Mayas Amantes, David Davidcito, 8 de noviembre de 2016).

casos son canciones de conquista en las que el pretendiente ruega a la cholita para la aceptación de su amor<sup>15</sup>. Es la manifestación del amor romántico en las facetas de la ruptura y de la conquista. Vale la pena indicar la irreverencia con la masculinidad al promover movimientos afeminados en los varones y la presencia de homosexuales travestidos como *whapuris*.

- c) Caporales: creada por los hermanos Estrada, fue presentada por primera vez en 1969, inspirada en la saya yungueña. Se enaltece al poder simbolizado por el látigo. En los albores de la danza, las mujeres se pintaban el rostro de negro para emular a las mujeres de origen africano. La vestimenta resalta las particularidades del erotismo masculino y femenino. Los varones llevan magas abullonadas y hombreras, pantalones blancos, botas altas con cascabeles; el traje presenta relucientes bordados. Las mujeres visten sombreritos de colores adornados con piedras coloridas, blusas livianas con escote y hermosos bordados, minipolleras de color que permiten ver los calzones, y zapatos de taco. Otras muchachas visten atuendos masculinos; son las *machas*, más altas que el resto de las danzarinas, quienes realizan coreografías de los varones. Esta danza es la que patentó la presencia juvenil y la belleza sensual en la ESGP. Las mujeres bailan en grupos, al igual que los varones; ellas van delante moviendo las caderas, mientras los muchachos se esfuerzan por realizar preciosas acrobacias. Es la manifestación del coqueteo de las mujeres y el afán de los varones, quienes compiten para mostrarse como los más fuertes. La mayoría de las canciones se relacionan con el enamoramiento, como la famosa “Por qué me enamoré de ti”<sup>16</sup>, o con la ruptura amorosa, como “Llorando se fue” o “Veneno para olvidar”<sup>17</sup>.
- d) *Thinkus* (encuentro en quechua); hace referencia a las peleas rituales de la fiesta de la Cruz en Macha (Potosí). Durante la danza, las mujeres hacen círculos, mientras los hombres zapatean y hacen amagos

15 “Muchachita linda pacañita, ¡ay!, no me niegues ese tu cariño, mira que solo yo te quiero a ti porque eres tú la flor de mi alma, si quieres tú que me aleje de ti, será imposible negra de mi alma, esos lunares que tienes mi amor un día serán de mí” (Morenada Intocables Cochabamba, 21 de febrero de 2011).

16 “Por qué me enamore de ti. La Luna no fue culpable. Ni tus ojos la razón. No fue culpa de tus besos. Sino de mi corazón. Si yo hubiera sospechado. Que enamorarse era así. No me hubiera enamorado. Ni mucho menos de ti” (letra y música del grupo Kory Wayras, Acarapi, Eulogio, 24 de marzo de 2019).

17 “Llorando se fue, y me dejó sólo sin su amor, solo estará, recordando este amor, el tiempo no puede borrar. Solo estará, recordando este amor...” (letra y música de Los Kjarkas) (Maldonado, 8 de julio de 2016). “Para olvidar tu querer chiquita, para dejarte de amar negrita, voy a tomar veneno para olvidar, no llores por ese amor que nunca supiste corresponder, voy a tomar veneno para olvidarte, quiero olvidar este afecto, quiero morir quiero apagar mi dolor...” (letra de Américo, Américo la voz, 13 de septiembre de 2019).

de violencia<sup>18</sup>. La coreografía final imita las peleas rituales entre los hombres; las mujeres se encargan de levantar a los heridos. La vestimenta imita la tradicional: la mujer lleva vestidos largos de bayeta negra, tiene todo el cuerpo cubierto, mientras los hombres visten ropa cómoda para la contienda. Si bien la danza no presenta atisbos de erotismo y sí de violencia, las canciones se refieren a la conquista amorosa y alientan el amor liberal dentro de un contexto machista<sup>19</sup>.

- e) Potosí: los danzantes tratan de provocar a las mujeres con sus movimientos. Esta danza, originaria de Potosí, Cochabamba, y Potobamba, Potosí, representa el recojo del agua y el galanteo a la mujer. La coreografía imita el acarreo de agua, los varones expresan gestos seductores y graciosos, mientras las mujeres bailan melodiosamente. El varón baila portando su charango y un pequeño sombrero que no le cubre toda la cabeza, lo que le sirve para añadir gestos a su coqueteo. La danza explicita el coqueteo de la conquista<sup>20</sup>. En coplas sencillas, las letras enfatizan el consuelo ante la ruptura amorosa o canciones de galanteo<sup>21</sup>.
- f) *Waca waca* o *waka tokoris*: danza colonial que ironiza las corridas de toros. Los danzantes visten atuendos coloridos. Llama la atención la presencia exótica de la chola con hasta treinta polleras movidas por las cadencias de sus caderas. Alrededor de los bailarines está el *kusillo*; con acrobacias, es la alegría en esta danza. No hay ninguna alusión al amor, solamente se expone la elegancia y el dominio de la mujer de pollera<sup>22</sup>. Los cánticos hacen alusión al tema de la danza. Lo mismo ocurre con la danza de *Los Incas*<sup>23</sup>.

18 Sobre esta danza, ver Cultumbres (29 de junio de 2018).

19 “Que viva la vida con mi *wistu* vida, desde *chiti ayqiwawasay* soy mujeriego *munas qutay*... Hoy en día ayqiwawasay más, todavía *munas qutay*. Hoy en día mi cholitay mas todavía cariñito. Ay caray soy feliz con mi *wistu* vida, ay caray soy feliz ¡que viva la vida! Yo no quiero *ayqiwawasay* chicas celosas *munas qutay*. Yo no quiero mi *cholitay* chicas celosas cariñito. Pueden irse *ayqiwawasay* al mismo infierno cariñito. Pueden irse mi cholitay al quinto infierno cariñito, *añañaw* soy feliz con mi *wistu* vida. ay caray soy feliz que viva la vida, tengo el corazón *ayqiwawasay* de colectivo *munas qutay* tengo...” (letra y música del grupo Semilla, en Grupo Semilla, 21 de julio de 2017). “Llevo el Tinku en la sangre a esta tierra de los Andes, quiero encontrar a un amor, voy buscando en todas partes, yo prefiero la soltera que haga lo que yo quiera, si tú quieres que te quiera, dame tu vida entera. La millita que me quiera un poco *wist'u*, un poco será alegrará los corazones, los tinkus *wist'us* los mejores” (letra y música del grupo Lljatymanta, s.f.).

20 Sobre esta danza, puede consultarse Cultumbres (17 de julio de 2018).

21 “¿Por qué eres así? Ya no te enojas amorcito, no seas celosa, porque siempre te he querido a ti...porque siempre te he amado así...” (letra y música de Juan Carlos Araoz, en Roncon Music (2 de febrero de 2018). “Qué es lo que has hecho conmigo no sé, todas las noches yo sueño con vos, será que te quise tanto mi amor, me estoy volviendo loquita por vos, tonta me dices tonta, así tonta te quiero yo. Quiero que seas mío nada más” (Los Willkas, 18 de mayo de 2013).

22 Sobre esta danza puede consultarse Cultumbres (21 de julio de 2018).

23 Sobre la danza de los Incas consultar Cultumbres (19 de junio de 2018).

- g) Tobas: danza guerrera de origen amazónico. Inicialmente se denominaba “chunchos”. Se funda en Oruro en 1917, tal vez es una parodia de gente de la Amazonia, aunque hay divergencias en cuanto a su origen. Actualmente es un baile de grupos juveniles debido a la agilidad y resistencia requerida. Los bailarines se organizan en hileras de varones y mujeres, caracterizadas por los brincos incansables de sus miembros. Los varones visten atuendos de cazadores y guerreros, las mujeres llevan vestimentas ligeras<sup>24</sup>. Las canciones son románticas, están centradas en el enamoramiento<sup>25</sup>.
- h) Diablada: fusión de la tradición católica y de las leyendas de los urus, se trata de la marcha de los diablos sometidos por el Arcángel Miguel. La coreografía hace alusión a Lucifer y sus generales, tras los cuales se sitúan los diablos y las *chinas supay*. La danza es briosa y marcial. Las *chinas* han ido adquiriendo mayor protagonismo en este baile. Actualmente visten minipolleras y máscaras diabólicas. En relación al amor, éste se representa como el pecado capital de la lujuria, conceptualizando al componente pasional como nefasto<sup>26</sup>. La canción “Chiru Chiru” hace alusión a un personaje de la Colonia herido de muerte por un padre ofendido ante los amoríos con su hija<sup>27</sup>.
- i) Morenada: conformada por morenos que marchan hacia la muerte y hermosas mujeres. Los hombres danzan cansinamente, mientras las mujeres denotan sensualidad en cada uno de sus pasos<sup>28</sup>. Las canciones son románticas, expresan la magia del amor<sup>29</sup>.

24 Sobre esta danza, consultar Cultumbres (5 de julio de 2018).

25 “La Rosa tiene muchos amores, el preferido es mi corazón. Ella es tan dulce, ella es tan tierna porque la cuido con gran pasión. El sol te alumbró todos los días, la primavera te vio nacer. Con el calor que llevas dentro, tu perfume me ha de embriagar. Antes que llegue el cruel otoño, tus semillas voy a rescatar. Antes que el frío, antes que el hielo tus semillas voy a rescatar. Los sembraré, los regaré en el jardín de mi corazón. Cuando yo lloro, cuando yo amo, cuando yo quiero es de verdad. En el amor se ama, en el amor se quiere” (letra y música del grupo Kalamarka) (Romero, Christian (3 de julio de 2015). “Bailando los tobas te conocí vida, bailando los tobas te conocí amor, esa sensación de verte cada día fue enamorando este corazón. Será, será que enamoro a este loco corazón, no hay razón en el amor, porque es más fuerte que un volcán. Es seducción pasión total cuando enamoras de verdad, no sé porque a me pasó, ahora canto y soy feliz bailando tobas encontré a mi otra mitad” (Misteriosa Misteriosa , 13 de enero de 2012).

26 Ver al respecto, Diablada Los Eucas, diablada boliviana (15 de junio de 2019).

27 “El chiru chiru me llaman a mí por robar tu corazón” (letra y música del grupo Lljatymanta, Ayni Studios, 30 de julio de 2017).

28 Sobre esta danza, puede consultarse Folklore Boliviano (15 de junio de 2019).

29 “La promesa: nuestra promesa de amor, no morirá jamás, vivirá en mi piel en tu piel, y aunque el tiempo consuma nuestros años, te seguiré amando eternamente, la promesa de amor que hicimos tú y yo, tú y yo se va a cumplir Hemos jurado amarnos hasta envejecer, hasta morir de viejos hasta enloquecer. Esta promesa nadie va a romperla amor. Jamás, jamás, nunca jamás, está con sangre escrita con el corazón, tu corazón mi corazón” (Rojas, 21 de abril de 2014). “Dame tu mano jamás te dejaré te lo juro amor mío Nada podrá nada impedirá ni la muerte amor nos separará nunca jamás. Si partes tú o parto al más allá aún sin corazón yo te puedo amar lejos del sol. Diez años bailando a tu lado te amaré cumpliendo mi promesa aquí en la tierra con mi corazón en la otra vida con mi alma amor. Si muero primero te esperaré y si mueres antes, no te olvides que serás el amor de mi vida tú, hasta que envejezca mi alma al corazón” (letra y música de Willy Sullcata Villarroel, Gutiérrez, 14 de agosto de 2015).

## 5. Componentes y etapas del amor en las danzas y canciones

Es posible afirmar que en la ESGP se vislumbra el proceso histórico de la emancipación femenina ante el yugo del machismo. Comenzó como una fiesta religiosa de barrio con presencia exclusiva de varones. Con el paso del tiempo, paulatinamente las mujeres se fueron incluyendo hasta convertirse en las figuras principales.

Es indudable la reivindicación de la identidad mestiza y de la proclamación del prestigio social de los prestes, organizadores y bailarines. La ESGP se expandió por la ciudad, marcando el territorio del sincronismo cultural aymara y occidental. Como se aprecia en el cuadro que se presenta a continuación, las mujeres se sitúan como emancipadas en relación a los danzantes varones en las fraternidades juveniles (Caporales y Tobas), también lo hacen en las fraternidades tradicionales (morenadas y diabladas); se mantienen como compañeras en la llamerada y en la kullawada, mientras mantienen el papel tradicional de madre-esposa en las danzas *waca waca*, incas y potolos.

De la misma manera ha ocurrido con el amor. En el cuadro se puede apreciar la tendencia hacia el amor romántico en danzas y canciones. La prohibición del amor erótico realizada por los conquistadores españoles y la continua censura a la sensualidad en el siglo XX fueron transgredidas en la ESGP. Una vez más, bajo el amparo de la religión, el arte se ha encargado de ser irreverente con los mandatos opresores de la sexualidad y el amor romántico. La mayoría de las fraternidades ha reavivado el deseo y el amor romántico dando lugar a danzas abiertamente sensuales como los Caporales, y en otros casos sin abandonar la narración esencial se insertan al principio con disimulo y actualmente con expresiones nítidamente eróticas como en la morenada.

En el mismo cuadro se hace la síntesis de la etapa del amor representada en cada fraternidad; la tendencia es centrarse en las etapas de conquista y enamoramiento, coincidiendo con el concepto de amor romántico.

## Componentes y etapas del amor en las danzas y canciones de la ESGP

Fraternidad	Componentes del amor	Actitudes hacia el amor	Concepto de amor	Etapas del amor	Sentimiento	Situación de la mujer
Llamerada	Pasión romántica e intimidad	Eros	Romántico	Ruptura amorosa	Nostalgia	Compañera
Kullawada	Pasión erótica e intimidad	Ludus	Enamoramiento	Ruptura amorosa Desencanto e infidelidad	Nostalgia y traición	Compañera
Caporales	Pasión erótica	Manía: posesión	Enamoramiento	Conquista	Deseo sexual	Independiente
Thinkus	Pasión erótica	Manía: posesión	Enamoramiento	Conquista	Deseo sexual y celos	Compañera
Potolos	Pasión romántica y erótica	Ludus	Romántico	Conquista	Ternura y deseo sexual	Madre-esposa
Waca waca e Incas	Ninguno	Vacio	Ausencia de amor	Ninguno	Ninguno	Madre-esposa
Tobas	Pasión erótica	Eros	Romántico	Conquista	Deseo sexual y nostalgia	Independiente
Diablada	Pasión erótica	Ludus	Enamoramiento	Conquista	Decepción y nostalgia	Independiente
Morenada	Pasión erótica y romántica	Eros	Romántico	Conquista y ruptura amorosa	Deseo sexual y nostalgia	Independiente

Los estudios sobre el concepto del amor, realizados en distintas muestras paceñas, confirman la predominancia de la pasión y la intimidad en desmedro del compromiso, coincidiendo con la tipología de Sternberg (1998): amor romántico. En una muestra de universitarios y universitarias de una universidad privada de la ciudad de La Paz, usando la técnica estadística del escalonamiento, la jerarquía de componentes es: primero la intimidad, segundo la pasión y último el compromiso, correspondiendo al amor romántico (Trigo y Pinto, 2006). En otro estudio en el cual se utiliza la escala del triángulo del amor de Sternberg, en una muestra universitaria paceña, se obtuvo como resultado la predominancia del amor romántico: intimidad y pasión (Cooper y Pinto, 2008). En la investigación sobre el concepto de amor en una población universitaria alteña se obtuvo como principal concepto el amor romántico (Castro y Pinto, 2018).

## 6. Conclusiones

El análisis realizado en las danzas y canciones de la ESGP concluye que actualmente se evidencia la reivindicación del amor romántico en la cultura mestiza de La Paz ante la evolución evidente del protagonismo femenino y la

introducción de atuendos, coreografías y centralismo de la mujer concomitante a las narraciones de las canciones que acompañan las danzas. Esto demuestra no solamente la construcción de una identidad mestiza, sino la recuperación del erotismo y el romanticismo en la construcción social del amor patentizado en la Fastuosa Entrada.

La inserción de la mujer en las danzas de la ESGP es colateral a los cambios socio-históricos de nuestra ciudad. Las migraciones del campo a la ciudad han derivado en modificaciones de los referentes sociales para la construcción del concepto de amor, a lo que se debe agregar la influencia de los medios de comunicación como el cine, el cable y la Internet.

La Paz es una ciudad multifacética, cohabitan varias culturas, y con ellas distintos constructos del amor. Los lazos de pareja se fundamentan en el concepto del amor concomitante a los mitos culturales. La manifestación erótica y sensual de las danzas y canciones de la ESGP son una muestra del dinamismo del amor presentando como hegemónico al amor romántico como resultado de un complejo proceso de reivindicación de la sensualidad en la imagen de la mujer paceña.

*Recibido: mayo de 2019*  
*Aceptado: agosto de 2019*

## Referencias

1. Aguilar, Eliana y Erick Fernández (2009). "Factores motivacionales en la conducta de bailar en la fiesta del gran poder". *Ajayu. Órgano de Difusión Científica del Departamento de Psicología. Universidad Católica Boliviana "San Pablo"* 7(2), 241-276.
2. Albó, Xavier y Matías Preiswerk (1986). *Los señores del gran poder*. La Paz: Centro de Teología Popular.
3. Anzoleaga, Daniela y Fernando Cajías (2016). *La construcción de la identidad sociocultural de la chola paceña fashion en el baile de La Morenada en la Entrada folklórica del Señor del Gran Poder* [tesis de licenciatura en Ciencias de la Comunicación Social]. La Paz: Universidad Católica Boliviana San Pablo.
4. Aráoz, Alejandro y Jaime Gómez (2011). "Percepción subjetiva de bienestar al bailar en el Carnaval de Oruro". *Ajayu. Órgano de Difusión Científica del Departamento de Psicología. Universidad Católica Boliviana "San Pablo"* 9(2), 234-263.
5. Barragán, Rossana y Clevert Cárdenas (2011). *Gran Poder: la Morenada*. La Paz: Instituto de Estudios Bolivianos.
6. Bertonio, Ludovico (1956 [1612]). *Vocabulario de la lengua aymara*. La Paz: Don Bosco.
7. Cámara de Senadores (20 de diciembre de 2017). *Fraternidad Folklórica y Cultural Caporales Universitarios de San Simón, celebran 39 años de creación*. Recuperado de <https://web.senado.gob.bo/prensa/noticias/fraternidad-folk%C3%B3rica-y-cultural-caporales-universitarios-de-san-sim%C3%B3n-celebran-39>
8. Candau Chacón, María Luisa (2009). "Os juro de cumplir el dulce sí: lances de amor barroco". En Instituto Cervantes, *Visiones de Don Juan*, vol. 1 (pp. 85-105).
9. Castro, Bryan y Bismarck Pinto (2018). *Concepto de amor en universitarios alteños* [tesis de licenciatura en Psicología]. La Paz: Universidad Católica Boliviana San Pablo.
10. Cooper, Vanessa y Bismarck Pinto (2008). "Actitudes ante el amor y la teoría de sternberg. Un estudio correlacional en jóvenes universitarios de 18 a 24 años de edad". *Ajayu. Órgano de Difusión Científica del Departamento de Psicología. Universidad Católica Boliviana "San Pablo"* 6(2), 181-192.
11. Cotari, Daniel, Jaime Mejía y Víctor Carrasco (1978). *Diccionario aymara-castellano, castellano-aymara*. Cochabamba: Instituto de Idiomas de los Padres de Maryknoll.
12. Delfín, Shirley, Daniel Escobar y Rolando Delfín (2011). *La chola paceña: icono de la festividad del Señor del Gran Poder* (pp. 517-521). La Paz: Museo Nacional de Etnografía y Folklore.
13. Feeny, Brooke (2008). "Adult romantic attachment". En Cassidy, Jude y Phillip R. Shaver (eds.), *Handbook of attachment: theory, research, and clinical applications* (pp. 456-481). Nueva York: Guilford.
14. Fisher, Helen (2004). *Why we love. The nature and chemistry of romantic love*. Nueva York: St. Martin's Griffin.
15. Gómez, Carolina (2011). "Conflicto trabajo-familia en mujeres profesionales que trabajan en la modalidad de empleo". *Pensamiento psicológico* 9(16), 89-106.
16. Guaygua Choquehuanca, Germán (2001). *Las estrategias de la diferencia: construcción de identidades urbanas populares en la festividad de Gran Poder*. Cuaderno de investigación, 11.

- La Paz: Instituto de Investigaciones Sociológicas “Mauricio Lefebvre”. Recuperado de <http://repositorio.umsa.bo/xmlui/handle/123456789/16534>
17. Harris, Max (2006). “Claiming pagan origins for carnival: Bacchanalia, Saturnalia, and Kalends”. *European Medieval Drama* (10), 57-107.
  18. Iturri Salmón, Jaime (1998). “La danza aymara como resistencia”. *Chaski, Revista Latinoamericana de Comunicación* (62), 26-29.
  19. Lee, Jong (1977). “A Typology of Styles of Loving”. *Personality and Social Psychology Bulletin* 3(2), 173-182.
  20. ----- (1973). *The Colors of Love: An Exploration of the Ways of Loving*. Ontario: New Press.
  21. Mantilla, Javier (1993). *Gran Poder 1993*. La Paz: Servicios Gráficos Unión.
  22. Marof, Tristán (2001). *Cuando las chilenas llegaron a Sucre*. En Luis Oporto (comp.), *Las mujeres en la historia de Bolivia, imágenes y realidades del siglo XX (1900-1950)* (pp. 214-221). La Paz: Sol de Intercomunicación.
  23. Maturana, Humberto (1997). *Emociones y lenguaje en educación y política*. Santiago: Dolmen.
  24. Navarro, Regina (2017). *O livro do amor. Volumen 1: da pré-história à renascença*. Rio de Janeiro: BestSeller.
  25. Pérez, David (2016). “La revolución estética de las travestis en las fiestas populares de Bolivia: El inicio de una conquista”. *Arte y Políticas de Identidad* (15), 205-2017.
  26. Pinto, Bismarck (2016). *Porque no sé amarte de otra manera. Estructura individual, conyugal y familiar de los trastornos de personalidad*. La Paz: Departamento de Psicología, Universidad Católica Boliviana “San Pablo”.
  27. ----- (2013) “Parejas en colusión”. En Felipe García (comp.), *Terapia sistémica breve: fundamentos y aplicaciones*. Santiago: RIL.
  28. ----- (2012). *Psicología del amor, primera parte: el amor en la pareja*. La Paz: Departamento de Psicología, Universidad Católica Boliviana “San Pablo”.
  29. ----- (2011). *Amor y personalidad en los aymaras*. La Paz: Verbo Divino.
  30. Pinto, Bismarck, Alhena Alfaro y Nataly Guillén (2010). “El prende, amor romántico casual”. *Cuadernos de Investigación, IICC*. Instituto de Investigaciones en Ciencias del Comportamiento, Universidad Católica Boliviana San Pablo 1(6), 1-14.
  31. Platón (2000). *Diálogos, vol. III*, Madrid: Gredos.
  32. Recoaro, Nicolás (2014). “Las cholas y su mundo de polleras”. *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Ensayos* (47), 181-186.
  33. Rico, Víctor Hugo y Erick Fernández (2009). “Disonancia cognitiva en bailarines que participaron en el Gran Poder 2008”. *Ajayu. Órgano de Difusión Científica del Departamento de Psicología. Universidad Católica Boliviana “San Pablo”* 7(2), 1-62.
  34. Rojas, Rosario (2015). “La Morenada: una mirada desde la perspectiva de género”. *Actas de Periodismo y Comunicación* 1(1), 13 p.
  35. Romero, Javier (2009). “Morenada y liberación”. *Revista Porik An, Universidad del Cauca* (12), 83-101.
  36. Rossells, Beatriz (2011). “La música y danza de la fiesta del gran poder en la ciudad de La Paz”. *Boletín Música* (29), 35.

37. Rusbult, Caryl, Madoka Kumashiro, Kaska Kubacka y Eli Finkel (2009). "The part of me that you bring out: Ideal similarity and the Michelangelo phenomenon". *Journal of Personality and Social Psychology* 96(1), 61.
38. Rusbult, Caryl, Eli Finkel y Madoka Kumashiro (2009). "The michelangelo phenomenon". *Current Directions in Psychological Science* 18(6), 305-309.
39. Sternberg, Robert (1998). *El triángulo del amor*. Barcelona: Paidós.
40. Sternberg, Robert y Susan Grajek (1984). "The nature of love". *Journal of Personality and Social Psychology* 47 (2): 312-329.
41. Tintaya Condori, Porfirio (2012). "Devoción a Jesús del Gran Poder". *Revista de Investigación Psicológica* (8), 77-90.
42. Trigo, Patricia y Bismarck Pinto (2006). "Uso de las técnicas de escalamiento para la definición del concepto de amor en un grupo de mujeres estudiantes de psicología". *Ajayu. Órgano de Difusión Científica del Departamento de Psicología. Universidad Católica Boliviana "San Pablo"* 4(2), 212-227.
43. Universidad Mayor de San Andrés. Comisión de Cultura (2006). *Monografías: danzas entrada folklórica universitaria: resúmenes*. La Paz: Comisión de Cultura del Honorable Consejo Universitario de la Universidad Mayor de San Andrés.
44. Yela, Carlos (1996). "Basic components of love: Some variations on Sternberg's model". *Revista de Psicología Social. Fundación Infancia y Aprendizaje* 11(2), 185-201.

## Referencias de canciones y grupos musicales

1. Acarapi, Eulogio (24 de marzo de 2019). *Los Kory Huayras -Por qué me enamoré de ti* [archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=wL5NNXM9cTM>
2. Américo la Voz (13 de septiembre de 2019) 10.- *Veneno para olvidar / Americo Así es*. [archivo de video] Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=j09OjewRW4o>
3. Ayni Studios (30 de julio de 2017). *Llajtaymanta - "El Chiru Chiru" (Diablada)* [archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=xsgnY8oCkcU>
4. Banda Intercontinental Poopo (3-10-19). *Banda Intercontinental Poopo* [página de Facebook]. Recuperado de <https://www.facebook.com/bandaintercontinentalpoopo/>
5. Cholitas paceñas (3-10-19). *Cholitas Paceñas* [página de Facebook]. Recuperado de [www.facebook.com/cholitaspacenas/](http://www.facebook.com/cholitaspacenas/)
6. Caporales San Simón Fanpage (20 de diciembre del 2017). *Sitio oficial de la Fraternidad Folklorica y Cultural Caporales Universitarios de San Simón 40 años de los caporales San Simón*. Recuperado de [https://www.facebook.com/pg/CaporalesSanSimonCochabamba.Oficial/about/?ref=page\\_internal](https://www.facebook.com/pg/CaporalesSanSimonCochabamba.Oficial/about/?ref=page_internal)
7. Cultumbres (17 de julio de 2018). *Entrada Del Gran Poder 2019 // Potosol Coquetos* [archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=4g2eO6DASFo>
8. Cultumbres (19 de junio de 2018). *Gran Poder 2018 // Incas Raymis en Gran Poder / La Paz Bolivia* [archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=PEjsMw8Om2c>
9. Cultumbres (21 de julio de 2018). *Gran Poder 2019 // Wacas Thokoris Aymaras de Bolivia* [archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=fkL-DFFGs4g>
10. Cultumbres (29 de junio de 2018). *Gran Poder 2019 // Thinkus Wistus 2019/ La Paz Bolivia 2019* [archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=8LTxiabhLk>

11. Cultumbres (5 de julio de 2018). *Gran Poder 2019 // Tobas Siempre Amigos Carabuatás del Pilcomayo / La Paz, Bolivia* [archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=o8r-KDoXPZO>
12. David Davidcito (8 de noviembre de 2016). *Kullaguada Mayas Amantes (Audio)1* [archivo de audio]. Recuperado de [youtube.com/watch?v=LjUsdR-ZYCO](https://www.youtube.com/watch?v=LjUsdR-ZYCO)
13. Dempena (26 de junio de 2014). *Llamerada San Andrés Gran Poder 2014* [archivo de video]. Recuperado de [Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=Gk-4lVogelw](https://www.youtube.com/watch?v=Gk-4lVogelw)
14. Diablada Los Eucas, diablada boliviana (15 de junio de 2019). *Gran Poder 2019: Diablada Tradicional Unión de Bordadores* [archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=TNjEZu70FZQ>
15. Folklore Boliviano (15 de junio de 2019). *Gran Poder 2019: Morenada La Paz Unión de Bordadores del gran Poder AMABA* [archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=Bzq8SUBYGkY>
16. Grupo Semilla (21 de julio de 2017). *Wist'u vida* [letra]. Recuperado de <https://www.musixmatch.com/es/letras/Semilla/Wistu-Vida>
17. Gutiérrez, Luis (14 de agosto de 2015). *Ayra Bolivia Aun sin corazón.. te puedo amar.. Letra y Música: Willy Sullcata Villarroel* [archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=bUWJkeBjQA4>
18. Llajtaymanta (s.f.). *Wist'u Imilla* [letra y acordes]. Recuperado de [https://acordes.lacuerda.net/llajtaymanta/wistu\\_imilla.shtml](https://acordes.lacuerda.net/llajtaymanta/wistu_imilla.shtml)
19. Los Willkas (18 de mayo de 2013). *Willka Chakana - Que seas feliz, morenada* [archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=Q3bhBuYmV6A>
20. Maldonado, Irma (8 de julio de 2016). *Kjarkas--"Llorando se fue" en escenario* [archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=LtEM-FhZ3hs>
21. Mallku Cassidy (2 de noviembre de 2017). "Kullawadas letras". En *Scribd*. Recuperado de <https://es.scribd.com/document/363273167/Kullawadas-Letras>
22. Martínez, Marco folklóricas (20 de marzo de 2014). *Grupo Yara - A mi llamita (Llamerada)*. [archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=Bjfi8LST5n4>
23. Misteriosa Misteriosa (13 de enero de 2012). *Bailando tobas Proyección de Bolivia* [archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=8VPfCqLmlss>
24. Morenada Intocables Cochabamba (21 de febrero de 2011). *Yara - Paeñita (kullawada)* [archivo de video]. Recuperado de [https://www.youtube.com/watch?v=Bf\\_MuVkWRA8](https://www.youtube.com/watch?v=Bf_MuVkWRA8)
25. Ricardo (23 de mayo de 2016). *Kullawada los X del Gran Poder 2016* [archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=1kHhnJNwjJE>
26. Rojas, Renato (21 de abril de 2014). *Bonanza- promesa de amor* [archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=Bzq8SUBYGkY>
27. Romero, Christian (3 de julio de 2015) *Kalamarka - Rosa* [archivo de video]. Recuperado de [https://www.youtube.com/watch?v=ainJuz9\\_6w8](https://www.youtube.com/watch?v=ainJuz9_6w8)
28. Roncon Music (2 de febrero de 2018). *Yara - Por qué eres así | POTOLO* [archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=Y7Zhp3NAJQg>
29. Roncon Music (7 de junio de 2014). *Yara - Te amare por siempre (HD) Llamerada* [archivo de video]. Recuperado

# Ensayo visual

# Tiwanaku: una lectura desde las vanguardias

Valeria Paz Moscoso\*

Tiwanaku fue un referente y fuente de inspiración de artistas, cineastas, literatos y arquitectos en la cultura boliviana de los años veinte a cuarenta. Fueron varios los factores que contribuyeron a ello: el movimiento regional hacia lo nativo y prehispánico y la búsqueda de un nuevo paradigma cultural como modelo hegemónico tras los desastres de la Primera Guerra Mundial, entre otros. A nivel local, la conmemoración del centenario de la Independencia y las tensiones bilaterales en los albores de la Guerra del Chaco impulsó un nacionalismo y patriotismo exacerbado que halló en Tiwanaku la narrativa de un pasado edificante y de un país fuerte. Esta mirada buscó contrarrestar la percepción negativa del indígena, pos Guerra Federal, el relegamiento de este sector mayoritario de población y la idea de un país débil, por naturaleza, planteada en el Pueblo enfermo de Alcides Arguedas. Este movimiento cultural también retomó la idea de Franz Tamayo de recuperar la fuerza del indio para la conformación de un nuevo paradigma de ciudadano boliviano.

También fueron determinantes, por supuesto, el desarrollo de la arqueología moderna, su institucionalización en el continente, las primeras excavaciones y la llegada de exploradores al país, desde finales del siglo XIX. El multifacético Arthur Posnansky, austrohúngaro naturalizado boliviano, contribuyó a la

\* Coordinadora Académica del Departamento de Cultura y Arte de la U.C.B.  
Contacto: [valeria.paz@ucb.edu.bo](mailto:valeria.paz@ucb.edu.bo)  
<https://orcid.org/0000-0001-5362-1810>

notoriedad de Tiwanaku con sus teorías superlativas (en particular, la de Tiwanaku como origen de todas las culturas americanas), publicaciones y participación en el medio intelectual, primero como miembro de la Sociedad Geográfica de La Paz y posteriormente como fundador de la Sociedad Arqueológica Boliviana. Su fascinación con Tiwanaku se plasmó en la ciudad en sus propias casas, diseñadas en estilo neo-tiwanacota (una de ellas es hoy el Museo de Nacional de Arqueología) y en su proyecto de construcción de una réplica del templete semi-subterráneo en la ciudad de La Paz. Fue, igualmente, el principal impulsor del traslado del Monolito Bennett a La Paz, cuyo descubrimiento y traslado capturó la imaginación de los paceños.

A continuación, se presentan algunos ejemplos, de 1925 a 1950, de cómo Tiwanaku se configura y reinventa en la imaginación de artistas, arquitectos e ilustradores. De esa manera, ilustraciones, dibujos, pinturas y proyectos arquitectónicos dan cuenta de la construcción de un nuevo mito de nación, desde donde se promueve la idea de un país fuerte, con una historia y cultura propia –un nacionalismo patriota–, antes y a la postre de la Guerra del Chaco.

El 13 de octubre de 1929 se publicó una xilografía con la firma de “Román Katari”, en la portada de la sección “Artes, Letras y Varios” de *La Razón*. “Homenaje al Día de la Raza” es el título que acompaña este dibujo en el que se destaca la figura de Cristóbal Colón, a la izquierda, de espaldas y con los brazos abiertos, quien, en gesto de homenaje o plegaria, dirige la mirada a una Virgen, del otro lado del mar (hacia Europa y España). El artista hace que el motivo central que una América con España sea un arcoíris con franjas con símbolos inspirados en Tiwanaku. El arco flanquea a la Virgen y une simbólicamente a América con Europa/ España. Ramón o Román Katari es el alias de Pablo Iturri Jurado (La Paz, 1890-1970), artista multifacético, poeta y editor.

# HOMENAJE AL DIA DE LA RAZA



MADERA DEROMAN KATARI

Boceto para el estudio artístico de Yolanda Bedregal ilustrado por Apu Rimak (Alejandro Gonzáles Trujillo), realizado en Cuzco en 1934. Perteneciente a una colección particular, esta imagen, que se ofrece al lector por primera vez, es una propuesta de estudio imaginada por el artista para Bedregal. Como se aprecia en el artículo de Alejandra Echazú Conitzer publicado en esta misma revista, el viaje a Cuzco fue realizado en compañía de las hermanas Marina y Nilda Núñez del Prado, David Crespo Gastelú y Gloria Serrano. En la imagen, se muestra una arquitectura moderna con decoraciones tiwanakotas y a la entonces estudiante de escultura, Yolanda Bedregal, modelando la figura de una mujer indígena que posa para ella. Esta acuarela no sólo muestra la afinidad del peruano con la cultura prehispánica, y Tiwanaku en particular, sino una faceta poco conocida de la polifacética escritora y artista.

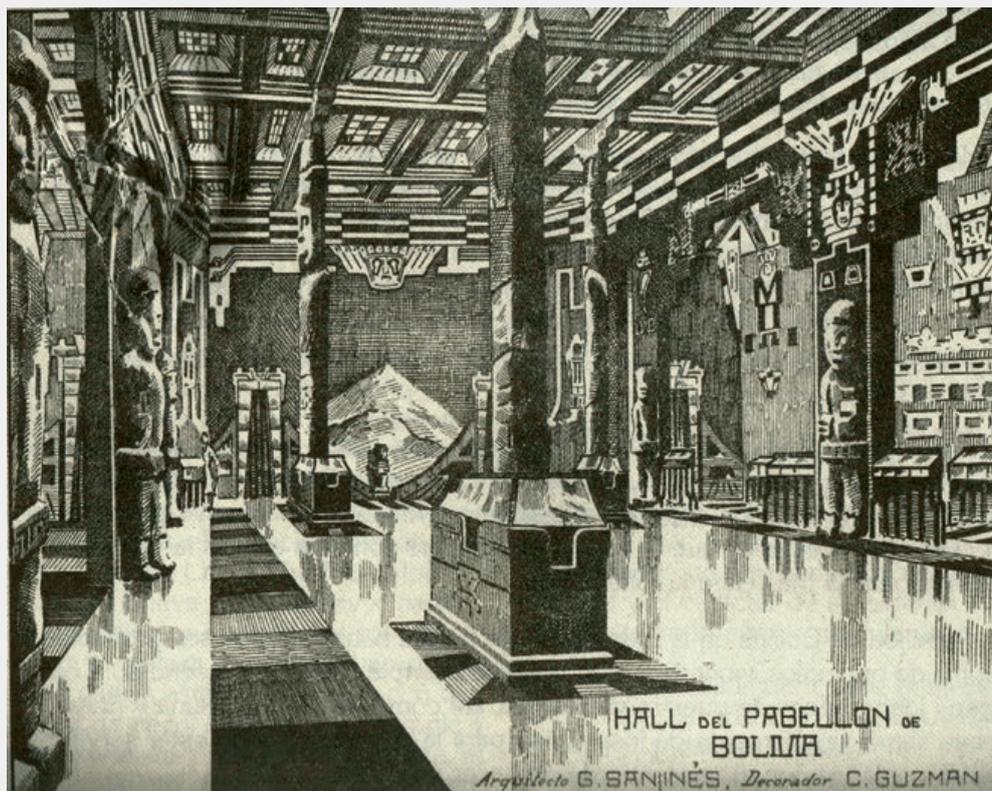
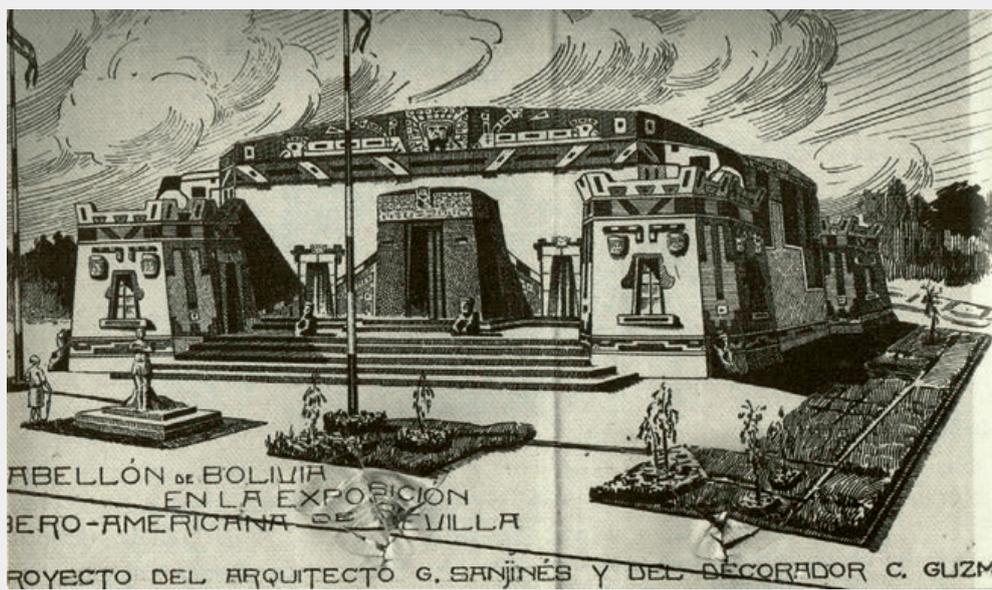


Página dedicada al artista e ilustrador italiano Emilio Amoretti (1889-1950) en el libro *Bolivia en el Primer Centenario de su Independencia* (1925). Amoretti se hizo cargo de las ilustraciones de esta importante publicación que busca dar a conocer el país y dar cuenta de sus logros. La portada dedicada a Amoretti (e ilustrada por él) antecede la sección artística. No se conoce el motivo por el cual se trata de la única portada dedicada a un personaje masculino, el resto están destinadas a las fotografías de las damas de la sociedad de las distintas capitales del país. En esta portada, como en muchas otras publicadas en *Bolivia en el Primer Centenario...*, se aprecia una identificación personal y colectiva con Tiwanaku, el barroco mestizo, así como el Art Déco, una combinación y afiliaciones muy propias de la época. Es muy sugerente la ubicación de la fotografía del autor bajo la figura de Viracocha; así como el entramado de líneas que culminan en cabezas de cóndor, ambos elementos tomados de la Puerta del Sol –en un diseño similar al de la tapa y la portada del libro en el que se publica. La recuperación de elementos de la Colonia y del patrimonio cultural indígena (una columna barroco mestiza, una vasija prehispánica y un monolito) nos dan a entender que Amoretti se identifica con la cultura local. Amoretti llegó en 1922 a La Paz, donde trabajó en distintos medios de prensa y logró notoriedad con ilustraciones como ésta.



*Emilio Agnoretto Caprini*

El arquitecto Gustavo Sanjinés y el pintor Cecilio Guzmán de Rojas propusieron un edificio en forma de templo tiwanacota para el Pabellón de Bolivia en la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929. El motivo central de la fachada es una réplica de la Puerta del Sol, al ingreso, coronada por un friso con la imagen de Viracocha. El diseño incluye cuatro torres en cada esquina, en forma de cabezas de monolitos tiwanakotas. La decoración del interior está punteada por arcos en forma de cruz cuadrada (signo escalonado) y monolitos. Éste es uno de los dos proyectos que se presentaron para el edificio del pabellón de Bolivia en la Exposición Iberoamericana de Sevilla. El otro fue del arquitecto boliviano José Manuel Villavicencio Linares. En vista de que el conflicto con el Paraguay ya era muy latente en 1929, el proyecto no prosperó y Bolivia no contó con un pabellón propio en esa exposición.



Llama la atención la referencia central e inspiración en Tiwanaku de este Diploma de honor que ratifica el premio de medalla de oro otorgado por el H. Concejo Municipal de La Paz de 1927 al arquitecto Emilio Villanueva por “la construcción del Palacio Consistorial, realizada ad honorem bajo su dirección laboriosa, inteligente y patriótica”.

La Puerta del Sol, vista por detrás (dibujada por Amoretti), ocupa un lugar preponderante y, como tal, es señalada como un hito arquitectónico y cultural. Las reminiscencias a Tiwanaku se manifiestan en letras capitales que reiteran el diseño de la cruz cuadrada. En la misma línea, elementos de Tiwanaku se desprenden de un recuadro con líneas Art Déco –que recuerdan al diseño de las portadas de *Bolivia en el Primer Centenario de su Independencia (1925)*– culminando, en la parte superior, en dos cabezas de pumas. Debajo de éstas, aparece la imagen de Viracocha dentro de dos cruces cuadradas. La imagen central del recuadro, en la parte superior, es la cabeza de un monolito rodeado de un diseño que retoma la forma de la cruz escalonada, con líneas que, a su vez, culminan en cabezas de cóndores.

Si bien el premio referido en este diploma es otorgado a una obra de inspiración europea –el Palacio Consistorial en estilo flamenco (municipio de Bruselas)– Villanueva se destaca por su contribución a una arquitectura moderna nacional en base a Tiwanaku (ver el estadio Hernando Siles de 1928 y Monoblock de la UMSA de 1942). Arquitecto y urbanista nacido en La Paz en 1884, Villanueva fue una figura fundacional de la arquitectura y urbanismo de la ciudad de La Paz. Fue autor de libros y ensayos claves para la historia y teoría de la arquitectura nacional. Además del Palacio Consistorial, diseñó edificios importantes como el Hospital de Clínicas y las avenidas Central, Camacho y Simón Bolívar; así como los barrios de Miraflores y Calacoto.



**HONORABLE**

**P**RESIDENTE DEL **H.** **C**ONCEJO

*nombre y en representación del H. Ayuntamiento que preside, confiere este*

**DIPLOMA de HONOR**

*y ratifica el premio de una Medalla de Oro que el H. Concejo Municipal de 1927 concede al señor Ingeniero Don*

**EMILIO VILLANUEVA**

*en mérito de la construcción del Palacio Consistorial, realizada ad-honorem bajo su dirección laboriosa, inteligente y patriótica.*

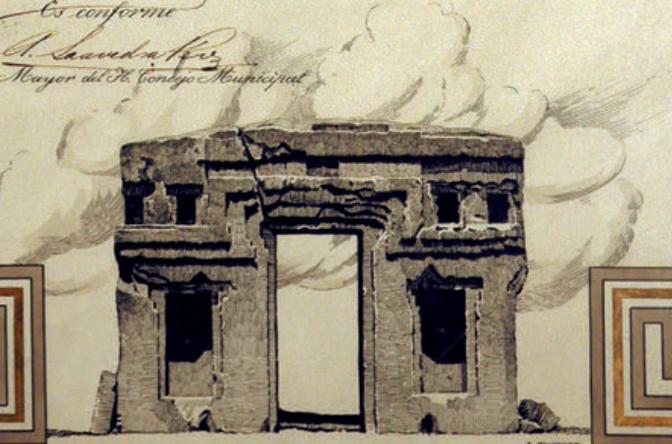
*La Paz, 16 de Julio de 1927.*

*Julio Rignetti*  
*Secretario del H. Concejo Municipal*

*Emilio Villanueva*  
*Presidente del H. Concejo Municipal*

*Es conforme*

*A. Saavedra*  
*Oficial Mayor del H. Concejo Municipal*



En este lienzo, Juan Rimša, pintor lituano radicado en Bolivia, representa a un grupo de indígenas congregados detrás de la Puerta del Sol. Si bien el tema y la estética de este cuadro son típicos de su obra en Bolivia, Tiwanaku, sin embargo, no fue un motivo central en su pintura. Juan Rimša (1903-1978) llegó a Bolivia en 1936 y fue maestro de un grupo notable de artistas de Sucre y de La Paz. En Bolivia, quedó maravillado por el paisaje del altiplano y sus habitantes –sus coloridos y particulares atuendos, bailes y música– que pronto se convirtieron en motivo central de su pintura. Rimša fue amigo del pintor Cecilio Guzmán de Rojas, quien seguramente lo introdujo a muchos de estos temas. En los años treinta, Tiwanaku se convirtió en un lugar turístico donde se llevaban a cabo romerías en las que participaban grupos aimaras con su música y bailes tradicionales (Wahren, p. 70). No se puede establecer con certeza, pero es posible que una de estas festivas romerías sea el motivo de este cuadro.



Dibujos de cerámicas de Tiwanaku publicados en *Tiwanacu: cuna del hombre americano*, la publicación más importante del ingeniero e investigador Arthur Posnansky, austrohúngaro nacionalizado boliviano, quien realizó un detallado y riguroso registro de las piezas monumentales y cerámicas de esta cultura. Sus descripciones e ilustraciones, realizadas con gran detalle y a escala, son un importante registro y fuente para el estudio de la iconografía de Tiwanaku. Estas ilustraciones, así como las de Fritz Buck –reproducidas en el libro del centenario–, fueron sin duda herramientas útiles y motivo de inspiración de ilustradores como Emilio Amoretti y artistas como Cecilio Guzmán de Rojas y Román Katari.

En estos dibujos, según la descripción de Posnansky, se aprecian símbolos escalonados, un culebrón con cabezas de felinos, piernas de tres dedos, onzas con discos que cuelgan de sus cuellos, entre otros. Los dibujos están complementados con sugerentes interpretaciones de Posnansky. Para el investigador, los círculos representarían astros; una espiral sobre el cuerpo de un felino es interpretada como un símbolo de movimiento y tréboles de cuatro hojas como la representación de la Cruz del Sur. Los esfuerzos de Posnansky en desentrañar los símbolos de Tiwanaku pretenden consolidar y dar cuenta del alto nivel de desarrollo que había logrado esta civilización.

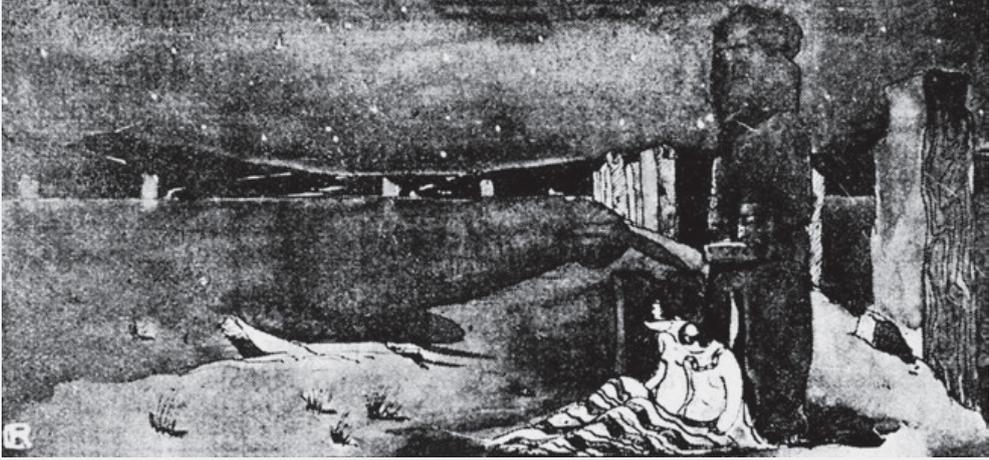


Plate XXXIII. a. b. Hiukis.  
c. Hacha-ttalla-chua from Tihuanacu.

Plancha XXXIII. a. b. Hiukis.  
c. Hacha-ttalla-chua de Tihuanacu.

Arriba: Ilustración de Cecilio Guzmán de Rojas en el libro *Más fuerte que la tierra*, de Alfredo Sanjinés, en la que se representa a Manco Cápac y Mama Ocllo, recostados sobre lo que el autor señala como la piedra de sacrificio de Tiwanaku y donde, en sueño, tienen una visión de “(...)lo que fue la capital-santuario, edificada en los primeros días del mundo sobre la parte más alta del planeta, para su más fácil comunicación con las estrellas y otros detalles interesantes relativos a la primera organización social de la humanidad.” Este libro, del escritor y diplomático Alfredo Sanjinés, fue pensado como parte de una serie titulada *Tradiciones del Collasuyo* acerca de “la legendaria historia de la raza americana” (Sanjinés, 1979, p. 7). Publicado en junio de 1933 (primero en Bélgica, donde el autor era embajador) a pocos meses del inicio de la Guerra del Chaco, este libro tiene sin duda un subtexto patriótico. El autor afirma, además, que con este tipo de libros, recomendado como texto escolar oficial (Sanjinés, 1979, p. 14), se espera inspirar a los niños bolivianos a tener una actitud generosa y comprensiva respecto a los indígenas, meta que resulta difícil si se los juzga a partir de la situación de postergación en la que viven (p. 8).

Abajo: Dibujo de Cecilio Guzmán de Rojas que representa la visión de Manco Kápac y Mama Ocllo de Tiwanaku como una ciudad cosmopolitana, un santuario adonde llegaban peregrinos de todo el mundo. Como se puede apreciar en la ilustración, según las leyendas, Tiwanaku fue un puerto hasta donde llegaba el Lago Titicaca y donde se originó el gran imperio Maya, “el único que existía en la tierra”. El autor relata que en Tiwanaku se hablaba aimara, idioma sagrado, del que derivaron el sánscrito, hebreo, nipón, tibetano, griego y latín. Sucedió algo similar con el símbolo escalonado y los quipus de Tiwanaku que se expandieron por el mundo.



Este dibujo (probablemente un grabado) del artista cochabambino Arturo Reque Meruvia (1906-1969) ilustra la sección de “Tierras del Títicaca y Tihuanacu” del *Itinerario espiritual de Bolivia* (1936) de José Eduardo Guerra. El libro, ilustrado por Reque Meruvia, es descrito por el autor como una “geografía literaria de Bolivia” (Guerra, p. 17). Es así que en el libro se destacan características y temas del paisaje boliviano aludidos por escritores nacionales. Por ejemplo, en la imagen, un cielo tempestuoso sugiere, sin duda, el viento del altiplano, descrito por Adolfo Costa Du Reís como “alternativamente el guardián y el verdugo de la puna” (Guerra, p. 26). Las ruinas de Tiwanaku, otro tema recurrente de la literatura boliviana de la época, es referido en *Itinerario espiritual...* como un misterio (en cuanto a su historia) y como inspiración de artistas y literatos como Armando Chirveches, en *La Virgen del Lago; crónica de una romería a Copacabana* (Guerra, p. 30), Julio Aquiles Munguía, en su novela *Kori-Marka* (Guerra, p. 38), Jaime Mendoza (no se menciona donde, Guerra, p. 39-40), Gregorio Reynolds en su poema *Redención* (p. 40) y ¿Belisario? Díaz Romero en un “sesudo ensayo” (Guerra, p. 41). El motivo principal de esta imagen es, sin embargo, el monumental Monolito Bennett, descubierto y trasladado al paseo de El Prado de La Paz en 1933, a pocos meses del inicio de la Guerra del Chaco.



En *Rostro indígena* (1947), Luis Wallpher Bermeo (1909-1990) representa a un aymara fuerte y digno, de expresión fiera. La centralidad de este personaje, en primer plano y ocupando casi todo el lienzo, es coherente con los preceptos del indigenismo, movimiento con el que se identifica el artista. El sujeto retratado es seguramente una autoridad aimara, un jilacata, pintado delante de las ruinas de Tiwanaku y de un monolito. Su ubicación en este contexto pretende establecer una conexión entre el habitante aimara y la civilización de Tiwanaku. Con ello, el artista busca dar cuenta de que el vínculo entre los actuales habitantes del altiplano y los de Tiwanaku, no es sólo un vínculo simbólico sino un nexo racial, un lugar común que se empieza a instalar en el mundo académico con las teorías de Posnansky, entonces vigentes. El autor de esta obra, de la colección del Museo Nacional de Arte, vivió en Bolivia entre 1925 y 1950, donde expuso su pintura de tendencia indigenista en exposiciones colectivas e individuales. Wallpher fue director de la Academia de Bellas Artes de Sucre y profesor de importantes maestros del arte boliviano, como Jorge Imaná, Gil Imaná y Graciela Rodo. Esta pieza se encuentra en el Museo Nacional de Arte de La Paz.



## Referencias

1. Alarcón A J. Ricardo, (dir.) (1925). *Bolivia en el primer centenario de su Independencia*. Nueva York: The University Society.
2. Álvarez Plata, María Isabel (2018). *Rimsa*. Catálogo de la exposición. La Paz: Fundación Simón I. Patiño.
3. Bedregal Villanueva, Juan Francisco (comp.) (2014). *Motivos coloniales y escritos fundamentales de Emilio Villanueva*. La Paz: Pensamiento Paceño / CIMA.
4. Blanco, Elías (2010). “Emilio Amoretti Cassini”. En: *Diccionario Cultural Boliviano*. Recuperado de: <http://elias-blanco.blogspot.com/2010/07/emilio-amoretti-cassini.html>
5. Guerra, José Eduardo (1936 [1933]). *Itinerario espiritual de Bolivia*. Barcelona: Casa Editorial Araluze.
6. Loza, Carmen Beatriz (2008). “Una ‘fiera de piedra’, Tiwanaku, fallido símbolo de la nación boliviana”. *Estudios Atacameños. Arqueología y Antropología Surandinas* (36), 93-115.
7. Marsh, Erick J. (2019). “Arthur Posnansky, the Czar of Tiwanaku”. *Bulletin of the History of Archaeology*, 29(1): 1, 1-17.
8. Posnansky, Arthur. *Tibuanacu. Cuna del hombre americano*. La Paz: Ministerio de Educación.
9. Querejazu, Pedro (1989). *Pintura boliviana del siglo XX*. Milán: Banco Hipotecario Nacional / Jaca Book Spa.
10. Querejazu, Pedro (ed. y comp.) (2019). *Pintura en Bolivia en el siglo XXI*. La Paz: Biblioteca del Bicentenario de Bolivia.
11. Sanjinés, Alfredo (1979 [1933]). *Más fuerte que la tierra*. La Paz: Ediciones Isla.
12. Villarroel Claire, Rigoberto (1952). *Arte contemporáneo: pintores, grabadores, escultores bolivianos*. La Paz: s.e.
13. Wahren, Cecilia (2016). *Encarnaciones de lo autóctono: prácticas y políticas culturales en torno a la indianidad en Bolivia a comienzos del siglo XX*. Buenos Aires: Universidad de San Andrés/ Editorial Teseo.
14. Yates, Donna (2011). *Archaeological Practice and Political Change: Transitions and Transformations in the Use of the Past in Nationalist, Neoliberal and Indigenous Bolivia*. Disertación doctoral. Cambridge: University of Cambridge.

# Dossier

ENCUENTRO INTERNACIONAL

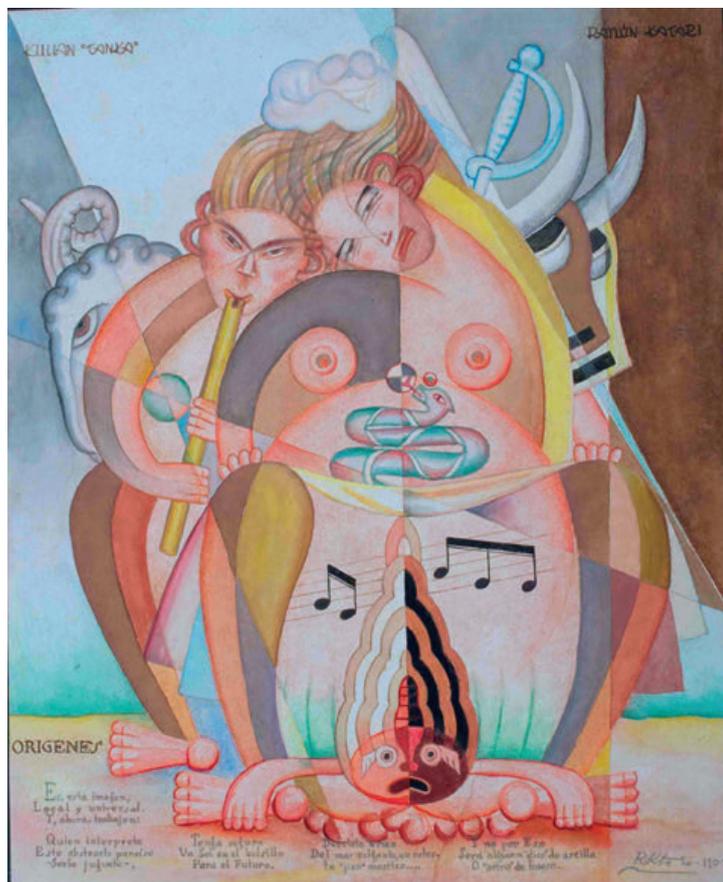
## ARTISTAS EN DIÁLOGO JUAN RIMSA Y SU TIEMPO (1930-1950)

La Paz, 25 y 26 de marzo de 2019  
Espacio Simón I. Patiño

  
FUNDACIÓN SIMÓN I. PATIÑO



UNIVERSIDAD  
CATÓLICA  
BOLIVIANA



"Orígenes" (ilustración y poema del libro inédito *Kullan Tanka y Khunawi*, de Ramón Katari). Archivo familiar de Pablo Iturri Jurado.

# El trinar arcaico: escritura y grafía en Ramón Katari

## The Ancient Tune: Writing and Phonetic Symbols in Ramón Katari

Alan Castro Riveros\*

Pablo Iturri Jurado<sup>1</sup> (La Paz, 1888-1970), llamado también Román Latino y Ramón Katari, fue conocido como artista plástico y escritor, aunque tuvo también sendos tratos con la música y se entregó “de lleno a la educación del indio” —como escribe él mismo bajo el nombre de Ramón Katari desde el recóndito municipio cruceño de Pampa Grande (Katari, 1944, “Mi canto de combate (a modo de prólogo)”, p. 23). En cualquier caso, la aproximación que ahora proponemos se enfoca en la obra que conjuga su trazo plástico con su escritura lírica; más propiamente, en la grafía de sus letras, en el empleo que hizo de “tal [o cual] signo gráfico para representar un sonido dado” —como puntualiza la definición de grafía.

La presencia de Pablo Iturri durante el auge de aquello que comúnmente conocemos como indigenismo fue contundente, y puede ser fácilmente situado en esa “ruta de intelectualidad americana” trajinada medularmente entre Cuzco y Buenos Aires (Kuon, Gutiérrez y Viñuales, 2009). Por ejemplo, se sabe que la tela mural frente a la cual se situaba el auditorio de la Semana Indianista de 1931 fue obra de Iturri. Y para escudriñar en el trajín Cuzco-Buenos Aires basta leer la correspondencia del artista con el profesor argentino Jorge E. Bogliano (publicada parcialmente como presentación de *El amarwitta*), u hojear el quinto número de la revista *Cunan*, publicado en 1932 (una revista que desde Cuzco era dirigida y escrita precisamente por artistas plásticos,

---

\* Magister en Literatura Latinoamericana. Escritor, editor e investigador de literatura y artes. Universidad Católica Boliviana “San Pablo”.  
Contacto: [alancastroriveros@gmail.com](mailto:alancastroriveros@gmail.com)  
<https://orcid.org/0000-0002-6250-9000>

1 Avance de la investigación en torno a la obra del artista plástico y escritor Pablo Iturri Jurado.

principalmente pintores). Y es que en Iturri Jurado todo afán parece sostenerse en el espíritu vinculante de trazo y letra. Es así que tampoco sorprende que en su faceta de educador, ya sea como partícipe inicial de la escuela de Warisata, como fundador de la Normal de Caiza D<sup>2</sup> o como maestro de Artes Plásticas en el Colegio Bolívar de la ciudad de La Paz, la imaginación gráfica de la escritura cimentaba una ética y un método de enseñanza.

(...) necesitamos escuelas agropecuarias –escribía en su prólogo a *El amarwta*–; escuelas y escuelas y más escuelas donde se enseñe [a] poner sobre cada punto suspensivo, un cóndor; sobre las íes, la bandera de las reivindicaciones políticas, territoriales, sociales, económicas y sobre las óes la puntería del ojo derecho... (Katari, 1944, p. 27).

De tal forma, a partir de tres vocales, Katari conjugaba el cóndor de los cielos, un emblema vindicativo y el órgano de la visión en una propuesta a la vez cósmica, genealógica y corporal.

En el primer “episodio” de *El amarwta*, titulado “La semana de mi escuela y sus símbolos” (fig. 1) Katari inventará un “signo” para cada día de la semana: cóndor para el lunes, víbora para el martes, puma el miércoles, llama el jueves, pez el viernes, sol el sábado y cernícalo el domingo. Es decir que los conceptos que Katari transmitía en su escuela se desprendían de una técnica cercana al pictograma, a los orígenes de la escritura.

Sin embargo, este método katariano de graficar abstracciones precisas para evitar su indiferenciación no se quedaba en lo ideográfico o conceptual y ahondaba de pronto en lo introspectivo, en lo reflexivo de un cuerpo que reconocía y accionaba sus propios gestos y energías. Así lo comprobamos en su comedia en cuatro actos *Joancho* (1941). Esta obra teatral ambientada en una escuela rural de Campo Grande (un pueblo al sur de Potosí, en la frontera con Argentina) tiene como personajes centrales a tres estudiantes: Joancho (el “ignorante”), Antoño (el “mediocre”) y Lucas (el “instruido”). La portada del libro es precisamente la firma de Joancho, una firma de trazo grueso, manchas dispersas, subrayado infantil y vocales en explosión que, con cada detalle, da la tónica del habla y el talante de Joancho (fig. 2). El libreto puesto en manos de sus estudiantes suponía, entonces, la encarnación de cierto espíritu, de un carácter, de una personalidad en suma, cuya voz se plasmaba gráficamente en un nombre propio sobre cuadriculado cuaderno escolar.

El juego de la grafía en el nombre propio materializa un lenguaje y un ritmo, pero también insinúa cierto origen. No está demás ahondar en las cuestio-

2 Actualmente, este centro educativo de maestros lleva el nombre de “Escuela Superior de Formación de Maestros José David Berríos de Caiza D”.



Figura 1



Figura 2

nes del nombre propio en cuanto Pablo Iturri Jurado firmó alguna vez como Román Latino y luego como Ramón Katari. Éste es un gesto de época que podríamos comparar sin mayor reparo con el caso de Arturo Peralta Miranda (Puno, 1897-1969), quien en Potosí firmaría algunas páginas de la revista *Gesta Bárbara* (1918) con el nombre de Juan Cajal, y luego –alrededor de 1923– cambiaría su nombre a Gamaliel Churata. Mientras Juan Cajal paladeaba un hálito en la lengua castellana que lo unía a la bohemia potosina y a América toda, y reconocía en el modernismo un “alimento primigenio” común a los intelectuales de la época, Gamaliel Churata, ya con ese nombre, atendía las resonancias de otra raíz. En una entrevista que le hace Carlos Medinaceli, Churata responde lo siguiente sobre su nuevo nombre:

(...) mi nombre definitivo plasma la naturaleza de mi ideología (...) ya pasé la edad en que para el hombre la camisa de última moda es la mayor devoción de culto y su liturgia. Varios escritores han reconocido que mi pseudónimo literario obedece a una radical identificación con los problemas sociales y estéticos del Ande (Medinaceli, 2012, p. 34).

Sin duda este espíritu generacional, cargado con una apuesta estética que bebía de dos fuentes, trastornó el nombre de Román Latino hacia Ramón Katari, aunque de una manera menos drástica, en cuanto Román Latino y Ramón Katari no solo comparten todas las consonantes del primer nombre (Román y Ramón), sino que cuentan con el mismo número de sílabas –detalle no menor para el lector acucioso de Iturri Jurado.

Al inicio mismo de *El amawwta*, el autor cuenta cómo eligió su nombre a partir de la coreografía que ciertas letras movilizaban en su cuerpo.

(...) he aprendido, en primer término, a caminar en compás como la R, o rodando como la O; pero sin doblarme como la S, ni detenerme como la I, y a decir las cosas como él [el amawwta], solo la verdad solitaria, ya que la mentira hormiguea [...] Mis nombres y mi intención fueron la pauta métrica en la composición de este libro –como el haikai–, de cinco, siete y cinco sílabas sucesivamente: Ramón Katari, Pablo Iturri Jurado, Luratap Jari (Katari, 1944, “La llegada del amawwta”, p. 22).

Tal la importancia de “la pauta métrica” en una escritura atenta a las orquestas interiores. La composición de su nombre apuntala el talante de un cuerpo que camina con efectivo compás, que quiere rodar sin doblarse ni detenerse. Además, en este fragmento, a su nombre –digamos– cosmogónico (Ramón Katari) y a su nombre de pila (Pablo Iturri Jurado), el autor añade una dimensión enérgica: *Luratap Jari* –que podríamos traducir como “el de moroso hacer”. De tal manera, en semejante “bautizo” hay algo más que una identifica-

ción ideológica; se adivina un hacer constante en cuyo ritmo radica “la verdad solitaria” de una palabra encarnada, de la energía misma del cuerpo obrante.

Katari toma sus aficiones con rigor: pintura y escritura calibran una alianza. De ahí que la caligrafía sea el ejercicio perfecto para el trazo rítmico de un significativo cuya latente aparición es la forma de un otro y renovado significativo, no así de un cierre del proceso comunicativo. En un breve ensayo de 1973 sobre el alfabeto estilizado del diseñador de modas ruso Roman Týrtov (San Petersburgo, 1892-1990) –más conocido como Erté por sus iniciales en francés– Roland Barthes augura la “elevada” potencialidad del arte gráfico:

(...) he arte gráfico, una vez nos sacudiéramos el yugo empirista de nuestra sociedad, que reduce el lenguaje a simple instrumento de comunicación, podría convertirse en el arte más elevado, aquél en el que la oposición entre lo figurativo y lo abstracto resultaría superada por inútil: pues una letra quiere decir algo y a la vez no quiere decir nada, no imita y, sin embargo, simboliza, desautoriza al mismo tiempo a la excusa del realismo y a la del esteticismo (Barthes, 1986, p. 121).

De tal manera, Barthes señala la “vía propiamente poética” del trabajo gráfico de la letra, en cuanto “no lleva al discurso, al *logos*, a la *ratio* (...) sino al infinito símbolo” (Barthes, 1986, p. 119), hacia un “punto de partida y de reunión de innumerables metáforas” (p. 123). La palabra no solo es legible tras la conclusión de su grafía, sino que su revelación da luz a una imaginaria, a una visión presencial del mundo. En ese sentido, cuando hablamos de escritura en Ramón Katari nos referimos sobre todo al pulso que plasma una coreografía, una “estilización de la energía” (*Stilisierung der Energie*), como diría Didi-Huberman en su trabajo sobre Aby Warburg (Didi-Huberman, 2009, p. 239).

En su época de Román Latino, Pablo Iturri Jurado publicó dos libros de poesía: *Bandada azul* (1917) y *Sombras de alas* (1925). En *Bandada azul*, la tipografía estilizada de Iturri tiene más relación con la onda de la época, con la “camisa de última moda” –digamos con Churata. Este libro, publicado un año antes de la formación de *Gesta Bárbara*, trabaja con letras capitales de grafía sobria en su estilización (fig. 3), apenas con volutas coleteras o cuernecillos muy acordes al diseño de revistas modernistas. De hecho, en 1923 Iturri fue el director artístico de la revista *Argos*, en cuya línea de diseño “viajan un *art nouveau* fagocitado y una gráfica de raíz” (Ortiz, 2016, p. 35) (fig. 4).

En cambio, en el libro *Sombras de alas* ya percibimos un vuelco hacia lo antañón; no todavía hacia los petroglifos andinos, sino hacia los “pergaminos y misales” cortesanos –como escribe el poeta potosino Antonio José de Sainz en los versos introductorios al libro de Román Latino que llevan por título el nombre propio de “Pablo Iturri Jurado” (Latino, 1925, pp.15-16) (fig. 5).

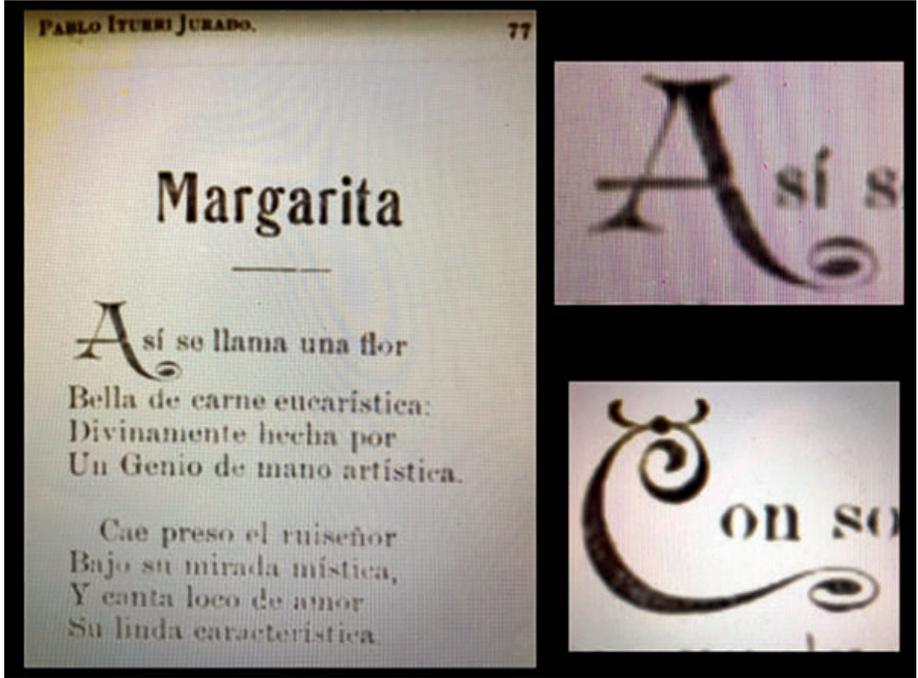


Figura 3



Figura 4

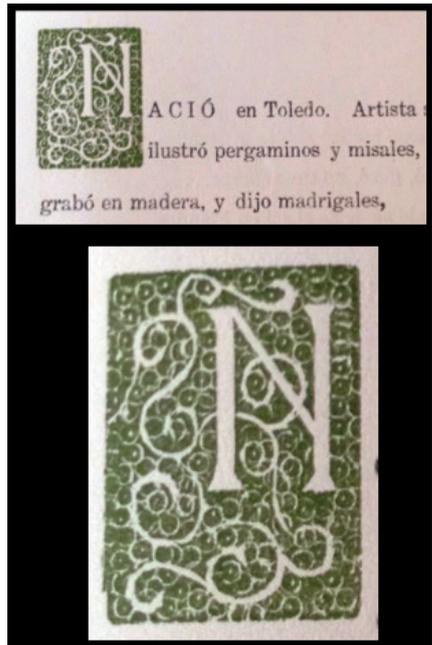


Figura 5

Diríamos que en estas letras capitales Pablo Iturri comenzaba a soltar la mano. Tal soltura se puede ver, por ejemplo, en el logo de la revista *Inti*, de la cual Pablo Iturri no solo cuidaba la línea gráfica, sino que dirigía activamente junto a Francisco Villarejos (fig. 6). De todas maneras, tal línea gráfica, aunque rezumaba un leve aire medieval, permanecía contemporánea. Es por eso que resulta inquietante la tipografía utilizada por Román Latino para el epígrafe de *Sombras de alas*, de donde deriva el nombre del libro: “Las sombras cansadas de nuestras alas” (fig. 7). Se trata de un verso del poeta y traductor armenio-otomano Hrand Nazariantz del distrito Üsküdar de Constantinopla. Es aquí donde Pablo Iturri comienza su viaje hacia el pasado de la letra escrita, hacia aquella Constantinopla que dividía Oriente y Occidente. En esta tipografía, en ese *aleph* principalmente, más que una estilización al tuntún, intuimos la búsqueda de una grafía que trasunte un síntoma cercano al emisor Nazariantz. Diríamos que Román Latino empezaba una arqueología grafológica, y concedía un aire de *alephato* (alfabeto árabe) al alfabeto –digamos– latino.



Figura 6

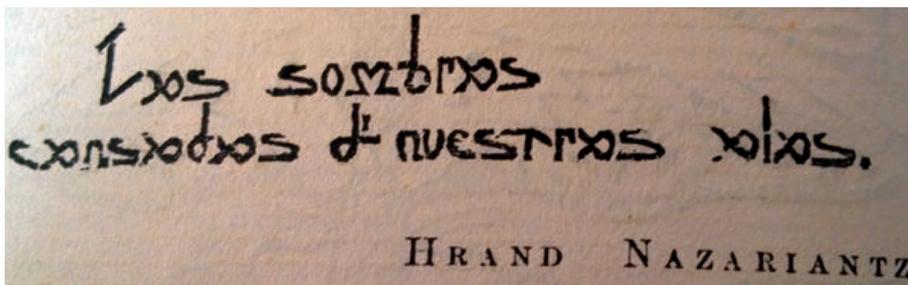


Figura 7

La búsqueda anacrónica –en términos de Didi-Huberman– se profundizaría con el pasaje de la firma de Román Latino a la de Ramón Katari. En los “Tres poemas folklóricos” incluidos en *El amarwta*, Pablo Iturri Jurado deviene traductor de ciertos signos que él denomina “escritura kolla”, grafías aymaras que él habría tomado de recónditos textiles y arcillas (fig. 8).

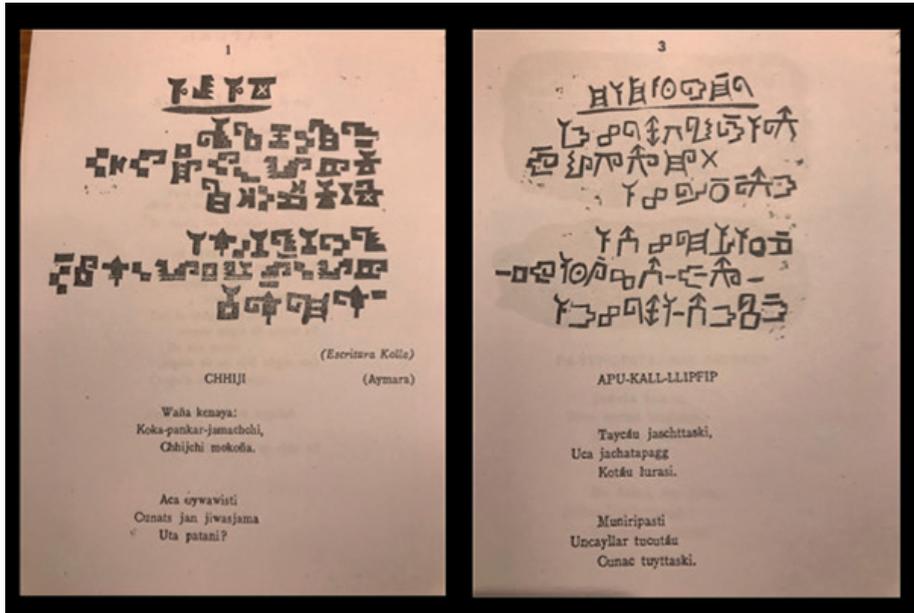


Figura 8

Más adelante –en el año inaugural de la Semana Indianista–, estos ángulos rígidos serían trabajados plásticamente por Ramón Katari sin por ello perder el síntoma que revelaba su origen; como vemos, por ejemplo, en la tipografía trabajada para el libro *Hatharwi* (1931), que traduciríamos como “origen” (fig. 9). Con *Hatharwi* diríamos que la consolidación de una lengua propia se revela indisociable de su materialidad gráfica, pues es en la grafía donde de pronto se adivina un *origen*. Ya no se trata entonces de la estilización neutra de la letra, sino de esa “estilización de la energía” que guarda un petroglifo, un jeroglífico o un pictograma: el contacto con el tiempo presencial de su hechura.

Para ahondar en tal estilización de la energía, atisbemos algunas páginas del libro inédito *Kullan Tanka y Khunarwi*, el cual fue presentado como libro-mural alrededor de 1957 en La Paz. La portada del folleto de la exposición de *Kullan Tanka y Khunarwi* es encabezada por las iniciales del libro (KTK) y una mujer desnuda, apoyada en una piedra, al solaz de una estrella. Es en esas letras pétreas donde uno puede acercarse a la estilización plástica de Katari. En estas grafías

vibran formas humanas, en ellas no dejan de encarnar algunos pliegues corporales, un tacto, un pulso, cierta fisonomía y su movimiento energético; en suma, su energía performativa (fig. 10). Trae a la memoria aquellas piedras que se mueven, que bullen, desde Rimša hasta Enrique Arnal –por destacar dos hitos.

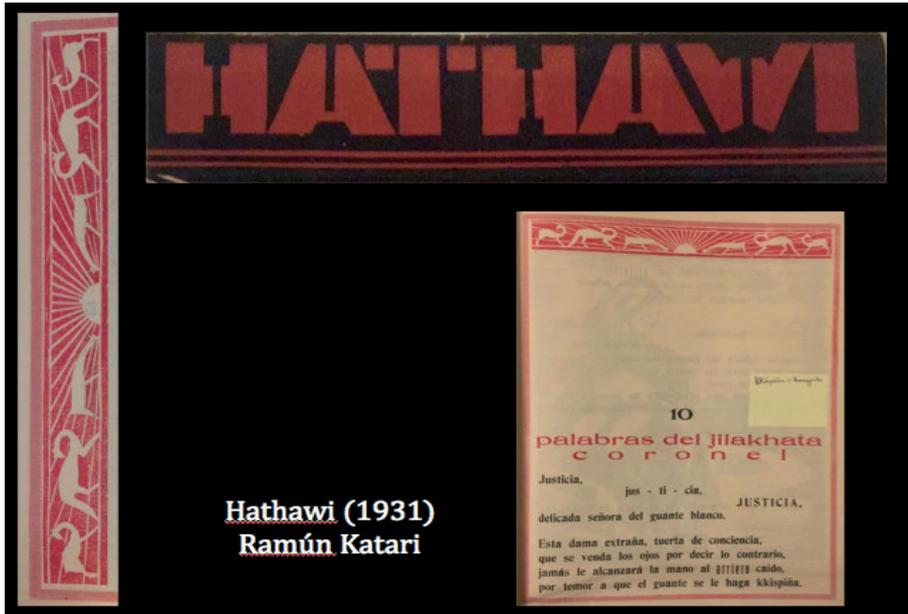


Figura 9



Figura 10

Por otro lado, el hecho de que un libro se presente como mural señala ya los barros de la prehistoria de la letra, porque su obra se juega en el espacio genésico de la escritura, del grabado, del mural. En tal sentido, cuando vemos las diferentes tipografías que pueblan *Kullan Tanka* y *Khunawi*, adivinamos un origen matizado por los alrededores imaginarios de un lejano emisor que sobrevive en una grafía; ya sea en la página de “Sinfonía de los dioses” (donde recordamos los misales medievales) (fig. 11), en la multiplicidad lingüística escritural de “Primeros troncos” (fig. 12) o en la abstracción entre futurista y oriental de “Una vieja doctrina nueva” (fig. 13).



Figura 11



Figura 12



Figura 13

Ramún Katari nos conduce al origen de la escritura, a la hechura y requetechura de su significante, allí desde donde pulsos de distintos tiempos sobreviven y escriben con su tipografía particular geometrías graficadas –grafías– de un origen que repite un mismo síntoma grafológico. Y ese síntoma es el pulso de la escritura y la escritura misma. Por otro lado, tal acto, en Katari, jamás está separado de la voz que ritma los movimientos del cuerpo hablante. Es por eso que, para concluir, comparto el poema prólogo de *Khunawi* (fig. 14) en la métrica del hai-kai:

Puse mi vida  
En la pampa de piedra, alta,  
conmovida.

Donde no falta  
Un poco de cielo que al  
Silencio exalta

Y cada gota  
De sangre del Trabajo  
Es una nota.

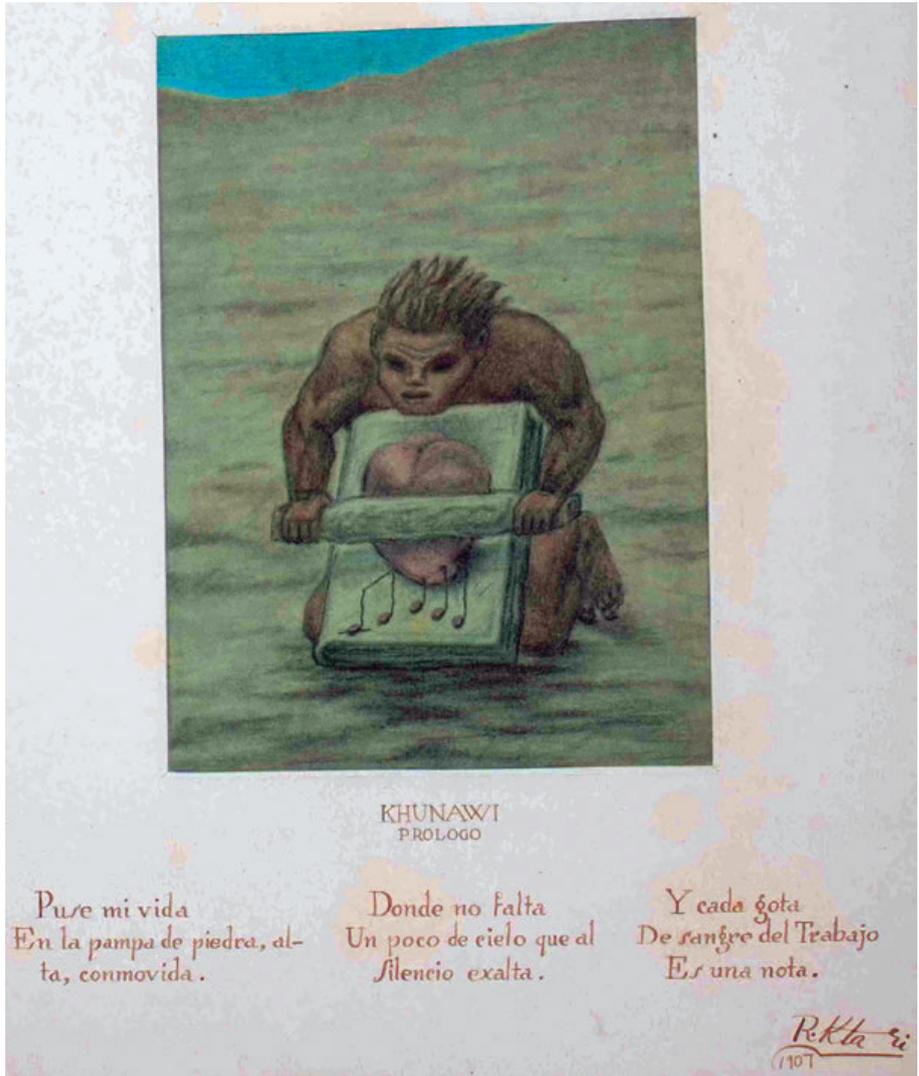


Figura 14

## Referencias

1. Barthes, Roland (1986). "Erté o Al pie de la letra". En *Lo obvio y lo obtuso* (109-132). Trad. de C. Fernández Medrano. Buenos Aires: Paidós.
2. Didi-Huberman, George (2009). *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada. Trad. de Juan Calatrava. Madrid: Abada.
3. Katari, Ramón (1944). *El amawtta*. La Paz: Kollana.
4. Kuon Arce, Elizabeth, Rodrigo Gutiérrez Viñuales Ramón Gutiérrez y Graciela María Viñuales (2009). *Cuzco-Buenos Aires. Ruta de intelectualidad americana (1900-1950)*. Lima: Universidad de San Martín de Porres.
5. Latino, Román (1925). *Sombras de alas*. Oruro: Biblioteca Argos.
6. Medinaceli, Carlos (2012). "Uno de los más altos valores del andinismo: Gamaliel Churata está en La Paz". Entrevista a Gamaliel Churata, *La Mariposa Mundial* (19/20), 33-35.
7. Ortiz, Rodolfo (2016). "[Nota a la revista *Argos*]", *La Mariposa Mundial*, 23/24, 34-35.



Arturo Borda, hacia 1950, sentado y leyendo un periódico en la sala de la casa de la calle Belisario Salinas. Colección particular. Cochabamba. Gentileza de Pedro Querejazu.

# Pintura y fotografía, pintores y fotógrafos en la época de Juan Rimša en Bolivia

## Painting and Photography, Painters and Photographers in the Time of Juan Rimša in Bolivia

Pedro Querejazu Leyton\*

### 1. Antecedentes

La pintura y la fotografía son medios visuales paralelos soportados por muy distintas tecnologías. La pintura como lenguaje artístico tiene miles de años de practicarse. Fue evolucionando desde la remota prehistoria del paleolítico superior hasta el presente, a medida que los avances tecnológicos la hacían más versátil y ampliaban cada vez más sus posibilidades. La fotografía en términos comparativos tiene una historia muy corta. 19 de agosto de 1839 es la fecha considerada a nivel mundial del nacimiento del invento de la fotografía; no obstante la brevedad de su evolución en la historia, su desarrollo ha sido vertiginoso, de la mano de los avances científicos y tecnológicos en óptica y química de los siglos XIX, XX y XXI, y más recientemente de la electrónica.

Cuando se desarrolló la fotografía se pensó que esta disciplina y tecnología seguiría un camino separado del de la pintura. Lo notable, sin embargo, es que quienes se dieron cuenta del potencial de ese medio y quienes más rápido se

\* Academia Boliviana de Historia.  
Contacto: pedroquerejazu@gmail.com  
<https://orcid.org/0000-0001-9755-3354>

aproximaron al mismo y lo usaron fueron los artistas, particularmente los pintores, que empezaron a usar la fotografía como un medio de retroalimentación, desde una nueva manera de mirar la realidad, distinta de la que enseñaban en las academias de bellas artes.

Por su parte, los fotógrafos, en su afán de que sus obras fuesen más realistas y verosímiles y que sus imágenes fueran aceptables por el medio social, usaron y adoptaron recursos propios de la pintura, como la iluminación controlada, el coloreado de las imágenes fotográficas para darles mayor verismo y naturalidad, la composición, el manejo tanto de los modelos o personajes retratados, así como los paisajes (foto 1). Ejemplo notable y fundamental es Gaspard-Félix Tournachon (1820-1910), conocido como Nadar, que fue uno de los primeros grandes fotógrafos y retratistas de la historia de la fotografía. Es famoso su autorretrato secuencial realizado en 1865, que tiene características cinemáticas. Su actitud ideológica y estética así como su producción fueron determinantes para establecer la manera de retratar en fotografía y la manera de registrar el paisaje (Xataka Fotos, 2012).



Foto 1. Fotógrafo anónimo: "El Presidente de la República de Bolivia José María de Achá" (c. 1861-1864). Tarjeta de visita. Gelatina-plata sobre papel, iluminada al óleo. Colección particular. La Paz.

Muchas personas a lo largo de los primeros cien años de la fotografía han usado simultáneamente o alternadamente ambos medios, estableciendo puntos de contacto entre ambas disciplinas con su trabajo profesional y artístico. Aquí propongo ejemplos destacados de artistas pintores y/o fotógrafos que en Bolivia transitaron las fronteras de las técnicas y practicaron ambas disciplinas, proviniendo de una u otra de ellas, con énfasis en el segundo tercio del siglo XX.

Consideración adicional en este caso es que, desde que se desarrolló la fotografía hasta que Rimša dejó definitivamente Bolivia en 1950, ésta se hizo siempre monocroma, en blanco y negro, con las escasas variantes de matices cromáticos como los virajes al azul, sepia, rojo y otros. La fotografía en color no se divulgó en su uso práctico hasta la década de 1960, pese a que sus antecedentes datan de 1861, cuando el físico escocés James Clerk Maxwell realizó la primera fotografía en color.

## 2. Algunos casos precedentes

Fueron los pintores los que empezaron a usar la fotografía como referente temático. Ellos hicieron conexiones entre estas tecnologías visuales paralelas. Hay ejemplos muy tempranos en el arte en Europa, particularmente en Francia, que por entonces marcaba la pauta en el arte occidental, de esta estrecha relación entre pintura y fotografía.

Se puede mencionar a Eugene Delacroix (1789-1863), que realizó, entre otras, su conocida pintura *Odalisca, o Femme d'Alger dans son intérieur*, 1857, que está basada en una fotografía encargada a Eugene Durieu y realizada en 1853<sup>1</sup> (foto 2). Édgar Degás (1834-1917) hizo sus series de bailarinas de ballet y de mujeres aseándose, con base en fotografías realizadas por él mismo. Dadas las bajas sensibilidades del material fotográfico de esa época, las mujeres que posaron para esas imágenes lo hicieron los tiempos suficientemente largos y, al mismo tiempo breves, como para permitir el registro fotográfico de sus figuras (foto 3).

1 “Delacroix contrató a Durieu, encargándole 32 fotografías de dos modelos, hombre y mujer, desnudos, que utilizaría luego para sus pinturas. Las fotografías fueron tomadas bajo la presencia del pintor, quien también brindó indicaciones en cuanto a poses, vestuario y detalles técnicos”. “Para Delacroix, la fotografía era simplemente una herramienta mecánica y documental, mientras que a la pintura la consideró como una expresión humana más espiritual” (Rufener, 2016).



Foto 2. Eugene Durieu, bajo la dirección de Delacroix: *Modelo femenina desnuda* (1853).  
Eugene Delacroix: *Odalisca o Femme d'Alger dans son intérieur* (1857).



Foto 3. Edgar Degas: *Bailarina ensayando* (c.1880).  
Gelatina-plata sobre papel. Museo Quai d'Orsay. París. Francia.

### 3. El siglo XIX en Bolivia

Durante el siglo XIX hubo muchos artistas activos en las diferentes ciudades y poblaciones del país. En lo que respecta a Bolivia, un aporte de la fotografía al mundo de las artes visuales, que no había hecho la pintura aún, fue el registro visual del territorio (Querejazu, 1990b).

Uno de los pintores más importantes del siglo XIX que usó sistemáticamente la fotografía fue Manuel Ugalde (Cuenca, Ecuador, 1800-Cochabamba, Bolivia, 1884). Llegó al país en calidad de topógrafo, hacia 1835, durante el gobierno del presidente Mariscal Andrés de Santa Cruz. Radicó en Bolivia hasta su muerte. Trabajó como pintor produciendo una importante obra en el sur del Perú y en Bolivia. De su producción pictórica destaca el *Autorretrato* realizando el retrato de su esposa, de hacia 1850; así como su representación del paisaje basada en una fotografía, su afamada *Vista de Cochabamba* (foto 4), de hacia 1850, en la Alcaldía de Cochabamba; también la *Vista de Sillustani*, cerca de Puno, en Perú, donde se ubica el chulpar funerario del señorío colla. Cuando supo del desarrollo de la fotografía, la adoptó y trabajó prestando sus servicios profesionales como fotógrafo; para el efecto abrió un estudio anexo a su taller de pintor. El hecho de que Ugalde usara fotografías y también practicara la disciplina tuvo como resultado que el artista modificara y precisara su manera de mirar y de pintar, por lo que adquirió un rigorismo preciosista que fue uno de los elementos centrales de su prestigio profesional como retratista (Querejazu, 2010) (foto 5).

Otro ejemplo fue Melchor María Mercado (1819-1891), abogado de profesión y político de ejercicio. Sin ser artista ni fotógrafo, con una mentalidad renacentista de hombre cultivado e integral, realizó fotografía y ejerció la pintura. De su obra pictórica se conocen varios retratos realizados al óleo, destacando el de *Casimiro Olañeta*, en el Museo de la Casa de la Libertad, en Sucre, así como un *Santo Cristo* hecho para el Hospital Santa Bárbara de Sucre, de paradero desconocido, y un grupo de acuarelas reunidas en un álbum (Mendoza 1991), que es el único que se conserva, aunque probablemente realizó otros. Las referencias sobre su trabajo fotográfico son sólo documentales, pues no se ha podido identificar ninguna fotografía cuya autoría se le pueda atribuir, aunque muy probablemente hiciera retratos, trabajos de estudio y paisaje (Querejazu, 1990a)<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> El artículo fue republicado con modificaciones con el título de “Ciento cincuenta años de fotografía. El caso boliviano”, en Querejazu (2013). Ver también Buck (1999).



Foto 4. Manuel Ugalde: *Vista de Cochabamba* (hacia 1855). Óleo sobre lienzo. Gobierno Autónomo Municipal de Cochabamba. Cochabamba.



Foto 5. Manuel Ugalde: *Grupo de oficiales y soldados* (hacia 1875). Gelatina-plata sobre papel. Colección particular. Cochabamba.

Fotógrafos notables en su ejercicio del registro del territorio mediante la toma y reproducción de paisajes urbanos y rurales fueron los bolivianos Ricardo Villalba, C. Mansilla, el italiano Vincenzo de Mascio o el alemán Georges B. von Grumbkow, entre muchos otros (fotos 6, 7, 8 y 9). Los pintores durante la segunda mitad del siglo XIX y la primera década del XX se dedicaron a los retratos, a la decoración de interiores, las alegorías y las alegorías clásicas, con base en estampas e ilustraciones traídas de Europa.

Son importantes algunos personajes que trabajaron tanto durante las últimas décadas del siglo XIX como en las primeras del XX. En este periodo, el fotógrafo Aniceto Valdez (c.1870-c.1917), oriundo de Sucre, que estuvo activo en las ciudades de Sucre y La Paz, en las que tuvo sendos estudios, también ejerció la pintura. María Robinson Wright, en su libro *Bolivia* (1907), lo mencionó como el pintor más destacado y relevante del país e ilustró en el libro dos de sus pinturas (Querejazu, 2016)<sup>3</sup>.

Otro caso semejante, pero a la inversa, fue el del pintor, oriundo de Cochabamba, José García Mesa (1849-1904) (Pentimalli, 2000). Fue pintor autodidacta en primera instancia, pero logró la oportunidad de estudiar pintura en Francia. También estuvo un buen tiempo en Italia y viajó por otros países. Permaneció en Europa durante una década, en la que aprendió el oficio pictórico, llegando al más alto nivel. Realizó en París una importante producción pictórica, participó en 1889 en el salón de los artistas independientes. En ese lapso aprendió y practicó la fotografía. En 1898 retornó a Bolivia, y en los últimos años de ese siglo fundó sendas academias de arte en Cochabamba, Sucre y La Paz, que atendió simultáneamente, donde hizo numerosas pinturas basadas en fotografías probablemente realizadas por él mismo o compradas de otros fotógrafos, ejemplo de lo cual son: la *Vista de la plaza 14 de Septiembre*, en la Casa de la Cultura de Cochabamba, la *Vista de Sucre*, en el Consejo Municipal de la Ciudad; la *Vista de la ciudad de Potosí desde la torre de San Lorenzo*, 1901, de colección particular, en La Paz, así como las dos versiones de la *Vista de la Alameda de La Paz*, 1903, una de las cuales está en el Museo Tambo Quirquincho y otra en el Museo Costumbrista, ambos del sistema de Museos Municipales de La Paz. Las fotografías le proporcionaron información detallada sobre el uso cotidiano que la gente hacía de esos espacios, como el mercado de San Lorenzo de Potosí, vida urbana que está acuciosamente representada en sus obras, en medio de la cual incorporó a personajes de las elites sociales locales, al menos en las pinturas de Cochabamba y La Paz (Querejazu, 2018, p. 43; ilustraciones: pp. 45-48) (foto 10).

3 Ver también Marca Morales (2018).



Foto 6. Ricardo Villalba: *Plaza de Sorata y la Cordillera Real* (c.1866). Museo de Arte de Lima. Lima, Perú.



Foto 7. M. Mancilla: *Balsero en el lago Titicaca* (c.1868). Gelatina-plata sobre papel. CEDODAL. Buenos Aires. Argentina.



Foto 8. Vincenzo de Mascio: *Misión de Santa Rosa de Cuevo* (1897). Gelatina-plata sobre papel. Archivo del Convento de Santa María de los Ángeles. Tarija.



Foto 9. Georges B. von Grumbkow: *Vista de Sucre* (c.1870). Colección particular. La Paz.



Foto 10. José García Mesa: *Vista de Potosí desde la torre de San Lorenzo*, 190. Óleo sobre lienzo, 140 x 196 cm. Colección particular. La Paz.

#### 4. Primer tercio del siglo XX. Los fotógrafos pintores

Varios fotógrafos ejercieron la pintura, aunque no son conocidos como artistas de la pintura. Un ejemplo es Maximiliano Telésforo Vargas (1873-1959), oriundo de Arequipa, conocido por su nombre comercial: “Max. T. Vargas, Fotografía Arequipa y La Paz”, que trabajó simultáneamente en ambas ciudades donde instaló estudios. De hecho, el que tuvo más duración fue el de La Paz, entre 1905 y 1925 (Querejazu, 2015b). También tuvo un estudio temporal en Sucre, en 1912. Vargas, dada la demanda que tenía su prestigioso estudio en La Paz, contrató los servicios de pintores para iluminar las fotografías o para realizar ampliaciones en pintura con base en las fotografías de estudio, como el pintor Adolfo Castañeda Morón (Querejazu, 2015b, p. 123, notas 85 y 86). Vargas, como sus contemporáneos, hizo una gran cantidad de fotografías de tipos humanos y de paisaje urbano y rural de La Paz y sus alrededores, incluyendo temas arqueológicos, como Tiwanaku y Sillustani. Estos paisajes fotográficos tuvieron gran influencia en la manera de representar el paisaje pictórico durante la primera mitad del siglo XX. Uno de los productos de Vargas fue la venta de positivos originales con temas alusivos a los personajes típicos de la ciudad y del altiplano, así como vistas urbanas, paisajes y sitios ar-

queológicos. Las postales fotográficas, como reproducciones originales o en sus versiones impresas, fueron uno de los más importantes medios de divulgación de imágenes, cargadas de contenidos simbólicos y lecturas dirigidas.

Otro tanto sucedió con el renombrado fotógrafo italiano afincado en La Paz Luigi Doménico Gismondi (1872-1946), activo en Bolivia entre 1901 y 1946. Se instaló en la ciudad en 1903 y abrió su estudio formal en 1907, que sigue activo tras cuatro generaciones, administrado actualmente por su nieta y su bisnieta. Gismondi, como algunos de sus colegas contemporáneos, pintó personalmente sus telones de fondo, e iluminó al óleo los retratos fotográficos realizados en su estudio (Querejazu, 2009). Sus fotografías de monumentos coloniales urbanos y arqueológicos en el altiplano y el lago Titicaca sirvieron de modelo para la realización de pinturas por otros artistas, como Crespo Gastelú. Gismondi también realizó fotografías en los valles Yungas de La Paz, entre otras, las obras del ferrocarril entre La Paz y Yungas; es posible que esas imágenes sirvieran de idea inspiradora a Juan Rimša para realizar sus paisajes de esta región.

Casiano Vaca Pereira (c.1897-1955), oriundo de Santa Cruz, fue un fotógrafo activo en esa ciudad, que además de realizar una importante labor y trabajo de estudio fotográfico también realizó pintura, tanto paisajes como especialmente composiciones y retratos (Querejazu, 2015a). Realizó sus propios fondos fotográficos, con la peculiaridad de que muestran el paisaje de Santa Cruz, lo que es perceptible en algunas de sus fotografías, como la *Despedida de soltería*. Se conservan numerosos ejemplos de su trabajo pictórico, especialmente retratos, como el del *Obispo Monseñor Belisario Santiestevan Seoane*, de 1953, basado en una fotografía realizada por el propio fotógrafo en 1932. Una de sus pinturas afamadas es *Aguaterita*, de hacia 1930, que representa a una mujer desnuda en medio del paisaje, posando detrás de un tronco volteado. Dada la mentalidad y la realidad de la época en la que el artista hizo la obra, es muy poco probable que pudiera conseguir una modelo, por lo cual cabe presumir que probablemente posara para él, en el estudio, Rosa Alba, su pareja alterna (fotos 11, 12 y 13).

## 5. Pintores que usaron fotografías

Los pintores muy rara vez salieron de sus estudios para hacer paisajes del natural, fenómeno que recién empezaron a practicar a finales de la segunda década del siglo XX. Para ello, en vez de trabajar del natural y al aire libre, en



Foto 11. Casiano Vaca Pereira: *Obispo Monseñor Belisario Santiestevan Seoane* (c. 1932). Gelatina-plata sobre papel. Archivo Vásquez Machicado. La Paz.



Foto 12. Casiano Vaca Pereira: *Obispo Monseñor Belisario Santiestevan Seoane* (1950). Óleo sobre lienzo. Museo de Arte Sacro de la Catedral. Santa Cruz de la Sierra.



Foto 13. Casiano Vaca Pereira: *Aguaterita* (c. 1930). Óleo sobre lienzo. Colección particular. La Paz.

la mayoría de los casos recurrieron a fotografías originales o postales impresas. Un ejemplo es el de Nicolás Zeballos Chávez (1880-1954), oriundo de Potosí y autodidacta activo en esa ciudad. Fue uno de los fundadores del grupo “Pintores libres de la Tierra”, movimiento estético telurista que estuvo vinculado con el de “Gesta Bárbara”, que congregó a escritores y poetas activos en esa ciudad (Querejazu, 2018, pp. 62-63; ilustraciones: pp. 78-79)<sup>4</sup>. Formaron parte de ese movimiento de renovación estética otros pintores, como Teófilo Loaiza, Fernando Guarachi, Bohorquez y otros, a los que se sumó Cecilio Guzmán de Rojas tras su estadía en España y su retorno al país en 1929. Zeballos produjo varias obras que se ha podido establecer están basadas en fotografías, postales y originales en positivo, realizadas por fotógrafos de esa ciudad.

Caso notable es el de José Manuel Figueroa Aznar (Caraz, Ancash, 1878-Paucartambo, Cusco, Perú, 1951), que ejerció simultáneamente la fotografía y la pintura (Figueroa Yábar, 2010)<sup>5</sup>. Como fotógrafo fue discípulo de los afamados hermanos Vargas de Arequipa. Posteriormente, llevó el arte fotográfico al más alto nivel de calidad técnica y de refinamiento estético, en especial en el retrato. Ejerció la fotografía y la pintura simultáneamente. Estuvo activo en Cusco y su región entre 1904 y 1945. En 1924 decidió dedicarse a la pintura de forma exclusiva, por lo que vendió su estudio fotográfico a su colega y contemporáneo Martín Chambi. En 1909, su óleo “Por la patria y el honor” es premiado en los juegos florales organizados en La Paz con motivo del centenario del nacimiento del prócer de la independencia boliviana Pedro Domingo Murillo (Figueroa Yábar, 2010, p. 142)<sup>6</sup>. La pintura hizo alusión a la batalla del Alto de la Alianza, durante la Guerra del Pacífico.

Roberto Gerstmann (1893-1964) fue un fotógrafo de origen ruso o alemán que emigró a Chile en 1924. En 1925 vino a Bolivia y estuvo activo en el país largo tiempo. Publicó en 1928 su libro titulado *Bolivia*, con 150 fotografías reproducidas en planchas de cobre que se usaron para imprimir las imágenes (Querejazu, 2016). Roberto Gerstmann fue sólo fotógrafo, pero dada la muy alta calidad estética de sus fotografías, influyó con ellas en la estética de la pintura de paisaje y de eventos sociales y culturales, así como en el retrato de indígenas. Su fotografía influyó en la pintura de sus coetáneos por la manera de mirar. Los pintores hasta entonces miraban de manera distinta que los fotógrafos. Ésa es la gran contribución de los fotógrafos de la época que marcó

4 Ver también: “Nicolás Zeballos Chávez, un artista olvidado” (Querejazu, 2014).

5 El libro no tiene paginación. Consta de 156 páginas.

6 Es preciso aclarar que en 1909 no se celebró en La Paz el centenario del nacimiento de Pedro Domingo Murillo, sino el centenario del grito libertario del 16 de julio de 1809, protagonizado, entre otros, por Pedro Domingo Murillo.

la producción pictórica paisajística de los pintores contemporáneos a Rimša (foto 14).



Foto 14. Roberto Gerstmann: *Mercado de Copacabana (delante del atrio de la iglesia)* (1928). Gelatina-plata sobre papel. CEDODAL. Buenos Aires. Argentina.

## 6. Segundo tercio del siglo XX. Fotografía y pintura en la época de Rimša

Un caso especial es Arturo Borda (1883-1953), que realizó su producción artística entre 1902 y 1953. Él usó sistemáticamente la fotografía para producir sus pinturas (Querejazu, 2017). He encontrado fotografías encargadas por Borda para producir algunas de sus obras que con el tiempo resultaron emblemáticas y, por otra parte, he podido establecer que usó fotografías de diversos fotógrafos, entre ellos L. D. Gismondi, Martín Chambi y Roberto Gerstmann. Un ejemplo es *Elyatiri*, de 1918, obra basada en una fotografía del personal doméstico con una sobrina y un yatiri, que él organizó e hizo posar en el patio de su casa de la Calle Bolívar, en la ciudad de La Paz. Posteriormente reprodujo la imagen en la pintura con gran fidelidad respecto de los personajes, pero cambió el ambiente del patio, ubicando la escena en las cercanías del lago

Titicaca (Querejazu, 2017)<sup>7</sup> (fotos 15 y 16). Otro ejemplo es la *Vista de La Paz*, de 1922, basada en una fotografía realizada por Max. T. Vargas. La *Virgen de Copacabana*, de 1932, está basada en una fotografía de Julio Cordero Castillo (fotos 17 y 18); para realizar esa obra siguió rigurosamente la información proporcionada por la fotografía, pero de modo semejante a lo hecho en *El yatiri*, modificó el contexto: un fondo oscuro, en el que incorporó elementos iconográficos simbólicos de lo boliviano, dos matas laterales floridas de kantuta, el escudo de Bolivia y la bandera nacional. Sus pinturas *Grito de guerra*, de 1925, y *Mensaje a los pueblos*, de 1934, están basadas en una fotografía realizada en 1922 en la que se aprecia que Borda hizo posar a dos niños (un indígena y un blanco) en el patio de su casa (fotos 19 y 20).

Otras obras son el paisaje panorámico de *Machu Picchu*, de 1948, basado en una fotografía de Martín Chambi; y también su pintura del *Torreón de Machu Picchu*, de 1935, basada en una fotografía de 1928 de Roberto Gerstmann. Otro caso es el del *Illimani*, de 1943, basado en una fotografía realizada por el servicio de fotogrametría aérea del Lloyd Aéreo Boliviano. Usó la misma fotografía para realizar la obra alegórica *Cantuta e Illimani*, de 1943 (fotos 21 y 22).

Borda usó constantemente la fotografía, especialmente para realizar retratos. En el caso de *Mis padres*, de 1943, realizado años después de la muerte de sus progenitores, se basó en una fotografía de grupo de la familia Borda realizada por Luis Domingo Gismondi en 1918. En este retrato de pareja el artista manejó el lenguaje visual, como los fotógrafos. Retrató a los personajes como en estudio, con el remedo de un telón de fondo en el que representó el mundo pseudo-onírico del cual los padres fueron el centro.

Cecilio Guzmán de Rojas (1899-1950) probablemente usó fotografías para la realización de varias de sus obras que expuso en Madrid en 1928, antes de su retorno a Bolivia, particularmente *El beso del ídolo* y *El triunfo de la naturaleza*, que muestran detalles andinos muy peculiares, como los textiles y las cerámicas prehispánicas. Estas obras emblemáticas del movimiento indigenista americano están inspiradas en el indigenismo español de los gitanos y moros cordobeses, pintados por su maestro Julio Romero de Torres.

Carl Dreyer (1895-1971), alemán, viajó por toda Sudamérica hasta que optó por vivir y trabajar en Perú por más de 50 años, escogiendo a Puno como su residencia (Buntinx, 2018). Llegó como relojero y periodista, pero después se dedicó a la fotografía y a la pintura. Entre 1928 y 1950 estuvo en Bolivia en

7 En la sección "El proceso creativo en la obra de Borda. Las fuentes" (Querejazu, 2017, pp. 56-63).



Foto 15. Arturo Borda y fotógrafo anónimo: El yatiri posando en el patio de la Casa Borda, hacia 1916. Escenificación fotografiada en preparación de la pintura *El yatiri*. Gelatina-plata sobre papel. Colección particular. Santa Cruz de la Sierra.



Foto 16. Arturo Borda: *El yatiri* (1918). Pintura al óleo sobre lienzo, 130 x 179 cm. Colección particular. Santa Cruz de la Sierra.



Foto 17. Julio Cordero: *La imagen de la Virgen de Copacabana en su altar* (c.1930). Gelatina-plata sobre papel. Colección particular. La Paz.



Foto 18. Arturo Borda: *La imagen de la Virgen de Copacabana en su altar* (1932). Pintura al óleo sobre lienzo, 150 x 97 cm. Colección particular. La Paz.



Foto 19. Arturo Borda y fotógrafo anónimo: Niños jugando en el patio (Pose para *Grito de guerra*, c.1927). Gelatina-plata sobre papel. Colección particular. Cochabamba.



Foto 20. Arturo Borda *Grito de guerra* (1928). Pintura al óleo sobre lienzo, 60 x 100 cm. Colección particular. La Paz.



Foto 21. *Illimani*, 1944. Pieza firmada y fechada en la esquina inferior derecha: "Arturo Borda / 1,944". Óleo sobre cartón, 74 x 107 cm. Museo "Casa de Pedro Domingo Murillo". Museos Municipales. La Paz.



Foto 22. Arturo Borda: *Illimani* (1943). Pintura al óleo sobre cartón, 74 x 107 cm. Museo Casa de Pedro Domingo Murillo. Museos Municipales de La Paz. La Paz.

varias oportunidades. Hizo notables registros fotográficos del país, algunos de los cuales publicó en revistas. Al mismo tiempo practicó la pintura en Bolivia y Perú, y con sus obras también ilustró numerosas publicaciones, al mismo tiempo que realizó numerosas exposiciones de sus pinturas. Probablemente conoció a Rimša en Sucre, donde trabajó una temporada.

Juan Rimša (1903-1978) estuvo activo en Bolivia entre 1936 y 1950. Es sabido que trabajó en varios lugares, principalmente en La Paz y Sucre. Al parecer no practicó personalmente la fotografía, al menos con relación a su producción pictórica. Sin embargo, sí debió conocer a muchos fotógrafos activos en varias partes del país durante su larga estadía en Bolivia, como Alfredo González en Sucre, Julio Cordero Castillo, Luigi Doménico Gismondi y su hijo Luis Adolfo, y en particular a los hermanos Alejandro y Enrique Kavlin, lituanos como él. Sí puedo afirmar que Rimša encargó a varios fotógrafos locales el registro de su obra pictórica y los eventos sociales relacionados con ella. Sin embargo, en el material fotográfico sobre su obra que he tenido oportunidad de examinar no he encontrado ninguna referencia de autoría o sello de estudio fotográfico. Lo más probable es que, por lo menos para su obra producida y presentada en La Paz, recurriera a Enrique Kavlin, de Casa Kavlin, compatriota con el que mantuvo una estrecha amistad y colaboración<sup>8</sup>.

## 7. Recapitulación

Con este trabajo he pretendido presentar, de manera breve y escueta, la estrecha relación existente entre la fotografía y la pintura, entre la actividad de los fotógrafos y los pintores, en el lapso de la actividad de Juan Rimša en Bolivia. Con la perspectiva del final de la segunda década del siglo XXI y desde la óptica del arte contemporáneo, el tema de ese artículo pareciera innecesario, porque el arte que se ha venido realizando en el país a partir de 1975 es transdisciplinario por definición, especialmente porque los artistas han hecho denodados esfuerzos para romper las fronteras y transitar sin restricciones los límites de las antiguas disciplinas artísticas. En este tiempo la imagen visual, sostenida por la fotografía y la imagen en movimiento, el videoarte o la cinematografía, ha sobrepujado otros lenguajes y sensorialidades. La imagen visual ha copado e influido en los lenguajes que antes eran atribuidos a otras disciplinas, como la escultura, la arquitectura, la música, el texto escrito y dicho, o escenificado, en tiempos y espacios interrelacionados.

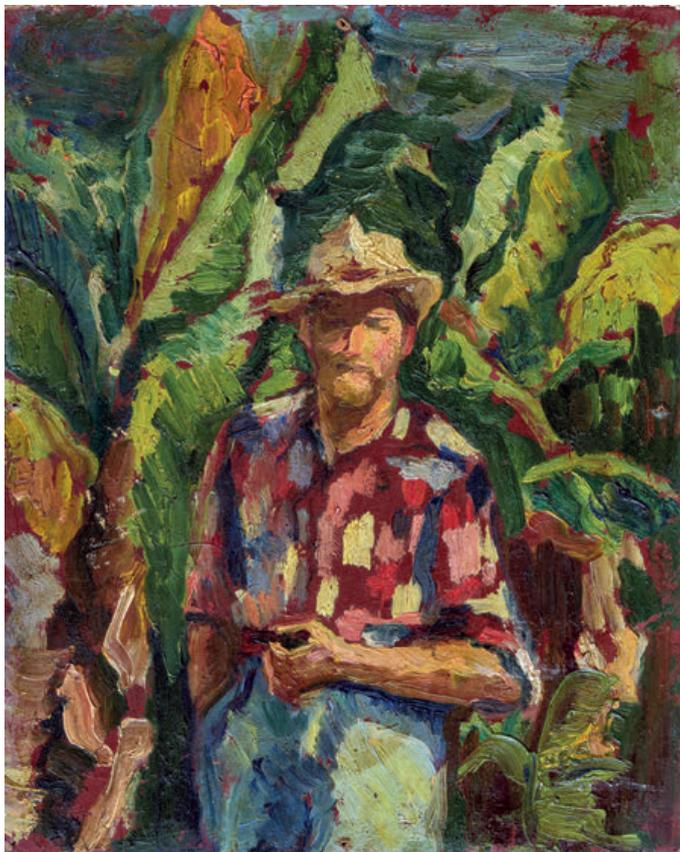
8 Miriam Adler Kavlin, "Una amistad en la diáspora". Entrevista personal realizada por María Isabel Álvarez-Plata. La Paz, julio de 2017. DVD con video. En: *Rimša* (Catálogo de exposición). Fundación Simón I. Patiño. La Paz, 2018.

En la época de la actividad de Juan Rimša en Bolivia, los pintores pintaban y los fotógrafos fotografiaban, y la fotografía era en blanco y negro. Las transiciones y transgresiones de las que en esta ponencia se trata responden a la versatilidad y a la originalidad y creatividad de cada artista, independientemente del medio en que desempeñara su tarea.

## Referencias

1. Buck, Daniel (1999). "Pioneer Photography in Bolivia: Directory of Daguerreotypists & Photographers, 1840s-1930s". *Bolivian Studies*, 5(1) (1994-1995), 97-128.
2. Buntinx, Gustavo (ed.) (2018). *Dreyer Wanderlust. Arraigo y errancia en la fotografía de Carlos Dreyer, 1895-1975*. Lima: Grupo Editorial Cosas.
3. Figueroa Yábar, Luis (ed.) (2010). *José Manuel Figueroa Aznar. Fotografías*. Lima: Ediciones Roka, S.A.C.
4. Marca Morales, Santusa (2018). *Fotógrafos en la ciudad de La Paz, 1840-1899*. Focuart. La Paz: GAMLP.
5. Mendoza, Gunnar (editor) (1991). *Melchor María Mercado. Álbum de paisajes, tipos humanos y costumbres de Bolivia (1841-1869)*. La Paz: Archivo Nacional de Bolivia. Biblioteca Nacional de Bolivia. Banco Central de Bolivia.
6. Pentimalli, Michela y Albornoz, Pedro (2000). "El pincel y la pluma. José García Mesa, artista y periodista entre dos mundos". *Anuario del Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia*. Sucre: Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia, 281-316.
7. Querejazu, Pedro (2018). *La pintura en Bolivia en el siglo XX*. Biblioteca del Bicentenario de Bolivia, N° 105. La Paz: Centro de Investigaciones Sociales de la Vicepresidencia del Estado Plurinacional de Bolivia.
8. ----- (2017). *Borda. 1883-1953*. Colección libros de arte, N° 5. La Paz: Fundación SolyDes.
9. ----- (2016). "Imágenes y textos, los libros ilustrados con fotografías". En *Bolivia, lenguajes gráficos* (pp. 56-99). La Paz: Fundación Simón I. Patiño.
10. ----- (2016). "Roberto Gerstmann. La fotografía industrial y los fotógrafos en Bolivia (1925-1940)". En Pascale Absi y Jorge Pávez (eds.), *Imágenes de la revolución industrial. Robert Gerstmann en las minas de Bolivia (1925-1936)* (pp. 73-84). La Paz: Plural Editores.
11. ----- (2015a). "Casiano Vaca Pereira. Fotógrafo de Santa Cruz". *Historia y Cultura* (38-39). Sociedad Boliviana de Historia, 125-143.
12. ----- (2015b). "El fotógrafo Max. T. Vargas. Su actividad en Bolivia y sus contemporáneos". En Andrés Garay Albújar (ed.), *Fotografía Max T. Vargas, Arequipa y La Paz* (pp. 79-126). Piura: Instituto de Investigaciones Históricas, Universidad de Piura.
13. ----- (18 de agosto de 2014). "Nicolás Zeballo Chávez, un artista olvidado". En Pedro Querejazu. *Arte, fotografía y patrimonio en Bolivia* [página web]. Recuperado de [www.pedroquerejazu.wordpress.com](http://www.pedroquerejazu.wordpress.com). <https://pedroquerejazu.wordpress.com/2014/08/18/nicolas-zeballos-chavez-un-artista-olvidado/>
14. ----- (2013). *Arte contemporáneo en Bolivia, 1970-2013. Crítica, ensayos, estudios*. Colección libros de arte N° 4. La Paz: edición particular.
15. ----- (2010). "El arte quiteño y ecuatoriano en la Audiencia de Charcas y Bolivia." En Gloria Cortés Aliaga et al., *Arte quiteño más allá de Quito* (pp. 234-256). Quito: Fondo de Salvamento, Municipio Autónomo de Quito.
16. ----- (2009). *Luigi Doménico Gismondi. Un fotógrafo italiano en La Paz*. Colección Libros de fotografía N° 1. La Paz: FAUTAPO.

17. 17. ----- (3 de junio de 1990a). “Ciento cincuenta años de fotografía. Los artistas de la luz”. *Presencia* [Segunda sección]. La Paz, pp. 4-5.
18. ----- (1990b). “Un país que se conoce a sí mismo. Aproximación al arte fotográfico boliviano del siglo XIX”. *Encuentro*, III (7), 70-81.
19. Xataka Foto (25 de octubre de 2012). “Narar, uno de los grandes fotógrafos del siglo XIX”. En *Xataka Foto* [página web]. Recuperado de <https://www.xatakafoto.com/fotografos/nadar-uno-de-lo-mas-grandes-fotografos-del-siglo-xix>
20. Rufener, Gabriela (3 de septiembre de 2016). “Delacroix-pintura y fotografía”. En *What* [página web]. Recuperado de <http://what.com.uy/foto-de-hoy/delacroix-la-pintura-la-fotografia/>



Juan Rimša. *Autorretrato, ¿1946?* Óleo sobre venesta. Santa Cruz, colección privada. Fotografía Vassil Anastasov.

# La mirada moderna de Juan Rimša

## The Modern View of Juan Rimša

María Isabel Álvarez Plata P.\*

### 1. Introducción

Juan Rimša (Svedasai, Lituania, 1903-Santa Mónica, California, Estados Unidos, 1978) es un pintor migrante lituano que llega a Bolivia el año 1936, cuando el país atravesaba por uno de los peores momentos de su historia: la guerra del Chaco. Su trayectoria se dio debido al intercambio migratorio transatlántico de los lenguajes y los imaginarios vigentes en las metrópolis europeas con los países periféricos de adopción, en este caso, Bolivia. Rimša llega cuando las vanguardias nacionalistas estaban consolidadas con importantes artistas como Cecilio Guzmán de Rojas, Marina Núñez del Prado, Gil Coímbra, David Crespo Gastelú y María Luisa Pacheco, entre muchos. El artista, entre los años 1936 y 1937, con un lenguaje plástico sólido (fig. 1), registra el paisaje de Bolivia, los habitantes de La Paz y a las comunidades aymaras que tanto impresionaron al artista. Se une en diálogos con intelectuales como Roberto Prudencio, Gustavo Adolfo Otero y artistas como Genaro Ibáñez; sus principales referentes son el artista Cecilio Guzmán de Rojas, la poetisa Yolanda Bedregal así como también la colonia lituana en Bolivia.

En su segunda estadía, entre 1943 y 1949, Juan Rimša transmite su trayectoria artística a un grupo de destacados artistas en la Escuela Superior de Bellas Artes en Sucre, en la Escuela Superior de Bellas Artes “Juan Rimša” y posteriormente en su taller de enseñanza de pintura en La Paz. Introduce técni-

\* Historiadora del arte Universidad Mayor de San Andrés, La Paz.  
Contacto: mariaisabelalvarezplata@gmail.com



Fig. 1. Juan Rimša. *La noche de San Juan*. Dibujo al carboncillo. La Paz, colección privada. Fotografía: Vassil Anastasov.

cas y géneros de pintura que reorientaron la mirada hacia una nación que se reconoce en los paisajes, en sus perfiles de montañas y en los retratos de sus habitantes. Suele considerarse como uno de los artistas más influyentes de la primera mitad del siglo XX por su original uso de color en la pintura y por su innovadora forma de dibujar.

## 2. Bolivia: punto de llegada

Desde Lituania, el tránsito del viaje migratorio de Rimša fue largo hasta llegar a Argentina en 1929, donde consolidará su formación en la Academia de Bellas Artes de Buenos Aires, dirigida por el artista Pío Collivadino (1869-1945), referente fundamental en su pintura y en su mirada moderna del arte. De este artista y maestro, heredará el método de registrar las imágenes en el paisaje, de conservarlas en forma y composición, para luego estructurarlas de diferente manera en varios cuadros y elegirles un título que contribuyera a otorgarle sentido y tono poético a la obra. Luego viajó a Bolivia, que será el país donde creará y construirá el carácter de su pintura.

No conocemos los motivos que lo trajeron a Bolivia; sin embargo, es posible que se debiera a la firma de paz de la Guerra del Chaco, muy difundida en Buenos Aires, por prensa, documentales y exposiciones de arte de los países litigantes, en ese periodo de enfrentamiento bélico. También los importantes sitios arqueológicos como Machu Picchu (Hiram Birgham, 1911) y Tiwanaku (Arthur Ponsnanski, 1903), que fueron muy difundidos por los descubrimientos realizados por importantes expediciones arqueológicas, pudieron haber influido en el interés y la decisión de Rimša de visitar Bolivia y Perú.

Para ese momento, el campo formativo de las artes ya estaba organizado. Durante la presidencia de Hernando Siles, en 1928, se fundó la Academia de Bellas Artes en La Paz. En Cochabamba y Sucre, asumieron esta formación grupos de intelectuales del campo cultural que vieron la necesidad de institucionalizar la formación académica en las artes visuales; esta tarea fue llevada a cabo por artistas que se formaron en el exterior, como fueron los casos de Cecilio Guzmán de Rojas y Jorge de la Reza, que dirigieron la Academia de Bellas Artes de La Paz.

Estas academias transmitieron, desde su inicio, una serie de mensajes sobre el cuestionamiento de la identidad cultural; también mensajes políticos, que fueron simbolizados al retratar un telurismo artístico denominado “la mística por la tierra”, como lo denomina Guillermo Francovich. Estas tendencias

artísticas, entre 1925 y 1952, rechazaban al cosmopolitismo y a todo arte que no tuviera como prioridad al pueblo que se identificara con lo indígena<sup>1</sup>, y estuvieron influenciadas por las lecturas de obras literarias principales como la *Creación de la pedagogía nacional*, de Franz Tamayo, en la que el pensador exalta al indio como fuerza vital que salvará a Bolivia (Gisbert, 1989, p. 34) y la novela publicada en 1919 de Alcides Arguedas, *Raza de bronce*. El indigenismo se convirtió en el gran paradigma del arte boliviano y de la nación boliviana; “representar” al indio será la construcción del origen del hombre boliviano, basada en la visión utópica del pasado. Del mismo modo, en Perú, Gamaliel Churata (quien junto a Carlos Medinaceli fundó Gesta Bárbara en Potosí, en 1918), planteaba al “...indigenismo como un vanguardismo no mimético y cuya originalidad no radicaba en las fórmulas de lo nuevo, sino en una sensibilidad más profundamente rupturista, considerando el punto de partida para una reescritura de la historia de las vanguardias de toda Latinoamérica” (2012, p. 27). Estos manifiestos contribuyeron a la consolidación de la ideología de los nacionalismos en el arte en nuestro país y también a la atención otorgada a las poblaciones indígenas que participaron en la guerra.

Para la época, habían nacido casi todos los artistas más importantes del siglo XX en Bolivia (Genaro Ibáñez, Mario Alejandro Illanes, María Luisa Pacheco, Marina Núñez del Prado, Yolanda Bedregal, Alandia Pantoja, Solón Romero, Gil Coímbra, José Ostría, María Esther Ballivián, Gil Imaná, Alfredo La Placa, Enrique Arnal, Inés Córdova, Graciela Rodo Boulanger entre algunos), que llegaron a ser los más destacados artistas plásticos de la segunda mitad del siglo XX. Muchos de ellos tendrán una influencia sustancial desde las manifestaciones literarias (el grupo Gesta Bárbara, Guillermo Francovich, Ricardo Jaimes Freyre, Gregorio Reynolds) para sus obras artísticas.

Las tendencias reivindicativas no son el objeto del artista lituano, su mirada está más bien influenciada por las vanguardias históricas que comenzaron en Francia en la década de 1870, y que determinarán los movimientos artísticos del siglo XX, como el Expresionismo, el Cubismo y el Futurismo, entre las principales corrientes, y que también se manifestaron en América Latina, donde ganaron fuerza y se extendieron hasta 1950. Desde luego, estas vanguardias se vieron ligadas a las grandes migraciones europeas significando para artistas como Rimša tránsitos existenciales, mutaciones y nuevas confrontaciones.

Así, sus llamadas “composiciones” representan con inusitado celo la captación sensible del color en paisajes de escenarios del campo y de las ciudades de

1 Esto puede hallarse en el Primer Manifiesto de la Asociación de Artistas, publicado en *La Razón*, 1944.

Bolivia, su país de adopción, y desarrollan, en un primer periodo, como eje, la representación de comunidades indígenas (fig. 2) en diferentes momentos de su vida cotidiana en atmósferas de vibrantes pinturas que representan la luz y el retrato de la nación boliviana.

### 3. Periodos en la obra de Rimša

Analizaremos los periodos del artista en su paso por Bolivia revisando obras que constituyen un testimonio de sus percepciones y sensaciones en nuestro país. Un primer periodo se refiere al registro de nuestro paisaje y sus habitantes; en el segundo periodo, en 1943, se entrega a la formación de una importante generación de artistas en Sucre; finalmente, abre su taller en La Paz y se traslada por momentos al trópico de los Yungas, donde se manifiesta con mayor libertad.

A partir de 1936 hasta su exposición en julio de 1937, cuando presenta su obra en el municipio de La Paz, establece los temas que lo acompañarían siempre y que expondría posteriormente en diferentes países tanto en Sudamérica como en Norteamérica. También, en la misma etapa, se inspira en la forma de componer sus cuadros a la manera de Paul Gauguin, es decir, partiendo de una luz central que obliga al primer plano a encontrarse a contraluz (perfilando a personajes) y a iluminar los fondos, es decir, explorar e iluminar el fondo, dando énfasis al paisaje montañoso e irregular que es característico en La Paz o el lago Titicaca (fig. 3). Rimša, en un primer autorretrato en 1936, se presenta en medio de la comunidad aimara que se encuentra reunida alrededor de una fogata; el artista forma parte del colectivo y se distingue por su vestimenta, la camisa lituana blanca y bordada, como parte de su origen cultural.

Ya para entonces, dominando el uso de los métodos de representación de la luz y sus momentos fugaces en la fogata, Rimša había captado el carácter de los grupos aimaras y su entorno, el paisaje que los rodea, lo cual le sirve para componer a través del reflejo de luz y sombra. No utiliza un primer plano para retratarse, más bien se ubica en la parte posterior; se diferencia del grupo por su pose y mirada lejana. Del mismo año son las obras *Illimani*, *Puerta del Sol* –del sitio arqueológico de Tiwanaku con un grupo de danzantes–, *Fogatas de San Juan* –su primer autorretrato (descrito más arriba)–, las perspectivas de La Paz como *Camino a la Muela del Diablo*, *Següencoma* o la famosa pieza *La merienda* (fig. 4), en la que pinta al cotidiano *aphtapi*. Participa en esta exposición el primer retrato que realiza de la poetisa Yolanda Bedregal (fig. 5). También



Fig. 2. Juan Rimša, *Trilogía andina*, 1937. Óleo sobre cartón prensado. La Paz, colección privada. Fotografía: Vassil Anastasov.



Fig. 3. Juan Rimša. *Ofrenda campesina*, 1937. Óleo sobre lienzo. La Paz, colección privada. Fotografía: Vassil Anastasov.



Fig. 4. Juan Rimša. *La merienda (Apthapi)*, 1937. Óleo sobre cartón prensado. La Paz, colección privada. Fotografía: Roberto Ranero.



Fig. 5. Juan Rimša. Retrato de Yolanda Bedregal, 1937. Óleo sobre cartón prensado. La Paz, colección privada. Fotografía Museo Nacional de Arte.

representa las perspectivas más destacadas del paisaje de La Paz como Llojeta –muchas veces pintada–, el Lago Titicaca, el Illampu (fig. 6) y el Mururata.

Muchas de las obras mencionadas fueron expuestas en una primera exposición. Una carta enviada a Yolanda Bedregal, escrita en 1937, en vísperas de inaugurar su primera exposición en La Paz, destaca un fragmento particularmente revelador que expresa la situación existencial del pintor.

(...) créeme, la exposición la hago sin ningún interés. Lo único que quisiera es morirme en estos momentos. Trabajar tanto y luego no sentir nada por mi obra, lo encuentro absurdo. Sé que muchos admirarán mis cuadros. ¿Pero yo? ¿Estar tan indiferente luego de 14 meses de trabajo? (...) ¿Para qué he trabajado y sufrido tanto: y para qué expongo? (...) ¡Ahora encontré la razón de porque soy triste al ver mi obra en conjunto! Pues tuve la verdadera alegría y emoción en tiempo de realización de mis cuadros.

En este fragmento, se puede apreciar que Rimša expresa la cercanía y al mismo tiempo el distanciamiento del artista con su obra. Es la angustia del creador, la constante pregunta frente a la obra, la alegría de la creación y, una vez concluida, el abandono.

En el segundo periodo, Rimša regresa de Buenos Aires y luego de varios años, gracias a la invitación que le hace el Ateneo de Bellas Artes de Sucre en 1943, regresa a Bolivia. El artista se hizo cargo de la Escuela de Pintura; sin embargo, renunció debido a divergencias conceptuales con el directorio del Ateneo. Juan Rimša decide formar la Escuela Superior de Bellas Artes en una casona de la ciudad; allí pinta, con la participación de 12 estudiantes, el mural *Fiesta andina* (fig. 7). Los discípulos fueron: Josefina Reynolds, José Ostría (fig. 8), Elsa Arana y Delfina Arana. El artista explora con sus discípulos las etapas del dibujo, el uso de los materiales, su origen en la naturaleza y el cuidado de la composición y el color<sup>2</sup>. En la escuela también trabajan el paisaje, el retrato, los bodegones, trabajos en los que se explaya como un dotado artista utilizando diferentes técnicas, como los bocetos a lápiz y carboncillo sobre papel, estudios de color al aire libre, estudios en cuadros al pastel que finalmente terminará transformándolos en “composiciones”<sup>3</sup> al óleo, en su taller. Los retratos de sus discípulos son sobresalientes en composición, carácter y colorido. A este periodo también pertenecen las *Tardes de corridas de toros* (fig. 9) en las que

2 Entrevista a Graciela Rodo Boulanger (Álvarez Plata, 2017a) y Gil Imaná, (Álvarez Plata, 2017b), discípulos de Juan Rimša.

3 Los artistas modernos llamaban “composiciones” al resultado del proceso creativo de la realización de una obra: el registro, el boceto, el dibujo, finalizando en la pintura al óleo u otra técnica. La “composición” no es una copia fiel de lo registrado en los bocetos, es una reinención de la realidad en la que el objeto inspirado deja de ser un valor inmodificable y la “composición” exalta equivalentes poéticos validados por soportes estéticos.



Fig. 6. Juan Rimša. *Al pie del Illampu*, 1936. Óleo sobre cartón prensado. La Paz, colección privada. Fotografía: Roberto Ranero.



Fig. 7. Juan Rimša y alumnos del Curso superior de Bellas Artes. *Fiesta andina*, 1942. Mural al óleo. Sucre, casa privada. Fotografía: Vassil Anastasov.



Fig. 8. Juan Rimša. *Retrato de José Ostría*, 1943. Óleo sobre lienzo. Sucre, colección Museo Colonial Charcas. Fotografía: Vassil Anastasov.



Fig. 9. Juan Rimša. *Tarde de toros*. Óleo sobre lienzo. Sucre, colección Museo Universitario Colonial Charcas. Fotografía: Vassil Anastasov.

describe las tardes en Yamparaes o Tarabuco, en las que destaca, en fuertes rojos, los movimientos de los toreros tarabuqueños junto al animal pintado con profundos negros contrastantes. Todo lo hace dentro de una composición rotativa. Pertenece a esta etapa el autorretrato de medio cuerpo, en el que el artista se presenta al público mirando de frente. Muestra su paleta y su pincel en un primer plano<sup>4</sup>, orgulloso de ser maestro de la más destacada generación de artistas.

El tercer periodo sucede en La Paz. Hacia 1946, decide regresar a La Paz y organiza su taller de pintura en la esquina Camacho y Colón; allí mismo, organiza sus clases de pintura. A su taller asisten María Esther Ballivián, Raúl Mariaca, Antonio Mariaca, Eloy Mario Vargas y José Antonio Leyton. No descansa en producir obra y en dedicarse a este reducido grupo de artistas, mientras recorre con ellos los alrededores de La Paz (figs. 10 y 11). En la ciudad, pinta las casas coloniales, las procesiones, las fiestas patronales y los tambos. Para el Municipio de La Paz, pinta *La fundación de La Paz*, que se conserva en el Salón de los Espejos. Cuando no estaba en su taller, pasa largas temporadas en los Yungas, donde se explaya en desarrollar su pintura. En ese momento su obra es más luminosa y comienza a simplificar los planos, muchas veces aplicando una pintura opaca sobre el lienzo sin imprimación, dejando que éste se muestre para luego añadir capas sobre capas húmedas que dan una especial densidad para finalmente cargar las luces con pinceladas claras y definir los contornos con pinceladas largas y oscuras. Un ejemplo es *Paisaje de Yungas III* (fig. 12). De esa etapa es su último autorretrato, pintado hacia 1949, en la última época de su estadía en Bolivia. Se retrata con sombrero en el trópico boliviano, a través del vigor del color y del ritmo de su pincelada. Son pinceladas geométricas, vibrantes, rápidas, que modelan su cabeza, en una representación que lo asocia con los autorretratos de Van Gogh, donde lo provocativo es el color que ejerce una vibración sobre el alma. Rimša mancha su camisa con el arcoíris de la luz, y el fondo del cuadro lo hace vibrar por los verdes de los Yungas. Deja fluir su pintura y la libera de sus dos etapas anteriores. Pertenece a esta etapa también el cuadro de *Bañistas* (fig. 13), en el que se aproxima una vez más a la pintura de Gauguin.

En 1950, deja La Paz debido a un problema de salud. Se despide con otra exposición, y el gobierno boliviano reconoce el valor de su obra otorgándole la condecoración del Cóndor de los Andes y la nacionalidad boliviana.

4 Este autorretrato fue pintado en Potosí. Forma parte del patrimonio de la Casa Nacional de Moneda.



Fig. 10. Juan Rimša. *Paisaje de Llojeta*, 1947. Óleo sobre lienzo. La Paz, colección privada. Fotografía: Vassil Anastasov.



Fig. 11. Juan Rimša. *Fuga de niebla*, 1936. Óleo sobre cartón prensado. La Paz, colección privada. Fotografía: Vassil Anastasov.



Fig. 12. Juan Rimša. *Paisaje en Yungas III*, ¿1948? Óleo sobre cartón prensado. La Paz, colección privada. Fotografía: Vassil Anastasov.

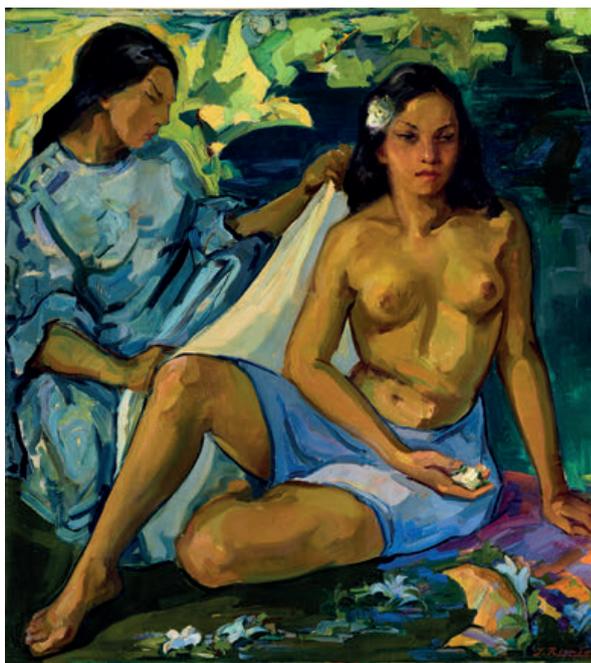


Fig. 13. Juan Rimša. *Bañistas*, 1949. Óleo sobre lienzo. La Paz, colección privada. Fotografía: Vassil Anastasov.

Juan Rimša retorna a Buenos Aires y Bariloche, y expone en las más renombradas galerías: Witcomb, Müller y Van Riel. Continúa su viaje en 1951 a Río de Janeiro donde, en 1953, participa de la inauguración del magnífico edificio del Museo de Arte Contemporáneo, donde se lleva a cabo la primera versión de la Bienal de Sao Paulo y en las que también participan las artistas bolivianas María Esther Ballivián y María Luisa Pacheco. Regresa a Argentina y finalmente, en 1966, decide emigrar a los Estados Unidos, primero a Nueva York, luego a Cleveland, a Chicago y, por último, a Santa Mónica, California, donde se establece hasta su muerte, en 1978.

#### 4. Cierre

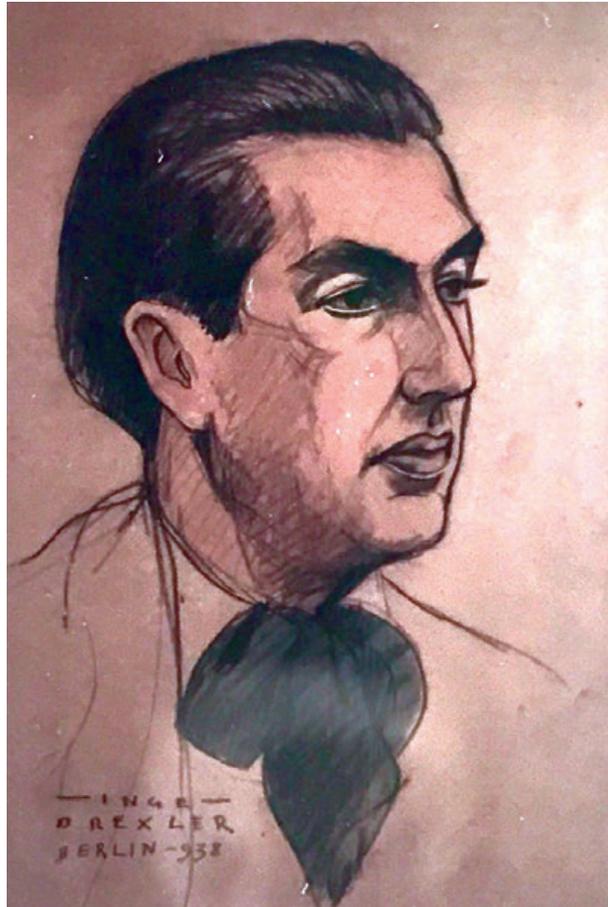
El pintor documentó su producción artística registrándola en fotografías que llevan, en la parte posterior, dedicatorias, el título de la obra, las dimensiones, la técnica, el lugar y la fecha de creación. Gracias a éstas, de primera fuente, se pueden encontrar las “composiciones” de distintos momentos y comprobar la evolución del artista. Así, es posible reconocer que, recurriendo muchas veces al mismo objeto de inspiración, lo vuelve a pintar simplificándolo cada vez más, hasta casi llegar a lo geométrico. En su vida de migrante, indagaba en la cultura de los países americanos, con especial énfasis en Bolivia, Argentina y Brasil, innovando temas, procesos creativos y materiales.

Junto a otros artistas, es también precursor del coleccionismo de cuadros, que, paralelamente a los salones de arte, a las galerías y a los críticos de arte, comienza a involucrar a un público que reconoce en la obra de arte a su entorno. Esto hace que sientan cada vez más la necesidad de la representación en retratos de sus allegados. Rimša trató que sus obras no transmitan mensajes políticos, ni religiosos, menos oficiales. Como pintor moderno, procura crear obras cuyo valor resida en sí mismas, que son los valores que, en el momento, definían al arte moderno.

## Referencias

1. Álvarez Plata, María Isabel (21 de mayo de 2017a). “El taller de Juan Rimša en La Paz”. Entrevista a Graciela Rodo Boulanger, domicilio particular.
2. ----- (20 de mayo de 2017b). “Discípulos de Juan Rimša en Sucre”. Entrevista a Gil Imaná, domicilio particular.
3. Asociación de Artistas (1944). “Primer Manifiesto de la Asociación de Artistas [día ilegible]. Sucre: Archivo del “Instituto de Sociología Boliviana”, Universidad Mayor de San Francisco Xavier de Chuquisaca.
4. Churata, Gamaliel (2012 [1956]). *El pez de oro*. Edición de Helena Usandizaga Madrid: Cátedra.
5. Gisbert, Teresa (1989). *Pintura del siglo XX*. La Paz: Banco Hipotecario Nacional.





José María Velasco Maidana  
Firmado: Inge Drexler (1938)

# En busca de José María Velasco Maidana

## In Search of José María Velasco Maidana

Cergio Prudencio\*

### 1. Introducción

A mí me tocó buscar a José María Velasco Maidana...

Habiendo tomado conciencia de mi genealogía como compositor, nunca dudé de la paternidad que Alberto Villalpando me había prodigado. La incertidumbre estaba en el abuelo, que, por alguna pulsión existencial, se me hacía necesario encontrar.

Descubrí en una enciclopedia una foto de don José María rodeado de una tropa de músicos indígenas, tomada en alguna comunidad rural del altiplano. Esa imagen removió mis ilusiones, porque para entonces ese recóndito mundo sonoro ya me había llamado. El texto biográfico era breve y no aportaba datos sobre la postura estética de este compositor.

Hacia fines de los años 80 del siglo pasado, en la memoria social de la ciudad de La Paz sobrevivían aún algunas referencias. Que sí, que era el autor de un famoso ballet *Amerindia*; que el estreno paceño había tenido lugar en el cine-teatro Tesla; que en la puesta en escena participaron señoritas de sociedad; que luego había partido para nunca más volver...

Apenas cuarenta años después de todo aquello, Velasco Maidana era un enigma en nuestro propio país. Imposible acceder a información de fuentes primarias,

---

\* Compositor, director de orquesta y gestor cultural. Actualmente es Presidente de la Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia.  
Contacto: cergioprudencio@hotmail.com

como partituras, escritos, programas o correspondencia. Pero en verdad, no era muy distinta la situación de otros músicos, con alguna excepción: de Eduardo Caba conocíamos seis “Aires indios” para piano, que la editorial Ricordi de Buenos Aires había editado en los años 40; de Simeón Roncal y Miguel Ángel Valda, las cuecas, en virtud de publicaciones institucionales que fueron a dar a bibliotecas particulares. Nadie se había ocupado seriamente de registrar la obra, y menos la vida, de quienes durante la primera mitad del siglo XX habían producido música. Era como si el país se hubiera fagocitado su propia historia. Los abuelos habían quedado velados detrás una suerte de tiniebla que desconectaba el presente con el pasado.

## 2. El baúl de los secretos

Persistiendo en la búsqueda casi obsesivamente, un día de 1987, a través de mi madre, pude, en privilegio, visitar a Doña Marta Aldana, quien había sido la primera esposa de José María Velasco Maidana. Una dulzura de mujer, a la sazón ya bastante anciana, en cuyo salón se erguía un mueble misterioso, negro y con incrustaciones de nácar. Resultó ser el piano del compositor, cuyo teclado se replegaba, como un secreter, escondiendo su aspecto de instrumento musical y asemejando un aparador. Nunca había visto algo semejante. El artefacto era la perfecta metáfora de la figura que yo insistía en encontrar y que se mimetizaba en los entreveros de la historia, los recuerdos de la gente y mis propias construcciones.

Doña Marta contó cosas de José María, con amor y abnegación, sin un ápice de rencor, como quien seguía siendo la esposa de alguien que nunca se había ido. A mi avidez de información, ella respondió con más misterio. Resguardaba celosamente un baúl que su esposo había dejado cerrado con diversidad de bienes y objetos, sin precisarlos; y, eso sí, ¡películas!, dijo. Dijo también, enfáticamente, que no abriría ese cofre mientras no llegara el momento, sin establecerlo con claridad. Fue su propia muerte, lo supimos a su tiempo, y así el baúl se hizo también metáfora.

Años después de ese encuentro encantado, descubrí a doña Marta protagonizando el papel de *Nitaya* en el mítico largometraje “*Wara Wara* (el drama de la raza)” que Velasco Maidana guionizó, dirigió y co-protagonizó, sobre una historia de Antonio Díaz Villamil (“La voz de la quena”), a fines de los años 20 en La Paz. El día que las bisagras de aquel arca de amor se abrieron, nadie supo todavía que ahí estaba *Wara Wara*, en trozos enrollados de cinta, con los que ya

bien entrado el siglo XXI se la pudo reconstruir, habiendo estado extraviada por décadas para Bolivia.

Salí del departamento de doña Marta habiendo conocido el piano de Velasco Maidana y sabiendo que ella era la depositaria de material imprecisable pero con seguridad muy valioso en relación a la vida y la obra del multifacético artista boliviano.

¿Cómo sería la música de este abuelo en comparación a otros abuelos latinoamericanos?, me preguntaba. Para entonces yo venía adentrándome en la monumental obra de Silvestre Revueltas y su explosiva conexión con el mundo popular mexicano; y la de Amadeo Roldán con sus exploraciones sobre el portentoso legado africano de la isla de Cuba. Pensaba que Velasco Maidana pudiera haber osado algo equivalente en los Andes. Había indicios, eso sí, de que el boliviano, al igual que sus congéneres, proponía una ruptura con los modelos europeos y con la dependencia.

### 3. El verdadero nieto

Mario Fonseca Velasco se llama el nieto de José María Velasco Maidana. En 1990, fue él quien, habiendo fallecido su abuela Marta, vino desde Chile, donde vive hasta hoy, para cumplir el ritual del cofre. Lo abrió y allí encontró los tesoros añorados: partituras musicales manuscritas; pinturas al óleo; bocetos originales de vestuario y escenografía; una viola; programas de conciertos; recortes de prensa tanto de Bolivia como de Alemania; fotografías; y desde luego, un conjunto de cajas con material filmico (¡que por su cualidad química pudo haber explotado en tantos años!). Se trataba pues de una obra artística integral, de la que hasta entonces sólo la memoria oral daba cuenta, y que incluía piezas fundamentales del modernismo boliviano.

José María Velasco Maidana componía música, pintaba cuadros, escribía guiones de ballet y de cine, diseñaba vestuarios y escenas, tocaba la viola y dirigía orquestas sinfónicas, rodaba películas y actuaba en ellas. Y de todo ello dejó evidencias incontrastables al resguardo de la mujer que le había dado dos hijos y una hija, y que preservó celosamente ese legado que explica gran parte de nuestro tránsito histórico por el convulsionado siglo XX en sus primeras décadas.

A Mario Fonseca Velasco le debemos esta recuperación. Es que Mario se vincula con don José María no sólo por consanguineidad, sino principalmente por

adhesión a la causa estética de su abuelo; nuestro abuelo. Y en esa comprensión es que este nieto delegó el material desencofrado a manos pertinentes, para que ese arte retorne a sus fuentes de origen.

#### 4. *Amerindia*

Tuve el privilegio de recibir todas las partituras manuscritas junto a algunos otros documentos relacionados con música. Entre aquéllas, descubrí a *Amerindia*, en un moroso proceso de deducción, dado que ese título, como tal, no figura en ninguna carátula o partichela. Es más, la partitura propiamente estaba incompleta, sin sus primeras páginas, por lo que su número de apertura hubo que reconstruirlo a partir de las partichelas. Con ese material se podía evidenciar la sintonía entre el carácter musical de cada movimiento de la composición con la descripción del argumento; pero la comprobación de que ese material correspondía efectivamente al memorable ballet solamente pudo establecerse años después.

Estando yo haciendo una residencia artística en Berlín el año 2001 solicité al Instituto Iberoamericano ayuda para rastrear el estreno de *Amerindia* realizado el año 1938 (en pleno Tercer Reich, paradójicamente, siendo *Amerindia* una obra que reivindica a la raza india). A las pocas semanas su entonces Director, el Dr. Maihold, me envió gentilmente la grabación original de los primeros dos números de ese ballet, que para mi asombro y emoción, correspondían con lo que hasta entonces era sólo una presunción pero no una comprobación. Así supe terminantemente que aquellos papeles sugestivos y enigmáticos encontrados en el mítico baúl de doña Marta, eran efectivamente el manuscrito de una de las creaciones fundacionales de la música culta boliviana de ese tiempo.

Los archivos de la radio de Berlín habían sido trasladados a la radio de Frankfurt para protegerlos del avasallamiento de la capital alemana al final de la segunda guerra. Gracias a ello se salvó ese registro invaluable, y debiéramos hacer una gestión oficial para su recuperación in extenso.

Hoy es posible afirmar que la música para este ballet de 14 cuadros fue armada sobre siete composiciones preexistentes de Velasco Maidana, a las que él mismo intercaló otras siete creaciones específicas. Presumo que estando él invitado en Berlín, junto a otros intelectuales de su tiempo, se le presentó la oportunidad de una puesta en escena, y *Amerindia* es el resultado de ello.

Años antes, cuando todavía la partitura tenía sólo presunción de *Amerindia*, la Orquesta Sinfónica Municipal de Caracas, bajo la dirección de Carlos Riazuelo, interpretó los siete números germinales de este ballet, cuya grabación (única a la fecha) conservamos y fue utilizada parcialmente para lo que posteriormente sería la sonorización de *Wara Wara*.

Tomando la música de *Amerindia* como referencia, la estética de Velasco Maidana, en tanto postura ideológica, podría alinearse con la de Revueltas y Roldán. La diferencia está en que nuestro José María no transitó los mismos caminos de innovación del lenguaje sonoro de sus pares latinoamericanos, y se expresó más bien con recursos compositivos convencionales. Presumo que su formación en Buenos Aires tuvo mucho que ver en esto, dado que al momento de sus estudios primaba en esa capital la corriente de la música de salón, y nadie inquietaría aquel orden confortable, salvo el único contestatario del río de la Plata por entonces: Juan Carlos Paz, un cuestionador implacable, con quien nuestro compositor seguramente no se encontró nunca. Qué habría sido... pienso yo.

De manera que a José María Velasco Maidana hay que analizarlo, comprenderlo y valorarlo en el contexto referencial boliviano. Ahí despliega sentidos, cuando decide escuchar y mirar el mundo interior de Bolivia, aquel que a lo largo del siglo XIX había sufrido intensiva proscrición y sometimiento.

Cuando los jóvenes del naciente siglo XX se abrieron a esa descomunal dimensión india del país, incorporando en su arte el paisaje, los seres humanos, las prácticas rituales y el espíritu general, se produjo una ruptura estructural de posicionamiento. A la luz de nuestro presente, frecuentemente se juzga ese viraje como insuficiente. Pero en sus días implicó una arriesgada interpelación del orden social y político, gracias a la cual, hoy –por ejemplo– podemos reunirnos aquí para hablar de ellos y comprendernos mejor a nosotros mismos. Entonces, debiéramos preguntarnos más bien, si lo que nuestra generación propone en arte respecto de las asimetrías sociales y culturales todavía vivas en Bolivia, alcanzará para ser valorado como “suficiente” dentro de 100 años.

## 5. *Wara Wara*

Tampoco es que *Wara Wara* estaba ahí en una lata lista para su proyección, como señala Fernando Vargas Villazón en “*Wara Wara*, la reconstrucción de una película”. Hubo que descifrarla. El material fílmico que recibió Pedro Susz para la Cinemateca consistía en pedazos sueltos de material negativo en nitra-

to, cuyo análisis de contenido dio pie a un armado de continuidad que inexcusablemente remitía a lo que se sabía que el argumento de *Wara Wara* contaba. Esos rollos dispersos atravesaron por varias peripecias hasta volverse *Wara Wara*: la transcripción del nitrato en negativo al acetato en positivo; la revisión de análisis de contenido; la restauración; la digitalización; la reconstrucción narrativa; la composición de una banda sonora específica; para no hablar de las dificultades financieras y logísticas. *Wara Wara* fue escarbada del interior de un baúl, pero también del fondo de una memoria colectiva y de esa convicción persistente de que sin abuelos no se puede vivir.

De esta epopeya, que duró casi veinte años, menciono algunos nombres imprescindibles a manera de justo reconocimiento: a Fernando Vargas, por el rigor en la reconstrucción; a Verónica Córdova, por la minuciosa investigación; a Stefano Lorusso, por la restauración; a Eduardo López, por la militancia; a Mela Márquez, por la institucionalidad de la Cinemateca; al Instituto Goethe, por las gestiones y el apoyo.

El final feliz de toda esta historia es que Velasco Maidana está a buen recaudo; al menos su producción boliviana hasta 1941, año de su partida hacia al Norte. En cuanto a la música que recibí, debo señalar que cumplí la misión de entregarla formalmente al Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia en la ciudad de Sucre, junto a una catalogación del material donde figuran detalles y observaciones, como aquéllas que acabo de referir sobre *Amerindia*. Corresponde a la Orquesta Sinfónica Nacional asumir su rol de intérprete del patrimonio musical boliviano y dedicarle atención sistemática para que la sociedad boliviana de estos nuevos tiempos pueda escuchar las obras de un compositor que labró un perfil sonoro enfocándose en los valores y mitos del mundo indígena, muy en consonancia con el modernismo abierto por Guzmán de Rojas y otros en la pintura.

El Museo Nacional de Arte resguarda (y exhibe en parte) las singularísimas pinturas al óleo sobre pasta de vinilo, así como los bocetos de escenografía y vestuario para *Amerindia*, el busto del artista que Marina Núñez del Prado esculpió, y otros documentos de valor singular. El piano y la viola permanecen bajo custodia de Juan Cristóbal Urioste, por disposición expresa de Mario Fonseca, mientras se les pueda asignar un repositorio adecuado.

## 6. Después de todo

La vida de José María Velasco Maidana continuó lejos de Bolivia. En Estados Unidos tuvo lugar la puesta en escena del segundo acto de su biografía. Allí contrajo nupcias con Dorothy Hood, una notable pintora, con quien mantuve contacto epistolar a inicios de los años noventa en busca de pistas sobre nuestro abuelo y maestro. Debo dejar constancia para nuestra historia, de que doña Dorothy solo puso barreras y dificultades. Recuerdo que acordamos intercambiar material, enviándole nosotros fotocopias de las partituras recién sacadas del baúl, y ella las que don José María compuso en el Norte. De nuestra parte, se honró el compromiso. De parte de ella, nunca.

Sabemos que en el Museo de Corpus Christi, Texas, la señora Hood depositó un conjunto de bienes relacionados a la producción artística de Velasco Maidana realizada entre su llegada a ese país y su fallecimiento en 1989. Allí están. Mario Fonseca Velasco, cuándo no, es el nexo entre Bolivia y aquel repositorio, para la posible repatriación de esas fuentes documentales. Las condiciones están dadas.

Pero antes de llegar lo de Corpus Christi, digámoslo hidalgamente, acá tenemos muchas tareas pendientes. No bastó abrir el baúl y sacar las cosas. Entre ese ya mítico episodio y nuestros días, no hemos escuchado aún en concierto las obras del catálogo musical ni las registramos para su difusión masiva; tampoco hemos agotado la revisión de todos los materiales fílmicos, donde se presume que está el largometraje “La profecía del lago”, de 1925; no hemos repuesto *Amerindia* conforme a sus diseños originales; no hemos hecho una retrospectiva de su obra plástica; no hemos escuchado el piano y la viola; y sobre todo, no hemos emprendido una investigación sólida y completa sobre la obra y la vida de este don José María Velasco Maidana, el profeta que tanto sigue inquietándonos. A todo eso estamos llamados.



Primer plano del filme *La Paz, la capital más alta del mundo*, de Bolivia Films.

# La construcción visual de la ciudad de La Paz, según Bolivia Films

## Visual Construction of the City of La Paz, as Seen by Bolivia Films

L. Sergio Zapata Pinto\*

### 1. Bolivia Films<sup>1</sup>

Según precisa Carlos Mesa (1983), en 1947, Kenneth Wasson, quien era funcionario de la embajada de Estados Unidos, tomó la decisión de radicar en Bolivia y crear una pequeña distribuidora denominada “Bolivia Films Ltd.” (p. 2). Como recuerda J. Ruiz, Wasson (1983), “[t]enía un local humilde en la calle Comercio y distribuía películas a las provincias y otras las alquilaba en la ciudad” (p. 10). El panorama de distribución y exhibición de películas en la ciudad de La Paz, que en 1947 contaba con 14 cines y teatros, daba lugar a que en cartelera se promovieran los grandes títulos del cine mexicano, que, en el segundo quinquenio de la década, gozaba de prestigio mundial y abarrotaba las pantallas de todo el continente.

En 1948, año signado por la conmemoración de los cuatrocientos años de la fundación de la ciudad, la Honorable Alcaldía de La Paz convocó a un con-

---

\* Estudios en Filosofía política (UMSA) y Magister en Estudios visuales (Universidad Andina, Quito). Líneas de investigación: Poder, cine y sociedad.  
Contacto: srgzapata@gmail.com  
<https://orcid.org/0000-0003-1983-4243>

1 El análisis de esta pieza cinematográfica es parte de un corpus analítico más amplio que abarca la producción del Instituto Cinematográfico Boliviano (ICB), cuyas películas y noticieros tienen profundos parentescos con la obra de Bolivia Films Ltd.

curso de películas, en el que participaron Jorge Ruiz con *Frutas en el mercado* (1948) y Augusto Roca con *Barriga llena* (1948). Un año antes Ruiz había filmado *Viaje al Beni* (1947), de ocho minutos de duración, para la cual contó con el apoyo de Wasson. De manera paralela, bajo la misma estrategia de producción artesanal, individual y en solitario, Mario Ayllón había realizado *La Cruz Roja boliviana* (1948), trabajo solicitado por esa institución.

Después de la experiencia del concurso del municipio paceño, Jorge Ruiz y Augusto Roca inmediatamente hicieron una primera película, *Látigo del miedo* (1948), una ficción que contó con la participación de Héctor Ormachea, Rafael Monroy y José Arellano. En esta película, como reconocen Gumucio (1982) y Mesa y Susz (1983), los roles quedaron definidos entre ambos, Ruiz sería el realizador y Roca se encargaría de lo técnico. Esta división de roles continuó durante los siguientes veinte años.

El mismo año, 1948, Wasson adquirió una cámara Bolex de 16 mm. A partir de entonces, Bolivia Films Ltd., de ser una casa distribuidora de películas, se convirtió en una casa productora. La insistencia de Wasson sobre la producción de películas dio sus frutos, cuando el Gobierno Municipal de La Paz contrató a la nueva productora para realizar una película sobre el cuarto centenario de la fundación de La Paz, titulada *La Paz, la capital más alta del mundo*. Posteriormente Wasson convocó a Ruiz y Roca para que se incorporen a Bolivia Films Ltd. sugiriéndoles que “ahora si harán cine profesionalmente” (Gumucio, 102, p. 56). Su primera producción fue *Virgen india* (1948). En el mismo periodo, recuerda Ramiro Beltrán, Jorge Ruiz llevó a Luis Castillo, pionero del cine boliviano, para que se haga cargo del laboratorio de la empresa.

En el clima celebratorio que embargaba a la ciudad, el Gobierno nacional, presidido por Enrique Herzog, encargó a una empresa chilena un filme que registre las actividades en torno a la celebración del 20 de octubre de 1948; la película se llamó *Al pie del Illimani* (1948)<sup>2</sup>. Este filme registra de manera cronológica los acontecimientos vividos en la ciudad desde el 12 de octubre de 1948.

En el presente artículo expongo los aspectos que muestran esta conformación de un discurso cinematográfico de Bolivian Films Ltd., a partir de un análisis de uno de sus filmes, *La Paz, la capital más alta del mundo*. En éste expongo, aspectos generales del filme y luego me detengo en la representación que el

2 La empresa EMELCO fue creada en Argentina y, para 1947, ya contaba con una subsidiaria en Chile. En 1954 crearon el noticiero más importante de Chile, Noticieros EMELCO, casa productora que sobrevivió hasta el retorno a la democracia en Chile.

director hace del “progreso” de la ciudad de La Paz, su mirada sobre el trabajo desde la diferenciación social y una construcción idealizada del pasado.

## 2. *La Paz, la capital más alta del mundo*

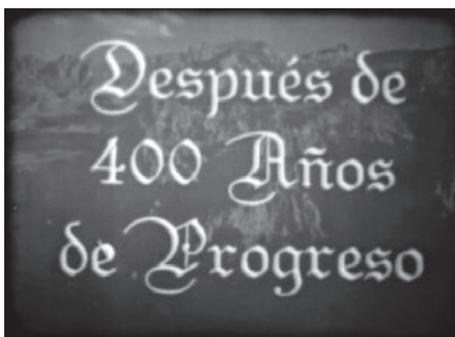
Se trata de una película que era desconocida en la historiografía del cine boliviano; recién el año 2013 se supo de ésta por las exhibiciones realizadas por la Cinemateca Bolivia y Kinetoscopio Monstruo. A decir de Cappa (2013), de la película hay un “copión que se encuentra conservado en la Cinemateca Boliviana, que fue entregado por Esteban Ugrinovic, quien había trabajado junto al director y quien también entregó los cartones que se diseñaron para los créditos de la película” (p. 2); pero, tras su digitalización “la misma Cinemateca perdió el control de sus exhibiciones” (Zapata, 2019, p. 5).

De *La Paz, la capital más alta del mundo* sólo se cuenta con el rollo de imágenes, pues el rollo de sonido nunca fue entregado. La película, de 26:47 minutos, está compuesta por 288 planos. Es una puesta en escena que narra la llegada en avión a la ciudad de una joven pareja que recorre varios lugares de la ciudad, en lo que se podría considerar que son vistas de la ciudad, hasta emprender su retorno.

La película contó con sonido y con musicalización, esto lo sabemos por los créditos de la película y porque en ésta hay entrevistas, el registro de un coro franciscano y una banda militar. Como se aprecia por el esfuerzo que implicó esta producción, Bolivia Films Ltd. inauguró la profesionalización del cine boliviano con una clara y definida división del trabajo que fue emulada por el que vendría a ser el Instituto Cinematográfico Boliviano (ICB).

El filme inicia con una imagen en la que se destaca la noción de progreso, con la cual se construye el relato de la película (foto 1).

En esta película, constituida por 23 secuencias, encontramos operaciones y mecanismos tanto narrativos como de construcción del espacio cinematográfico que se fueron repitiendo y perfeccionando en las películas realizadas por el Instituto Cinematográfico Boliviano (ICB) durante la siguiente década. Siguiendo un modo documental expositivo, la película comienza localizando geográficamente a la ciudad siempre bajo el signo del Illimani. Inmediatamente vemos un avión aproximándose con el Illimani de fondo, en el cual viaja la joven pareja a la ciudad de La Paz. Esta pareja es la que nos guía por la ciudad hasta su despedida de la misma, en el mismo avión.

Foto 1. Plano 1 del filme *La Paz, la capital más alta del mundo*, de Bolivia Films Ltd.

### 3. Progreso de la ciudad

Al estar en el subtítulo de la película la noción de progreso, que está emparentada con la de desarrollo, de alguna manera viene a ser la discursividad hegemónica con la cual se construyen las imágenes y las relaciones entre éstas. Sin embargo, no deja de estar presente el telurismo, que fue una expresión que reguló y orientó las narraciones cinematográficas durante los siguientes años; el altiplano, la montaña, los Andes y sus habitantes fueron objetos predilectos en la construcción de imágenes cinematográficas de esa época.

El progreso, representado en la película por imágenes de telecomunicaciones, transporte, orden, higiene, arquitectura, entretenimiento, procesos de acumulación para el consumo cultural y bienes materiales, opera por oposiciones binarias expresadas en simples atracciones posibilitadas por el montaje de imágenes y su encuadre. Otros mecanismos utilizados por Wasson, propios del cine clásico y su acercamiento a la realidad, son la *ocularización general*, entendida como “el registro de imágenes mediante movimientos de cámara, la cual no remite a la mirada de ningún personaje” (Jost, 1985, p. 45). Esta operación, en términos enunciativos, es lo que conocemos históricamente como *vistas* o *visión objetiva*, porque el enunciador mira y hace mirar, en este caso, Wasson. Sin embargo, *La Paz, la capital...* introduce un varón y a una mujer, quienes serían los sujetos enunciativos en algunas secuencias, porque miramos lo que ellos miran. Es relativamente sencillo apreciar cuáles mecanismos operan como *vistas*, pues no entrañan ningún tipo de relación entre lo registrado y los personajes, como sucede con una sesión del Consejo Municipal de La Paz (minutos 8:56 a 9:56) o con el interior del Convento de San Francisco (19:05 a 20:10). Este tipo de mecanismo, que separa en la película “la acción de narrar de la acción de ver, ya que no hay coincidencia entre lo que miran los personajes y

lo que muestra la cámara, dotando de información exclusiva al espectador, es la focalización externa” (Jost, 1985, p. 63). Ésta fue una de las innovaciones que incorporó Bolivia Films Ltd. en todos sus trabajos posteriores.

En las secuencias “Descenso a La Paz” (fotos 2 y 3), “Calles de La Paz” (fotos 4 y 5) y “Calles con automóviles de La Paz” (fotos 6 y 7), se evidencia la construcción visual del establecimiento y posicionamiento del progreso mediante un montaje y un movimiento de cámara. En “Descenso a La Paz”, el automóvil y la familia indígena con un burro contrasta el progreso (automóvil) con el pasado (familia). También esta película ofrece una serie de planos de llamas corriendo por calles de la ciudad de La Paz y, por un movimiento de cámara, la mirada se sitúa en un camión que desciende hacia la ciudad. De este modo, la presencia de los cámelidos aluden a una permanencia del pasado frente a la actualidad de los automóviles.



Fotos 2 y 3. Secuencia “Descenso a La Paz”, minutos 2:25 y 2:53



Fotos 4 y 5. Secuencia “Calles de La Paz” (minutos 3:38 y 3:41)



Fotos 6 y 7. Secuencia "Calles con automóviles de La Paz" (minuto 4:37)

El plano "Cargador" (fotos 8 y 9) es un plano fijo, estático hasta que el hombre (el "cargador") sale de éste. En ese momento, la cámara realiza un movimiento hacia arriba, *tild up*, hasta una casa grande con bastante vegetación. "El cuerpo del cargador es una imagen requerida y deseada" (León, 2010, p. 34), inscrita en el repertorio de imágenes ornamentales que hacen al paisaje urbano de las ciudades andinas; esto es rastreable en la pintura de tipos y costumbres. Además, como señala Silvia Rivera, el cargador opera como "sinónimo de explotación y opresión racial, la cual quedará inscrita en la cultura visual" (Rivera, 2006, p. 33) y en la cinematografía. Entonces, podríamos comprenderlo como una primera exposición de contradicciones sociales. Este recurso fue perfeccionado por el ICB durante los siguientes años bajo la idea de "miserabilismo" que desarrolla Rivera en su análisis del *Álbum de la Revolución* (Rivera, 2006).

Ésta fue la primera aparición de cinco cuerpos disruptivos, indígenas o marginales que pueden ser reconocidos como tales por los marcadores asociados a la vestimenta. Son características fundamentales de los tipos y costumbres, lo que veremos más adelante.



Fotos 8 y 9. Plano "Cargador" (minutos 4:43-4:50)

En el plano “Edificios en la plaza Franz Tamayo” (foto 10), Wasson introduce el *tild up*, operación visual empleada para describir un espacio y objetos en un espacio visual más amplio del que ofrece un plano fijo estático. Pretende mostrar o demostrar la envergadura de una estructura o espacio; en el caso de *La Paz, capital...*, esta operación visual se asocia con las infraestructuras que denotan progreso en la ciudad. Esto cambia en la secuencia “Monumento Isabel la Católica” (foto 11), compuesta por 10 planos, siendo la más extensa y más elaborada de la película y dejando evidencia de que éste es un espacio geográfico relevante para el filme. No debemos omitir que en 1948 se conmemoró el cuarto centenario de la fundación española de la ciudad de La Paz, por lo que estas estatuas celebran el carácter hispánico de la ciudad.

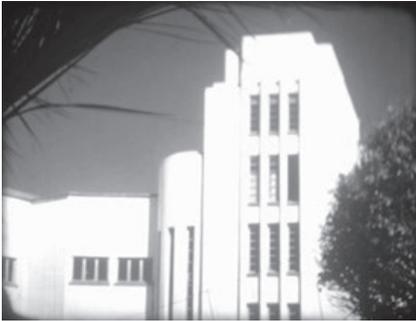


Foto 10. Plano 32: Edificios en la plaza Franz Tamayo (minutos 4:31-4:38)



Foto 11. Secuencia 41: Monumento Isabel la Católica (minutos 5:19-5:51)

El movimiento *tild up* supuso una innovación, sólo posible por la incorporación de la cámara Bolex 16 mm, pues es versátil y liviana y permite a sus operadores realizar imágenes desde automóviles, como vemos en el filme. Cabe aclarar que esta operación visual fue un descubrimiento del cine de la década de los años cincuenta; su función descriptiva inmediatamente se empleó como recurso para denunciar las inequidades en la sociedad. Fue utilizado hasta la

saciedad por las vanguardias del 68 y del nuevo cine latinoamericano, lo que hizo que ingrese a nuestra cultura visual como un mecanismo narrativo idóneo y claramente reconocible. Sin embargo, también es asociado formalmente como parte de la gramática de la pornomiseria.

#### 4. El trabajo desde la mirada de Wasson

En *La Paz, la capital...* no hay imágenes que contrasten la miseria con la riqueza y opulencia de la rosca minero feudal, como lo harán las producciones del ICB; sin embargo, vemos las mismas operaciones y mecanismos narrativos, como la atracción de dos imágenes: una imagen con un contenido A, la cual puede comprenderse como tesis, seguida de una imagen con un contenido B, que opera como la antítesis de la primera. Pero, bajo el signo del progreso y desarrollo, la película también ofrece un elemento que influirá en todo el cine (oficial) por venir: las imágenes referidas al trabajo.

En la película que estamos analizando, el trabajo está algo ausente, pues la película se refiere a los beneficios del progreso, intenta promover un estilo de vida en la urbe paceña –por ello, no ofrece imágenes de fábricas o minas, o en su defecto producciones de bienes de consumo. Sin embargo, sí se develan los mecanismos y operaciones cinematográficas para tal efecto.

Como vemos en la secuencia “Asfaltado de avenida” (fotos 12 a 15), la imagen de la maquinaria pesada (aplanadora) está saturada con una imagen desbordada por la fuerza de trabajo. Este tipo de registro, un plano desbordado, permite al espectador imaginar la acción que se desarrolla fuera del campo visual, es decir, el “fuera de campo”. Esta conjunción permite imaginarnos y clausurar un espacio estrictamente virtual, como es el espacio cinematográfico. Este tipo de emplazamiento de la cámara y la acción cometida al interior del plano, vinculada con las fuerzas productivas, fue visto con regularidad en los noticieros y las películas del ICB.

Como se aprecia en el plano 112, los cuerpos que están trabajando a favor del progreso son un conjunto de personas anónimas cuyos cuerpos desbordan el plano compositivo. El plano 113 es un reencuadre del plano 112, donde vemos a los cuerpos trabajadores fragmentados, mientras que en el plano 114 inmediatamente nos aproximamos al detalle del trabajo fino, como es el trabajo con una espátula sobre el cemento. Sin embargo, aquí se devela la anulación de la subjetividad de los trabajadores, pues, de mostrarse una masa colectiva, se cierra con una especificidad tanto laboral como corporal: una mano ejecuta el

trabajo de acabado fino de la obra. Esta forma de anulación del cuerpo individual de los trabajadores mediante el corte y su pertenencia al colectivo, tanto en imágenes urbanas como de población campesina agraria, será usual en los mecanismos de representación de Bolivia Films Ltd. y del futuro ICB.



Fotos 12 a 15. Secuencia "Asfaltado de avenida" (planos 112 a 114, 11:48-12:07 minutos).

## 5. La construcción del pasado

*La Paz, la capital...* no es una película para el consumo de las élites locales que quieren verse a sí mismas, como ocurrió con *Al pie del Illimani* (1948), donde se ofrece la coronación de la reina universitaria de 1948; un concurso de baile; una feria agrícola a cargo del Banco Agrícola; la exhibición de perros de raza; una serie de actividades deportivas, cívicas, eclesiásticas, militares, y congresos profesionales en los cuales se mencionan los nombres de los personajes que aparecen en las imágenes.

En este sentido, la película de Wasson privilegia lo que considera relevante de la ciudad de La Paz, en consonancia con el requerimiento de mostrar el progreso en su cuarto centenario. Por esto, la visita de la pareja que guía el relato compone secuencias dedicadas a la innovación arquitectónica, los parques y los monumentos e introduce dos secuencias dedicadas a lo que podríamos

considerar como el pasado: la plaza Monolito Bennet y el museo de Tiwanaku (fotos 17 y 18). En la primera vemos a la pareja admirando las piezas de piedra, mientras que las imágenes registradas del museo son la documentación de piezas en exhibición destinadas al público.



Foto 17. Plano 117, plaza Monolito



Foto 18. Plano 132, museo Tiwanaku

Se introduce el pasado tiwanakota en la ciudad de La Paz, diferente del tratamiento de Posnansky, que filma en terreno, en Tiwanaku (1928). Este pasado depositado en un museo puede considerarse como un proceso de incorporación del pasado en el relato nacional y local (La Paz) y, con ello, su historización, es decir, el establecimiento de una temporalidad concreta. Además de estar afectada por la celebración hispánica, esta película se la hizo para celebrar la fundación española de la ciudad. El bloque de imágenes referidos a Tiwanaku es antecedido por el bloque de imágenes de la Plaza Isabel La Católica —el plano más largo de la película, con 30 segundos de duración. Podría afirmarse que este bloque de imágenes es el de los derrotados: las estatuillas, las *chullpas* (cuerpos de entierros) y los *querus* (vasijas ceremoniales), objetos museísticos que han sido reificados en una temporalidad “ancestral”, como lo veremos en otros trabajos de Bolivia Films Ltd., y en un espacio que está más allá de la vida cotidiana —el museo— y más allá de la nación —las poblaciones alejadas de los centros urbanos<sup>3</sup>.

Esta relocalización del pasado en museos y en el mundo rural, la veremos en *Los urus* (1951) y en *Vuelve Sebastiana* (1953), ambas de Jorge Ruiz, producidas y/u organizadas por Bolivia Films Ltd., antes de que el ICB despliegue esta política de las imágenes en sus producciones.

A esta narrativa del progreso, armoniosa, celebratoria e incluso hispánica, Wasson le introduce planos fijos —que hoy podríamos llamarlos *inserts*— de

3 La noción de un más allá de la nación, tanto temporal como espacial, es explorada en el texto “Imágenes y voz en *Vuelve Sebastiana* (1953)”, de próxima publicación.

rostros y cuerpos que invaden el plano, como niños que se acercan a la cámara u hombres que se atraviesan delante del dispositivo filmico, lo que permite advertir que Wasson filmaba solo o con un equipo reducido y que no tenía control sobre los espacios y escenarios donde se filmaba. Este segundo elemento es importante, pues tanto Bolivia Films Ltd. como el ICB harán de la puesta en escena y del control de las variables al interior del plano una constante en su trabajo.

“Hombre de poncho con Illimani al fondo” (foto 19) responde a un deseo manifestado en la pintura de tipos y costumbres y en el paisajismo, una corporalidad situada en un paisaje pacificado y armonioso. Si bien en la vida cotidiana de la ciudad el registro la niega, es mediante planos fijos e *inserts* que se introduce esta corporalidad indígena y/o marginal. Los indios “operan como una fantasía visual, como objetos carentes de mirada, sólo objeto de observación” (De Lauretis, 1995, p. 24); son los abyectados del orden social en el establecimiento de esta política de las imágenes. Son *inserts* o anclajes visuales para la construcción de una discursividad progresista, como lo hará el nacionalismo revolucionario. Los despoja de subjetividad, de capacidad de agencia y los sitúa en el territorio de lo ancestral, en un más allá de la nación, fuera del tiempo y a su vez del espacio, pues son habitantes del mundo rural recóndito. Esto queda manifiesto en *Los urus* (1951) y *Vuelve Sebastiana* (1953), por ejemplo.



Foto 19. Hombre de poncho con Illimani al fondo (minuto 2:46)

El plano “Chola en el atrio de iglesia” (foto 20) tiene una duración de cuatro segundos. Movido por el deseo y el consumo visual que tuvo el equipo de producción, quizás optó por introducir esta corporalidad despojada de espacialidad individual e introducida en el metraje cuando fuese necesario. Era una práctica de apropiación de las imágenes y de apropiación del cuerpo del otro para enfatizar una diferencia imperante en la ciudad; pero una diferencia que, para una distribución de lo sensible, “no tiene capacidad de agencia ni

representación, sólo objeto ornamental que es incluido cuando el relato así lo demande” (León, 2010, p. 70). Se genera con esto una forma de encuadrar la diferencia cultural y la diferencia de género, y también la feminización de la miseria que veremos desplegarse en los primeros años del ICB.



Foto 20. Chola en atrio de iglesia (plano 139, minuto 16:38)

Esta política de las imágenes, que puede rastrearse desde este film hasta las ficciones del presente, obliga a repensar la política de las imágenes y de los cuerpos en el cine producido en Bolivia.

## 6. Para cerrar

En este filme, anterior a los producidos por el ICB, institución que intentó emplazarse en el campo de la modernidad cinematográfica, una modernidad que se postula como un fenómeno de cambio en constante evolución, el indio fue el ancla que proveía una identidad sólida y estable. Por ello, la distancia con lo indígena que caracterizó al cine es una relación temporal. El indio será fijado en un tiempo estanco, como lo vimos en *La Paz, la capital más alta del mundo*, en el museo de Tiwanaku o en la plaza de los monolitos. Aún cuando la Revolución Nacional anuncia un proceso de mestizaje, es decir, de “desindianización”, lo indio será celebrado como un referente fijo dentro de esa visión revolucionaria nacionalista. Sólo la sociedad no-india podrá tener acceso a la posibilidad de transformación del indio, que servirá como soporte fijo e inmutable, como una herramienta para el cambio. Son interesantes las prácticas y estrategias de alejamiento que tuvieron a lo largo del siglo XX los creadores de imágenes en movimiento respecto del indio. Siempre fetichizado, las estrategias de alejamiento refieren al deseo/fantasía de que el indio permaneciera indio, siendo una paradoja en una sociedad que se asume en procesos de cambio. Por tanto, el indigenismo supone una inherente contradicción, la

cual se reinventa y actualiza constantemente, como deseo de apropiación de lo autóctono, siempre y cuando sea distante, es decir, habite un más allá.

La película *La Paz, la capital más alta del mundo* permite ver el abanico de posibilidades con las que el cine boliviano ingresa a la modernidad cinematográfica. Sin embargo, presa de su contexto, está afectado por el telurismo, el cual, a diferencia del indigenismo, construye sus relatos desde y con el determinismo geográfico, primero de los Andes, para luego extenderlo a varios pisos ecológicos del país, esto durante la hegemonía visual del ICB<sup>4</sup>.

Con Bolivia Films no sólo se completó el proceso de producción de los filmes en Bolivia: filmación, revelado, sonorización, copiado, compaginación, sincronización, transporte y exhibición con un nivel eficiente de rentabilidad, sino que se generó la primera experiencia de profesionalización en el cine boliviano, quizás la única realmente exitosa hasta nuestros días. Además de contar en sus registros con las primeras películas a color y sonido sincrónico, también se hicieron películas en aymara y quechua.

Bolivia Films Ltd., gracias a la versatilidad de la Bolex 16 mm, permitió que se asuman riesgos, siendo un espacio de aprendizaje y experimentación para jóvenes cineastas. Como pudimos apreciar con *La Paz, la capital más alta del mundo* e inmediatamente con *Donde nació un imperio* (1949), se emplearon operaciones y mecanismos narrativos cinematográficos que serán emulados y perfeccionados por el aparato de producción del ICB, transformando lo que se conoce como cine boliviano.

Por supuesto que esto tuvo mucho que ver con el hecho de que, tras el triunfo de la revolución en 1952, se creara, en julio de 1953, el Departamento Cinematográfico Nacional, que al poco tiempo cambió de nombre a Instituto Cinematográfico Boliviano (ICB), dependiente del Ministerio de Propaganda e Informaciones. Muchos de los contratos se hicieron con Bolivia Films Ltd. En 1956, Ruiz deja Bolivia Films Ltd. para hacerse cargo del ICB hasta 1964.

4 Actualmente estoy preparando "Telurismo: montañas, movimiento y sombras", texto de pronta publicación.

## Referencias

1. Cappa, Carolina (17 de agosto de 2013). "La Paz, capital más alta del mundo". *Kinetoscopio monstruo*. Recuperado de: <http://kinetoscopiomonstruo.blogspot.com/2013/08/la-paz-la-capital-mas-alta-del-mundo.html>
2. De Lauretis, Teresa (1995). "El sujeto de la fantasía". En: Giulia Colaizzi (ed.), *Feminismo y teoría filmica* (pp. 20-34). Valencia: Ediciones Episteme.
3. Gumucio, Alfonso (1982). *Historia del cine en Bolivia*. La Paz: Amigos del Libro.
4. Jost, Francois (1985). "*L'oreille interne-Propositions pour une analyse du point de vue sonore*". *Iris* 3(1), 21-34.
5. León, Christian (2010). *Reinventando el otro. Documental indigenista en el Ecuador*. Quito: Edit. Consejo Nacional de Cine.
6. Mesa, Carlos (1983). *Jorge Ruiz*. Notas críticas 47. La Paz: Ediciones de la Cinemateca Boliviana.
7. Rivera, Silvia (2006). "Construcciones de imágenes de indios y mujeres en la iconografía post-52: el miserabilismo en el *Álbum de la revolución* (1954)". En: Martin Lienhard (comp.), *Discursos sobre la pobreza* (pp. 39-51). Madrid: iberoamericana.
8. Zapata, Sergio (2019). "Imágenes y voz en *Vuelve Sebastiana* (1953)". La Paz. Inédito.
9. ----- (2019). "Telurismo: montañas, movimiento y sombras". La Paz. Inédito.
10. ----- (2019). "Entrevista a Mela Márquez", La Paz, febrero de 2019.

## Películas

11. Ayllón, Mario (director) (1948). *La Cruz Roja boliviana* [Documental]
12. Bolivia Films Ltd. (productor) Jorge Ruiz (1949). *Donde nació un imperio* [Documental]. La Paz: Bolivia Films Ltd.
13. Bolivia Films Ltd. (productor) Ruiz, Jorge (director) (1951). *Los urus* [Documental]. La Paz: Bolivia Films Ltd.
14. Bolivia Films Ltd. (productor) Ruiz, Jorge (director) (1953). *Vuelve Sebastiana* [Documental]. La Paz: Bolivia Films Ltd.
15. Bolivia Films Ltd. (productor) Wasson, Keneth (director) (1948). *La Paz, la capital más alta del mundo* [Documental]. La Paz: Bolivia Films Ltd.
16. EMELCO (productor) (1948). *Al pie del Illimani* [Documental]. La Paz.
17. Roca, Augusto (director) (1948). *Barriga llena* [Ficción]. La Paz.
18. Ruiz, Jorge (director) (1948). *Frutas en el mercado* [Ficción]. La Paz.
19. Ruiz, Jorge (productor) (director) (1947). *Viaje al Beni* [Documental]. La Paz.





Iván Rimša y Yolanda Bedregal al lado del retrato que hizo el pintor lituano de la joven escritora boliviana. Archivo particular

# Nuestro domingo: crónica epistolar entre Yolanda Bedregal e Iván Rimša

## Our Sunday: Epistolary Chronicles between Yolanda Bedregal and Iván Rimša

Alejandra Echazú Conitzer\*

### 1. Introducción

El rico intercambio epistolar sostenido entre el pintor lituano Iván Rimša y la escritora boliviana Yolanda Bedregal pertenece a un periodo que abarca desde 1936 hasta 1939, aunque existen algunas misivas posteriores. Uno de los factores extraordinarios de esta correspondencia es que se han conservado tanto las cartas de él como las de ella<sup>1</sup> y así puede recrearse no solo el contexto histórico, cultural y político de esos años, sino también darle un cuerpo a la relación misma: ¿cómo se conocieron?, ¿por qué tantas cartas?, ¿dónde estuvieron?, ¿qué temas los preocupaban y ocupaban, cuáles los unían y separaban?

Antes de emprender la labor de compartir algunos visos sobre la correspondencia, es preciso confiarles algunas revelaciones de orden subjetivo y personal.

En primer lugar, es difícil evadir la sensación de estar violando una intimidad. No es lo mismo leer la correspondencia de personajes alejados en el tiempo

---

\* Doctora en Literatura por la Universidad Maryland y Directora del Departamento de Cultura y Arte de Universidad Católica Boliviana "San Pablo".  
Contacto: alejandra.echazu@ucb.edu.bo

1 La trascendencia vital que tenía la escritura de cartas en esa época se puede ver en el hecho de que ambos numeraron escrupulosamente sus misivas.

que leer cartas de personas que conocimos, a quienes nos unió amor y cercanía. Sin embargo, releva mi consciencia pensar que Yolanda Bedregal tuvo 60 años para quemar o deshacerse de estas cartas y, sin embargo, las conservó, ya sea porque eran demasiado preciosas para ella o porque intuyó que su contenido podría ser de interés en el futuro. Por otro lado, sabemos también que el género epistolar es un género literario, y Yolanda era escritora.

En segundo lugar, se trata de las cartas de dos personas que, por su edad, al momento de escribirlas, podrían ser mis hijos, ambos. Y esto resulta algo difícil de concebir cuando esa posible “hija” es mi abuela. No es sencillo imaginar que quienes nos precedieron en la vida fueron tan menores de lo que somos hoy nosotros.

Más allá de los sentimientos y de la emoción, las cartas de Iván y Yolanda revelan tanto las inclinaciones personales que los destinó a amarse, como las causas que los condenaron a la separación definitiva. Es por eso relevante comprender el contexto histórico y cultural de esos años, en particular los que vivió Yolanda Bedregal, ya que de ella conservamos además otros documentos y cartas que dan luz sobre ese entorno. Esto nos obliga a retroceder en el tiempo.

## 2. De vuelta a las raíces

El año 1934 es muy importante en la trayectoria intelectual y artística de Yolanda Bedregal, porque en marzo de ese año se celebran los 400 años de la fundación española del Cuzco. Y para celebrar la ocasión son invitados a esa ciudad una diversidad de artistas e intelectuales, entre los que se encuentran un grupo de bolivianos: Gonzalo Bedregal, el pintor David Crespo Gastelú y su esposa, la escritora Gloria Serrano<sup>2</sup>, y las jóvenes Yolanda Bedregal, de 21 años, y las hermanas Núñez del Prado, Marina de 24 años y Nilda de 22. Para entonces, Bolivia estaba en plena Guerra del Chaco con Paraguay, y la visita de los bolivianos cumple también la misión de ganar simpatías para la causa boliviana. Los paraguayos habían desplegado una propaganda tan fuerte que Bolivia vio por conveniente enviar al joven periodista potosino Góver Zárate Mena<sup>3</sup>, para fundar un periódico en el Cuzco. Mediante *Última Hora*, que así se titulaba el periódico, Zárate difunde los eventos bolivianos, ganando adeptos para nuestro país. Es él quien espera a la delegación y la presenta a

2 Gloria Serrano publica en 1938 un libro sobre este viaje con ilustraciones de Crespo Gastelú, con el título de *Tierras del Kosko*.

3 Góver Zárate Mena (Caiza, Potosí 1898-La Paz, 1974). Agradezco a Elisa Zárate de Requena por los datos y por permitirme revisar documentos personales de su padre, así como leer todos los números de *Última Hora*.

un selecto grupo de intelectuales y artistas. De esa visita nacen amistades que impregnarán la vida de Yolanda de manera definitiva; entre ellos están el arquitecto Emilio Harth-Terré y Roberto Latorre, un joven, socialista primero y comunista después, quien funda y dirige la revista *Kosko* en 1924. Especialmente fiel resulta la amistad con Latorre, pues se prolonga hasta la muerte de éste en 1949. Es interesante mencionar que el epistolario contenido en *Bajo el oscuro sol*, la novela que Bedregal publica en 1971, se basa en las cartas de Latorre<sup>4</sup>.

Otra amistad que se extiende toda su vida y que nace en esos años es la cultivada con el paradigmático fotógrafo Martín Chambi, quien en 1934 tomó las famosas fotografías de Yolanda Bedregal y las hermanas Núñez del Prado, vestidas de cuzqueñas. El famoso estudioso indigenista, también amigo de Yolanda, José Uriel García, le escribe desde Cuzco el 1 de enero de 1935: “A propósito, tengo una foto que ha tenido la gentileza de enviarme Marina. Qué magníficas están ustedes tres, vestidas de indias. Si no fuera por la dedicatoria del reverso, la habría mandado a *La Prensa* junto con un artículo apropiado que acabo de enviar”<sup>5</sup>.



Yolanda Bedregal con las hermanas Marina y Nilda Núñez del Prado.  
Fotografía de Martín Chambi, tomada en 1934 en Cuzco, Perú.

4 Además, Latorre había vivido en Bolivia años antes, trabajando en los años 1916 y 1917, aproximadamente, en una fábrica de velas de La Paz.

5 Archivo de colección privada.

Determinante en esos años, para la inclinación estética y política de Yolanda, es el pintor peruano Alejandro Gonzáles Trujillo, que firmaba como “Apu Rímak” y era considerado un representante destacado de la pintura peruana. Tanto González Trujillo como su amigo el pintor Jorge Vinatea Reinoso, que para entonces ya había muerto, investigaban las culturas y las formas de vida de los indígenas peruanos. Apu Rímak se convierte en cierta medida en mentor de Bedregal. Le cuenta en sus cartas de sus investigaciones y le aconseja centrarse en alguna expresión artística pues la nota muy dispersa por la cantidad de actividades que realiza: ella baila, estudia música, escribe, modela en greda y dibuja. Y así, Gonzáles Trujillo va guiándola en la estética indigenista. Por el valor histórico y cultural de sus cartas, me atrevo a citar dos pasajes:

La mayoría de los que se creen artistas se han preocupado de educar la mano, por su falta de “cultura” -Entiendo por cultura la educación integral disciplinada de la sensibilidad- no han hecho sino en afanarse en adquirir el oficio, disciplinando el cerebro, pero descuidando el corazón, el espíritu y cuando han querido realizar una obra sentida les ha ganado la mano. Cuántas obras hay técnicamente bien ejecutadas pero frías de emoción.

Gonzáles sigue:

Cuando veas a los indios, observa cómo se sientan, se paran, caminan, danzan, y qué actitudes toman. Procura retener la masa, el block. Toma apuntes aunque no salga acertado pero suficiente para recordar, aunque sea ligeramente, la imagen. Y después, desarrollarlos en casa y probablemente te fatigues pronto, pero si este trabajo lo haces continuamente, disciplinadamente, sentirás cómo resuelves lo que no has visto solo por asociación con otros trabajos anteriores, a fuerza de razonar formas. Así, las otras inquietudes artísticas; literatura o música, girarán alrededor de los indios y las intuiciones que surjan de ellas, colaborarán para la mejor interpretación plástica<sup>6</sup>.

Yolanda Bedregal se impregna pues de estas tendencias que priman en los jóvenes que conoce en Cuzco. Son los años de revalorización del legado tiwanakota, incaico y prehispánico, en lo que en esos años se conoce como indoafricanismo. Las vanguardias que buscan esa raíz andina precolombina se empapan además de una otra vanguardia que llega de la Unión Soviética y que tiene que ver con una inclinación política. Yolanda Bedregal asume ambas: la estética indigenista y el comunismo. Hasta aquí el contexto social y político en el que hallamos a estos dos jóvenes: Bedregal, de 23 años, y Rimša, de 33, buscando un ancla, una identidad, un lugar de pertenencia y de autoconciencia: Yolanda Bedregal adentrada en sus orígenes, despojándose de su clase, busca sus raíces culturales, y Rimša, más aun, fuera de Lituania, en peregrinaje a

6 Ambas citas provienen de cartas de Gonzáles Trujillo a Bedregal (archivo privado).



parte del Barnard College, y así se desata el destino. ¿Por qué? Porque tan solo un mes antes había conocido a Iván Rimša y ambos se habían enamorado.

En 1925, para la celebración del centenario de la independencia de Bolivia, había llegado a Bolivia el gran escultor argentino Luis Perloti, quien incluso impartió clases en un taller. Es probable que allí conociera a Marina Núñez del Prado y a Yolanda Bedregal. Fue precisamente Perloti quien proporciona a Rimša contactos para su visita a La Paz en marzo de 1936. Rimša lo recuerda en su carta a Bedregal del 25 de abril de 1938: “Para esto soy tuyo hasta la muerte. Para esto hemos nacido: para esto el destino me llevó a Bolivia y el buen amigo L. Perloti me dio tu dirección. Todo ha sucedido tal como tuvo que suceder. Yo mismo entonces estuve muy lejos de pensar casarme un día. Yola! No puedo explicar bien por el escrito. Me faltan palabras”<sup>7</sup>. Y el 5 de octubre del mismo año, le escribe dando más detalles:

Mira! Mi dulce Yolita, un día antes del viaje a Bolivia: en la casa del Coronel Ramírez Juárez, me dieron la despedida (ya lo sabes) y el amigo L. Perloti entregándome la carta de recomendación, me nombró todos los conocidos en Bolivia. Y de repente al oír nombre de Yolanda me puse con una atención especial. Y inmediatamente pensé debe ser una dulce mujercita! Ya en el viaje, varias veces mis labios pronunciaron Yolanda! En fin! Llegue a La Paz a las 5 de la tarde y a las 7 por primera vez oi tu dulce vocecita. Hasta bien de noche estuve oyendo tu voz, como la más Hermosa y dulce melodía. Y al día siguiente (el nuestro domingo) todo se confirmó! Te vi! Y me enamoré. Oh! Yola, amada mía: al hablarte contigo personalmente me sentí como si fuéramos amigos desde mucho antes. En el mismo momento sería capaz revelarte lo más íntimo de mi vida. En el mismo día a la tarde, me quedé en el Hotel y cómodamente sentado en un sillón, frente del balcón: todo el tiempo estuve pensando en ti. Ya te amé: ya tenía ganas de verte lo más pronto posible. Y así fue!.

Inician pues ambos una relación tan intensa, plena de comunión y de compromiso que se extiende desde marzo hasta julio de 1936, cuando Yolanda debe embarcarse rumbo a Nueva York. Tan fuerte tuvo que haber sido ese amor que duró por tres años más sin volver a verse: esos cuatro meses los marcó a ambos de manera indeleble. Un ejemplo de estas huellas de profundo cariño es el recuerdo permanente de “Nuestro domingo”: siempre que las cartas fueron escritas en ese día, hacen la distinción de que domingo es el día en el que se conocieron o en el que comenzaron su romance. También el hecho de que las cartas de Yolanda las tuviera el pintor amarradas con cintas celestes y ordena-

7 Todas las cartas de Yolanda Bedregal y de Iván Rimša pertenecen a un archivo privado. No se ha corregido la sintaxis, la ortografía y el vocabulario de Rimša, quien hablaba muy bien el español, ni se han señalado los errores, para no interrumpir la fluidez de la correspondencia. Aquello que podría parecer un error refleja la autenticidad de sus cartas.

das por fechas en una caja de chocolates. El pintor había pedido a su novia que numerase toda la correspondencia, tal como él mismo lo hacía.

En ausencia de Yolanda, la familia Bedregal acoge a Rimša como a uno de los suyos; él pasa muchos momentos con ellos en la casa de la calle Goitia, pero también en Incapampa, la finca de los Yungas que administraba para otra familia la madre de Yolanda, Carmen, y donde nacen tantos cuadros del pintor lituano. De la separación surge esta correspondencia de enorme ternura. Los epítetos son amorosos, Rimša la llama *golubka*, que significa paloma en ruso, y vuelcan ambos en el papel una gran desazón por la distancia y la separación, así como promesas de felicidad y planes de matrimonio. Yolanda le pide que no tire ni rompa sus pinceles, porque así, al casarse, él entraría a la iglesia con su chaqueta de terciopelo, y ella con un bouquet de pinceles. En las cartas se hallan hojas secas. Iván incluye en las misivas mariposas y flores recogidas en sus visitas a Incapampa, y una kantuta desde Copacabana. En 1939, en una de las últimas cartas, Rimša adjunta un pedazo de musgo de los bosques lituanos que le había mandando su familia.



Pasaporte de Yolanda Bedregal para su viaje a Nueva York como estudiante, en 1936.

El segundo semestre de 1936, mientras Yolanda estudia ávidamente en Estados Unidos, Rimša prepara, a instancias suyas, una exposición que se llevará a cabo en abril de 1937. El 29 de noviembre de 1936 el pintor le escribe:

Acabo de firmar la última composición “Fiesta de San Juan” la escena se desarrolló en Calacoto. En los últimos 17 días el primer trabajo que hecho todo el

tiempo anduve bastante descompuesto. (...) Es imposible para mí vivir en La Paz. Y he tenido lindos planes de nuestro futuro. Era entusiasmado para comprarme algún día una finca en Yungas. Y allá establecerse por temporadas de 6 meses por un año. Trabajar mucho y gozar de la vida del campo. (...) Yo tengo que estar rodeado de silencio y estar contacto con la naturaleza.

#### 4. El secreto

Entre ambos existe un secreto que carcome el corazón de los enamorados: Rimša se había casado por lo civil en Sao Paulo y tiene una hija de cuya existencia ni siquiera sabe, como dice en una carta de 1939. Los padres de Yolanda, Juan Francisco y Carmen, que sentían un gran aprecio por el pintor, no tienen conocimiento de este dato. El 8 de diciembre de 1936, Rimša les cuenta la verdad y escribe a Yolanda:

Ya dije a mamá lo que tenía que confesar. Empecé diciendo que te quiero mucho, que sin ti no podré vivir. Pero que hay circunstancias que me impiden estar tranquilo. Que solo de mamá y papá depende nuestra felicidad. Y conté todo. Mamita se quedó impresionada: pero enseguida me dijo si es por registro civil no está contra. Esta noche hablará con papa y me darán la respuesta. Pero yo siento que todo saldrá bien.

Más adelante continúa Iván:

Todo está bien, los padres se quedaron muy impresionados pero les expliqué cómo ha sucedido todo con los íntimos detalles. Así que desde ahora soy muy feliz y más cerca de ti. Nos casamos con toda seguridad. Papa me dice que tengo que apresurar mi divorcio, o mejor dicho anular mi ex matrimonio: porque sin esto no se puede pensar de nuestros planes. Naturalmente, si yo no consigo separarme: todo está perdido y tenemos que alejarnos.

Y el 13 de ese mismo mes le comenta:

Hoy supe que los padres te preparan las cartas para reñirte de este asunto. Pero yo les dije que el único soy yo culpable (sic). Que tú querías decirles todo antes del viaje, que los dos no tuvimos suficiente valor. Ellos comprenden nuestra situación. Y mamita dice que tiene esperanza que todo saldrá bien. Ya ves que me quieren mucho y yo también.

#### 5. La vida sigue

El 4 de abril de 1937, Yolanda le escribe una carta en la que se percibe la poderosa influencia de lo aprendido en Cuzco; le comenta que terminó un trabajo sobre estética:

Me ha salido muy bien, me parece, pero aquí no les importa la belleza, más les gustan los hechos. A veces me parece que escribo cosas muy lindas y allí donde creo que es lo mejor, me corrigen los profesores. (...) Esta es una descripción de arquitectura. He tomado las ruinas de Machupicchu. En la escultura tomé el monolito del Prado, en la pintura un cuadro de Guzmán<sup>8</sup> porque tenía la postal y era fácil. Mi papel fue el mejor de la clase esa vez.

Mientras tanto, en La Paz, la exposición de Rimša ha sido un éxito rotundo, el 26 de abril de 1937 le escribe en la carta número 29:

Alma Mía! Todito día estuve pensando en ti Yolita, mi muy querida esposa. Tú me haces mucha falta, el gran triunfo de mi exposición no tengo con quién compartir. (...) Los catálogos me alcanzaron solo hasta medio día y en cada rato el numeroso público me exigían. La exposición está abierta desde las nueve de mañana hasta las diez de la noche y siempre lleno el salón. Tengo un libro de firmas y opiniones que me dedica el pueblo. Yo no esperaba tanto éxito. Puedo decir que el salón han visitado más de mil personas diariamente. Tu retrato llama gran atención. Aunque uno de tus amigos Juancito Capriles, dice que yo soy más paisajista que retratista porque tu retrato no se parece nada a ti. Y otro escribió en mi libro que todavía hay gran dureza en mis telas y que no he llegado interpretar el ambiente del altiplano. Este se llama Hugo Loaiza. Estos son dos de los dos mil. El resto todo va macanudamente. Mi dulce Yola estoy muy cansado. Imagínate. Todito el día en pie. Apenas aguantando...

En otra carta, la numerada 30, del 30 de abril de 1937, escribe:

Por el gran éxito de mi exposición me ha pedido prolongar más por cinco días. Lo que he hecho. También encargué más de 500 catálogos y ya son dos mil. Ayer vinieron a la exposición con un colegio íntegro. Y van venir más. Pero lo más interesante es que yo personalmente doy explicación para los chicos. Muchos están resentidos que yo no vendo mis obras. Es cierto 1) que son un poco caros para el público en general. Porque Rimša debe valer mucho en su trabajo 2) Los ricachones bien pueden pagar lo que pido. Para las instituciones oficiales dejaré con el precio especial porque soy amigo de Bolivia y les estimo mucho. Pero a pesar de todo he vendido dos: Uno es la "noche de San" (dibujo 1500 Bolivianos) y otro "Ñusta".

Para mayo de ese mismo año, ambos están alistando baúles, Yolanda para volver a Bolivia e Iván para viajar a Buenos Aires. Así, el 9 de ese mes éste escribe sobre sus preparativos para irse a la capital argentina:

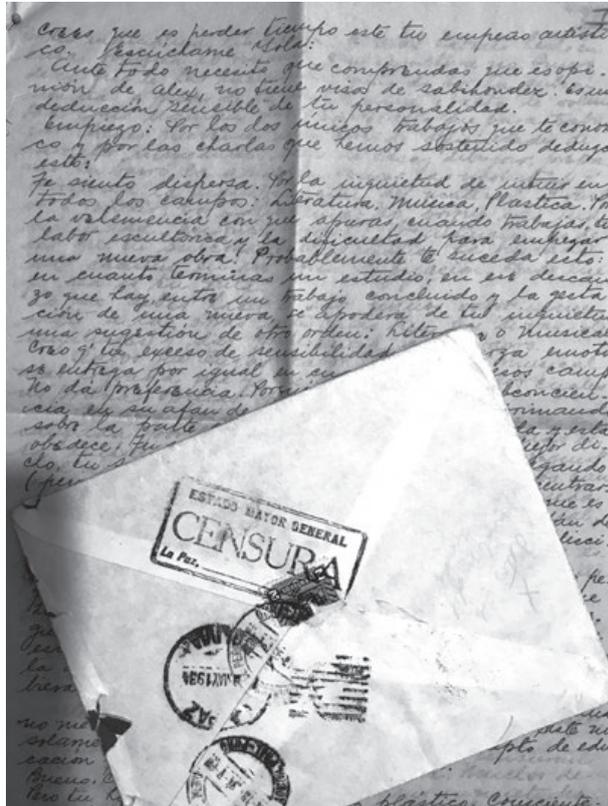
A las 12 vino a buscarme don Cecilio<sup>9</sup> para llevarme a su casa a almorzar. Después se antojó hacer para mí un retrato. Así que estuve no más bien toda la tarde posando. El boceto ha salido magnífico. Con gran delicadeza de la línea

8 Se refiere a una obra de Cecilio Guzmán de Rojas.

9 Se refiere a Cecilio Guzmán de Rojas, con quien Rimša había congeniado especialmente bien y a quien respetaba mucho.

y color. Pero lo que me sorprende es que supo descifrar mi carácter. Del fondo tiene mucho de místico mientras en objetivo ha encontrado algo de sátiro. Será verdad? Como ver después porque todavía va tardar unas 2 sesiones más. Que te parece?

Por su parte, Yolanda se dispone a regresar a Bolivia, lo que les anuncia a sus padres en un carta fechada el 21: “Mis amados papás: ya estoy alistando todo para ir volando donde ustedes”.



Carta de Alejandro Gonzáles Trujillo a Yolanda Bedregal.

Es muy curioso que no hubieran acordado encontrarse en La Paz, antes de que Rimša emprendiera retorno a Buenos Aires. Iván sugiere en alguna carta que esto se debe a la presión de los padres de Yolanda, lo que es posible, puesto que ellos querían ver al pintor divorciado y libre para unirse a su hija. Aun así es devastador pensar que no se vieron pese a haber anhelado encontrarse y de haberse extrañado tanto. Por ejemplo, en una carta del 9 de mayo de 1937, Iván le escribe: “Eres mi única felicidad y alegría en mi vida solitaria”.

## 6. Y poco a poco...

Todavía las cartas de 1938 tienen muchas vetas de intenso amor, pero poco a poco la frecuencia de las mismas va menguando y parecen estar alimentadas más por la necesidad o la costumbre que por la relación encaminada a un matrimonio que nunca llega a consolidarse porque el necesario divorcio de Rimša no se lleva a cabo. Son entonces tres elementos los que los separan: la inacción de Rimša frente a su matrimonio, los celos desmedidos del pintor hacia los amigos de Bedregal, incluyendo a las amigas, y las ideas comunistas que se había adentrado en el corazón de Yolanda y de sus hermanos.

El nunca consumado divorcio es uno de los grandes motivos de distanciamiento emocional, no solo de Yolanda, sino también de su familia, porque hasta las cartas de 1939, éste sigue asegurando que solucionará el inconveniente y que en “tres meses estará todo listo”, pero nunca lo llega a ejecutar. Un año después es ya tan insostenible la situación que el 3 de enero de 1938 la madre de Yolanda escribe a Iván en un tono de ruptura definitiva:

Voy a hablarle con la mayor sinceridad. No veo razón para sus recelos (...) por eso pensando y analizando he llegado a una conclusión y es la siguiente: Usted usa conciente (sic) o inconscientemente un pretexto para romper lo que usted cree un compromiso de honor. Lo que es un gravísimo error. Este es un compromiso que tiene como única base el cariño y la voluntad absoluta de ambos, desapareciendo o amenguándose estos, no hay nada y por lo tanto están demás los pretextos. Créame, Iván, no tenemos por qué guardar resentimiento. Nuestro afecto a Ud. será siempre el mismo, tanto más que esto nos quita el peso dolorosísimo de una probable separación de nuestra hija, dolor y sacrificio que solo podríamos hacerlo en aras a la felicidad de ello<sup>10</sup>.

Los celos infundados de Rimša se convierten en otro motivo de distanciamiento. Le pide a Yolanda que no escriba a ninguno de sus amigos, refiriéndose a Dick Othick, compañero de curso del Instituto Americano, a Walter Montenegro, amigo desde la infancia, a Alejandro González Trujillo y Roberto La Torre, sus amigos peruanos. Incluso se muestra receloso respecto de algunas amigas de Yolanda, a pesar de haberlas conocido y mantenido una amistad muy cercana con ellas; desconfía, por ejemplo, de Marina Núñez del Prado y de Virginia Estenssoro, y esto genera una gran brecha entre ambos.

Por otro lado, la inclinación izquierdista de Yolanda genera siempre malestar en el pintor. El 29 de noviembre de 1936 Rimša le escribe:

10 Archivo privado.

Te pido nunca más en vida hablarme sobre política y quiero que sacas de la cabeza todas estas ideas... que estés entusiasmada por tendencia social en el arte: no me alegra nada. Si te gusta el arte de tendencias sociales, nunca podrás ver y comprender mi obra y a mí. Esto es muy delicado; no creo que seremos muy felices si trabajaras en este estilo. Y para esto no hay necesidad de estudiar. Al respecto del genio Siqueiros<sup>11</sup> te perdono que fuiste al estudio de él. Pero me opongo que sigues cultivando amistad, porque se trata de mi enemigo.

Y el 8 de diciembre insiste en el tema y con el mismo tono imperativo: “Prométeme no hablar nunca más de la política y de las tendencias sociales”.

El 13 de diciembre de 1936 le comenta sobre la presentación de su exposición para 1937: “Hoy he terminado mi más fuerte obra (óleo) “El pastorcito! 1.20x90. Es fuerte. Estoy muy contento. Solo que Fausto<sup>12</sup> dice que para pintar el indio hay que ser comunista. Yo casi echo a el de mi estudio!”

El 10 de agosto de 1937, Rimša le escribe a Carmen Iturri, la madre de Yolanda:

Mamita, todo que Ud. me dice le doy mucha razón. Es cierto que yo a veces me porto con Yola bastante crudo. Y esto todo me impulsa cuando ella me habla de sus ideas. Y como Ud. ya sabe, que soy gran enemigo del comunismo trato evitar los futuros choques entre nosotros. En fin! Ella me contestó lo mismo diciéndome que tengo pasiones bajas y que soy innoble al juzgar mal de Marina<sup>13</sup> (...) Yola me recomendó a un literato joven y de yapa comunista. Entonces sí que he renegado y por dos cosas: 1) que yo nunca iré a pedir que vea mi obra para que me alabe. 2) Antes prefiero la muerte, que agacharme sacando el sombrero ante un comunista (por la culpa cuales he perdido mi madre y casi pierdo mi vida).

Yolanda acepta una y otra vez las imposiciones de Iván, pero también se rebela. Por ejemplo, el 4 de abril de 1937 le dice: “También quisiera decirte que si tú no quieres que yo sea comunista, tú no seas fascista porque si hay cosa que odio es el nazismo y el fascismo. Así que en paz. No nos importa eso. Pero ni tú ni yo vamos a tener tales ideas. No vamos a hablar de política y se acabó”.

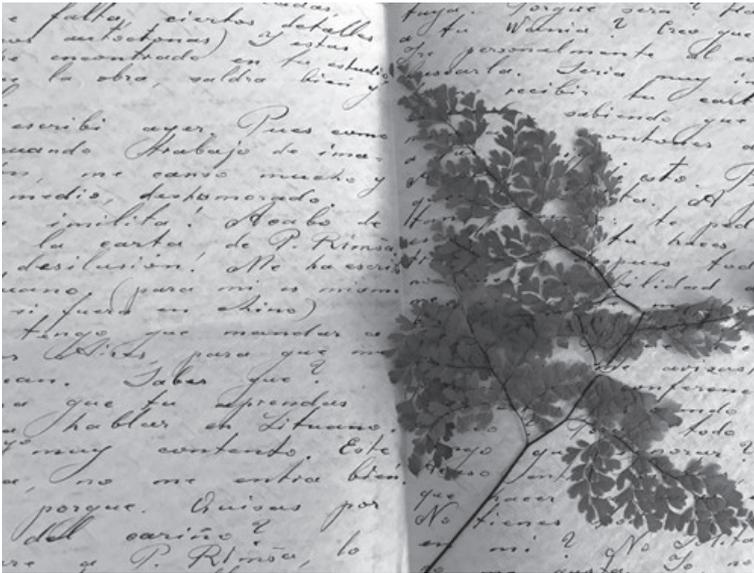
Si bien Gonzáles Trujillo había alentado a Yolanda Bedregal a concentrarse y disciplinarse en una expresión artística solamente, Rimša le pide que deje la Academia de Bellas Artes y le asegura que la literatura que escribía no tenía fuerza, una opinión que con seguridad debió causar dolor en Yolanda. En su

11 Se refiere a David Alfaro Siqueiros, el muralista mexicano, a quien Yolanda Bedregal conoció en Nueva York cuando el artista abrió un taller experimental en 1936 que buscaba amalgamar la tecnología contemporánea de entonces con la pintura. Hay que hacer notar que Siqueiros fue comunista toda su vida, por lo que en ese entonces Bedregal sintió no solo admiración por su arte sino también afinidad en la inclinación política.

12 Se refiere al escultor potosino Fausto Aóiz, quien tuvo una gran amistad con Bedregal desde los años en la escuela ayllu Warisata, donde ambos impartieron clases hasta la muerte del artista.

13 Se refiere a Marina Núñez del Prado, de quien Rimša decide distanciarse.

ausencia, su hermano Jaime había publicado dos libros de Bedregal: *Naufragio*, en prosa, y un conjunto de poemas bajo el título de *Poemar*. Ante la aseveración de Rimša, le responde Bedregal en una carta del 13 de febrero de 1938:



Carta de Iván Rimša a Yolanda Bedregal con un musgo de los bosques lituanos.

Te pareció más importante el que una mujer pele las papas a que escriba un libro. Quizá tienes razón desde el punto de vista material. Pero date cuenta lo que significa para una persona que le digan no escribas más literatura, aprende a ser una buena ama de casa. Es igual que si a ti te dicen: no pintes más cuadros, aprende a ser fuerte y a ganar mucha plata. Un error. Tú puedes ser a la vez un pintor muy grande y ser un hombre, todo un hombre en el resto de la vida. Y una mujer puede escribir un libro o producir una obra de arte como puede tener un hijo y al mismo tiempo saber manejar la escoba y pelar las papas sin desperdicios. (...) Tú me has dicho el otro día que me deje de todo lo que es literatura, que te gustará que me dedique a la escultura. Yo te dije que bueno y te dije de todo corazón, pero en estos pocos días, veo que no podré hacer eso. Escribo y rompo lo que escribo, pero me duele y siento cada vez que destrozo un verso la misma sensación que si tú estuvieras rompiendo cada día un poco de mi espíritu.

## 7. Interviene el azar

Tiempo después se aclaró que Yolanda le había enviado una carta con un ultimátum para tomar decisiones definitivas; el contenido de la cual nos es desconocido. Él no responde, y en la que parece ser la última carta de 1939, y que no tiene fecha, escribe Yolanda:

Wania amado:

Me es tan triste no haber tenido carta tuya. Quizá ya nunca más la tenga. Te he pedido la última palabra y quizá la última palabra confirma mi temor. A pesar de todo, te acompaña mi cariño y un largo beso, Yola.

La carta de 1939 de Yolanda fue a parar, como un juego del destino, debajo de la alfombra frente a la puerta de entrada, y Rimša la encontró mucho tiempo después, cuando era ya demasiado tarde<sup>14</sup>. Para entonces Yolanda se había casado con Gert Conitzer, un inmigrante judío alemán con quien formó una sólida, cómplice y amorosa relación. Conitzer fue devoto de su esposa y la impulsó a escribir y a realizarse en todos los ámbitos académicos, artísticos y humanos. Rimša, Bedregal y Conitzer coincidieron en Sucre, trabajando en la Academia Benavides de Sucre en los años cuarenta, y luego en La Paz, hasta que Rimša dejó definitivamente Bolivia.

## 8. Conclusión

Hasta aquí la historia y las cartas. Como lectora me siento muy fatigada. Releo las cartas, y siento verdadero cansancio y agobio: junto a las constantes e intensas manifestaciones de amor, casi no hay misiva sin reproches a Yolanda: que no escribas a máquina, no numeras tus cartas como te lo había pedido; no escribes lo suficiente; tus ideas políticas no me gustan; retírate de la Escuela de Bellas Artes; quema las cartas de tus amigos y no les escribas; no trabajes; no fumes; no debí haber dejado que te fueras a Nueva York, etc. etc. Las cartas de ella comienzan a destilar cansancio, son más firmes, pero también más doloridas.

Al releer, yo, la proyectada madre por edad; yo, la nieta, me siento molesta con él y, desganada, continúo la lectura: de pronto sobresale un sobre, diferente a los otros, es delgado, con líneas celestes y blancas, liviano, de vía aérea, que contiene varias cartas que son de 1958. Su lectura me produce vértigo: sigo siendo mayor que Yolanda, ella tiene 45 (tiene una hija de 15 años), pero esta vez, por primera vez, yo soy menor que él, que cuenta con 55. Estoy justo al medio de los dos: mayor y menor, y quizá por esto recién comprendo la dimensión de ese afecto. Estas cartas son muy conmovedoras. Han pasado 20 años desde la ruptura final. La última carta de Iván de 1939 está escrita en San Carlos de Bariloche; ésta del 29 de septiembre de 1958 también llega desde Bariloche. Se habían visto cuando Yolanda había asistido a esta ciudad para un evento

14 Esto está detallado en una carta que Yolanda Bedregal le escribe en la década de los cincuenta.

cultural. Iván le escribe comentando que está pintando “La Diablada”, lo cual nos hace comprender cuán vital fue para él su periodo boliviano y cuánto amó nuestro país y su cultura. Y luego le hace una confesión, advirtiéndole que no se preocupe, que no le causará problemas:

Tengo el pecho oprimido de inmensa angustia y el miedo de no volver a verte más. Sé que no debía decirte esto: sé que todo es en vano, pero querida! Por lo menos déjame amarte de lejos. Cuando la lancha te apartó de mí, mis ojos seguían buscándote hasta que tú te perdiste en el horizonte y luego desde lejos aun percibía el ruido del motor, que te llevaba hacia tus seres queridos. Y aquí me tienes, amor mío. Yola! Yolita mía, qué ha pasado? Será el castigo merecido que recién ahora estoy recibiendo por todo el daño que te ocasioné durante tantos años? O quizás de veras fue un sueño? Un sueño que me ha hecho ver que absurda ha sido mi existencia alejado de ti. Ahora me siento más solo que nunca, amada mía, y si no fuera el consuelo de poder quererte en silencio, no sé qué haría. Te amo de toda mi alma.

Iván se desahoga, junta estas cartas y las envía en un solo sobre. El 14 de octubre de 1958 escribe: “Te guardaré Amor mío no solo en mi paleta, entre los más radiantes colores, sino también en mi alma”. Y el 9 de noviembre: “Yola amada, qué dulce es quererte aunque de lejos con este amor maduro y sereno que siento por ti, diría mucha si no fuera por falta de palabras que ahora más que nunca me hacen tan necesarias. Solo te puedo decir con toda la sencillez que te amo y que eres mi único y gran amor”. La respuesta de Yolanda es fina, delicada, cariñosa y algo melancólica.

Otros veinte años después, en los años 70, poco antes de que el pintor muriera, Yolanda fue a Estados Unidos, y en esa ocasión hablan largamente por teléfono, rindiendo homenaje a un amor que un día fue. Esto se lo contó Bedregal a Gil Imaná, discípulo de Rimša y amigo de ambos<sup>15</sup>.

Recién entonces logré comprender que ambos fueron fieles a sí mismos: ella siguió siendo “un talismán de la alegría y de las cosas bellas”, como escribe un 27 de julio 1936 desde el barco que la lleva a Nueva York. En buena hora no reprimió su vocación de escritora y bebió la vida intensa y apasionadamente. Él a su vez se entregó al arte y a la naturaleza, viajó mucho y cumplió su promesa: si no era con ella, no se casaría con nadie. A pesar de los reproches y de los desencuentros, un profundo afecto uniría sus vidas.

15 Fue precisamente Gil Imaná quien le contó a Rosángela Conitzer, hija de Bedregal, sobre esta conversación.



Graciela "Chela" Urquidi en la interpretación de *Amerindia*

# *Amerindia*: un vestigio, una búsqueda, una senda. Los inicios de la danza escénica en Bolivia

## *Amerindia*: a Vestige, a Quest, a Path. On the Beginnings of Theatrical Dance in Bolivia

Tania Delgadillo Rivera\*

### 1. Introducción

Indagar en el pasado y situarse en las décadas de 1930 a 1950 en Bolivia, en la historia del arte y en el caso particular de la danza, resulta cuanto menos fascinante, ya que se trata de un periodo importante en la historia de este país en el que se gestaron las semillas de un pensamiento y sentimiento nacionalista, el mismo que tuvo su correlato en un movimiento artístico que acompañó y dotó de elementos claves a dicho proceso. La historia tiene un valor intrínseco, en la medida en que “el pasado de cualquier grupo de personas se considera como un legado cultural digno de ser valorado” (Layson, 2001). Así, hemos querido recuperar datos, relatos y hechos para reconstruir una historia de la danza escénica en Bolivia, destacando un hecho que marcó un hito por su propuesta acorde al momento histórico que se vivía, no sólo en Bolivia sino en varios países de América Latina. Se trata de *Amerindia*, de José María Velasco Maidana, obra para danza y orquesta, creada por este prolífico y visionario artista boliviano.

\* MSc. en Comunicación y Desarrollo, periodista, investigadora y crítica de danza.  
Contacto: taniadelgadillo@gmail.com  
<https://orcid.org/0000-0002-5068-1903>

El abordaje propuesto supone una mirada integral, es decir, un diálogo con los acontecimientos del contexto nacional e internacional, que involucraron las décadas de 1930 a 1950, periodo en el que también se desarrolló una etapa importante de la vida y obra del artista lituano Iván Rimša, que vivió en Bolivia y formó parte de ese movimiento artístico y cultural tan fecundo, para el proceso de construcción de la identidad nacional.

Con el presente ensayo histórico se pretende dar un paso hacia la reconstrucción histórica de los albores de la danza escénica en Bolivia, que sea capaz de brindarnos elementos de análisis para poder comprender y valorar, en su justa dimensión, a los hechos y a los protagonistas de la danza, de esos tiempos. Esta visión nos lleva a “la necesidad de estudiar la danza dentro de sus circunstancias apropiadas, y en relación con las ideas y actitudes prevalecientes”, como diría Layson, para entender la danza “tanto en sus propios términos como en los diversos contextos en los que existe” (Layson, 2001, p. 217).

## 2. El indigenismo en el arte boliviano. Danza y nacionalismo en México y su influencia en la región

La primera mitad del siglo XX en Bolivia estuvo fuertemente marcada por profundas desigualdades sociales heredadas de la época de la Colonia. El pensamiento nacionalista se venía gestando ya desde las primeras décadas con Franz Tamayo, quien evocaba las profundas raíces del pasado cultural, y sustentaba que éstas promoverían la reintegración nacional. Ésta fue la ideología que calaría en la mayoría de los intelectuales de la época, para dar lugar a la corriente denominada nacionalismo cultural boliviano. A partir de la segunda década del siglo XX, intelectuales y artistas reflexionaron sobre la realidad nacional y la identidad cultural. El pensamiento y sentimiento “nacionalista” tendrá su correlato en las artes, con el llamado indigenismo.

En el contexto latinoamericano, la revolución mexicana (1910-1920) tendrá también una enorme influencia en las y los pensadores y artistas de Bolivia y la región, como uno de los movimientos más importantes de principios del siglo. Entre las décadas del 30 al 50 tuvo lugar en México “un periodo impregnado por una atmósfera nacionalista que permeó en el discurso del arte y por ende en el de la danza...” (Hernández del Villar, 2012, p. 4). En el campo de la danza, por ejemplo, en 1949 se estrena el Ballet de Bellas Artes, donde las más importantes figuras de la danza de México interactúan y comparten

proyectos escénicos con músicos de la talla de Carlos Chávez, quien compuso la *Sinfonía India*; Silvestre Revueltas, sus obras para danza *La coronela* y *El renacuajo paseador*. Participaron también artistas plásticos como el muralista José Clemente Orozco, en el diseño de los decorados; las coreografías las creaba Guillermina Bravo, Ana Mérida y Amalia Hernández, José Pablo Moncayo, Guillermo Arriaga y Guillermo Keys, con temáticas de la cultura mexicana, así como Nellie y Gloria Campobello y Ana Sokolov, entre otras figuras destacadas. Los espectáculos se combinaban con obras de “danza nacionalista” y de danza clásica. Un profundo sentimiento, marcado por la construcción de una identidad basada en las raíces de la cultura mexicana, era lo que se respiraba en el campo artístico.

En Bolivia, entre 1932 y 1953 corrían los tiempos de la Guerra del Chaco. La cruda realidad vivida en el país alimentó la sensibilidad de intelectuales y artistas, y avivó el sentimiento nacionalista, que tuvo su máxima expresión y materialización en la Revolución de 1952. En las artes, principalmente en la pintura y la literatura, se forjaron artistas con una profunda sensibilidad social, creando propuestas estéticas con contenido político. En la danza no se dio un proceso tan potente como en las artes plásticas o la literatura; sin embargo, una obra denominada *Amerindia* (1940), de José María Velasco Maidana, marcaría un hito importante en la historia de la danza y de la música de esos tiempos, afín con el pensamiento y sentimiento de la época.

En el contexto internacional, la Segunda Guerra Mundial (1939-1945) trajo consigo la llegada de artistas europeos de diversas procedencias: bailarines, coreógrafos, actores, pintores, entre otros, arribaron a diferentes ciudades de América Latina. En ese mismo periodo se da en varios países de la región la irrupción de la danza moderna, con lenguajes nuevos y técnicas procedentes de Europa, a los que se suman las búsquedas de las y los artistas de la danza, que derivaron en estilos y propuestas propias y originales.

En Argentina, México y Perú, los vientos de la llamada danza moderna llegaron de la mano de inmigrantes, hacia fines de la década de 1930 y comienzos de los años cuarenta. Por ejemplo, en Argentina, autoras especializadas en la materia refieren como pioneras de la danza moderna en ese país a mujeres migrantes de Europa, tales como Renate Schottelius, Iris Scaccheri, Paulina Ossona, Luisa Grinberg y Ana Itelman. En México, varios registros históricos señalan que la danza moderna de este país se inicia con la llegada de dos coreógrafas norteamericanas: Anna Sokolow y Walden, quienes se integraron a las escuelas y compañías existentes en esos países.

En Bolivia, la bailarina rusa Valentina Romanoff, que llegó a Bolivia en la década de los años treinta, no encontró ninguna compañía de danza como tal en La Paz; sin embargo, según Rivera de Stahlie (2003), pasó a formar parte como profesora de la escuela de danzas de Alcira Aparicio, que enseñaba danzas españolas y nacionales, donde Romanoff pasó a impartir clases de ballet y danza moderna<sup>1</sup>. Según los registros y crónicas de la poeta y escritora boliviana Yolanda Bedregal, con la llegada de Romanoff los aires de la danza moderna<sup>2</sup> habrían también tenido una presencia discreta en La Paz, ya que la bailarina habría estudiado con Martha Graham, una de las pioneras y referentes de la danza moderna en Estados Unidos. En ese contexto y en ese ambiente embrionario, tuvo lugar en el medio paceño la obra *Amerindia*, un hito en la historia de la danza escénica de este país.

### 3. *Amerindia*, un hito en la historia de la danza en Bolivia

Con *Amerindia*, en el año 1940, la danza tuvo también su expresión dentro del arte nacionalista en Bolivia, a tono con el movimiento que se expresaba en algunos países de América, como se ha mencionado párrafos arriba. Se trata de una obra de la cual no se tiene registro audiovisual, únicamente partituras, fotografías y algunos recortes de periódicos. Obra creada para danza, fue compuesta y coreografiada por José María Velasco Maidana, un artista boliviano polifacético que, además de músico y compositor, fue cineasta y artista plástico. Detalles, ponencias y apreciaciones especializadas sobre su obra musical y cinematográfica son motivo de otros trabajos. En este caso nos referiremos únicamente a *Amerindia*, una obra con argumento, conformada por siete cuadros, donde Velasco Maidana reivindica las raíces indígenas y mestizas, a la usanza del movimiento surgido en México, caracterizado por la “incorporación de elementos de las danzas autóctonas, por parte de los artistas” (Salazar, 1981).

1 Rivera de Stahlie dedica unas breves líneas a esta artista rusa en su libro.

2 Valga la aclaración de a qué nos referimos por danza moderna. Es el tipo de danza que surge a principios de siglo, iniciado por Isadora Duncan (1877-1927) en Estados Unidos, y que derivó, a partir de entonces, en propuestas escénicas, estéticas y técnicas distintas, según su procedencia, mayormente creadas por mujeres, entre ellas “Martha Graham (1894-1991) en Estados Unidos, quien creó una de las técnicas modernas más difundidas en el mundo; Mary Wigman (1886-1973) en Europa, introdujo un lenguaje dancístico orgánico; Doris Humphrey (1895-1958) incorporó y desarrolló la técnica de control y abandonamiento del cuerpo”, sin olvidar a José Limón, bailarín y coreógrafo mexicano que emigró a Estados Unidos y trabajó junto a Humphrey, desarrollando toda una propuesta que se dio a conocer como “tradicción Humphrey-Limón”.



El elenco de *Amerindia*, con Velasco Maidana al centro.

De acuerdo a los datos recopilados por Rivera de Stahlie (2003), Prudencio (2013) y Saldías (2017), y la información existente en los archivos de prensa, la obra *Amerindia* fue estrenada previamente en Alemania, en 1938<sup>3</sup>, en la Escuela Superior de Música de Berlín, alcanzando un rotundo éxito; así lo confirman una serie de artículos de diarios de la época:

El éxito alcanzado por el ballet *Amerindia* sobrepasa todo lo previsto, su consagración se basa en toda la extensa crítica que apareció en más de sesenta diarios de Alemania y los cables de las agencias Havas y Associated Press que dieron la noticia y cuya repercusión fueron las extensas crónicas aparecidas en los principales rotativos de Nueva York y Buenos Aires.

(...) el ballet *Amerindia* es una obra de grandes proporciones, donde la música, coreografía y argumento, si bien se refieren a asuntos vernaculares, éstos se encuentran depurados llegando en su estilización máxima a constituir en una obra moderna y un exponente de las ideas de renovación que sigue su autor (...)<sup>4</sup>.

3 El 6 de diciembre de 1938, para ser más exactos, según una nota periodística.

4 "El Ballet Amerindia y el Profesor Velasco Maidana: la crítica alemana consagra al compositor boliviano" en *La Nación*, La Paz, domingo 16 de julio de 1939.

Dos años después (26 de mayo de 1940) se estrena la obra en el Teatro Municipal de La Paz, con la Orquesta Sinfónica Nacional, dirigida por el propio Velasco Maidana, quien además de la composición musical creó la coreografía, diseñó la escenografía y reclutó para su elenco a estudiantes de danza moderna y ballet, entre quienes se encontraban Marina Núñez del Prado (quien más adelante se convertirá en una escultora de renombre), Nilda Núñez del Prado, Dora Quezada, Leonor Quezada, Lili Ocampo, Marta Paz, Graciela Urquidi (quien siguió una exitosa carrera como bailarina, coreógrafa y maestra de danza) y Yolanda Bedregal<sup>5</sup> (conocida poeta, novelista y ensayista, quien además podríamos decir que fue la primera cronista que escribió valoraciones de escenificaciones de danza). Como primera bailarina de *Amerindia* figura la vienesa Klary Greiner, a quien Velasco Maidana habría invitado desde Berlín para interpretar su obra. En una nota de prensa se menciona también a un joven bailarín argentino, Andrés Remiszewsky, en el papel del *Kusillo*.

No cabe duda que se trata de la obra de danza escénica más significativa de la época. Al respecto, un artículo de Yolanda Bedregal sobre esta obra refiere lo siguiente:

A base del grupo que preparó Valentina Romanoff pudo realizarse el Ballet *Amerindia* de Velasco Maidana, que batió un récord de presentaciones. En Sucre, a pesar de que algunas señoras se resistían a acudir a un espectáculo en que se lucían piernas desnudas<sup>6</sup>, se tuvo tres veces teatro repleto. En Potosí, centro esencialmente artístico, el éxito fue sin restricciones, lo mismo que en Oruro y Cochabamba. En La Paz no se dio el Ballet menos de diez veces. La mayoría de las bailarinas eran alumnas de Valentina. De no haber habido el grupo básico entrenado, difícil hubiera sido conseguir el éxito de *Amerindia*. Lástima que fue primera y última tentativa de Velasco en esta materia en Bolivia.

Velasco Maidana no encontró quizá las condiciones necesarias para continuar componiendo y montando obras para danza, a pesar del éxito alcanzado tanto en Alemania como en Bolivia con esta su obra. *Amerindia* se constituyó en el único intento del artista en este género, a diferencia de sus colegas artistas en México, donde tanto la danza moderna con identidad como la clásica y la danza folklórica se desarrollaron desde los años treinta, hasta alcanzar un notable florecimiento en las décadas siguientes. De haber permanecido en Bolivia Velasco Maidana y de haber existido las condiciones por aquellas épocas, la

5 Según notas de diarios y del libro de Rivera de Stahlie (2003).

6 Nótese en el comentario de Bedregal que entonces la sociedad boliviana estaba fuertemente arraigada a cánones de moralidad estrechos y conservadores; esto no limitó a las mujeres que formaron parte de la obra, las mismas que superaron los prejuicios de la época. Todas ellas visionarias y guiadas por su sensibilidad, se convirtieron en portentosas artistas que dejaron un rico legado; me refiero, principalmente, a Yolanda Bedregal, Marina Núñez del Prado y Graciela Urquidi.

historia pudo haber sido otra. Brilló sólo una vez para esfumarse en el tiempo, el sino efímero de la danza envolvió también a *Amerindia*. Una propuesta de esa índole y con ese vuelo no tuvo continuadores en el campo de la danza en Bolivia, pero quedó como un vestigio e inspiración para dar paso a la danza folklórica escénica, cuya pionera fue Graciela Urquidi. En 1943 fundó su “Academia de danza y ballet Chela Urquidi”, tras estudiar en Buenos Aires por el lapso de cuatro años, con figuras de la danza moderna, como Renate Schottelius, y danza clásica, con Michel Vorowsky y Ana Bieleskja, según refiere Rivera de Stahlie (2003). Sin duda, el legado e historia de su fecunda trayectoria amerita una otra investigación, como tarea pendiente.



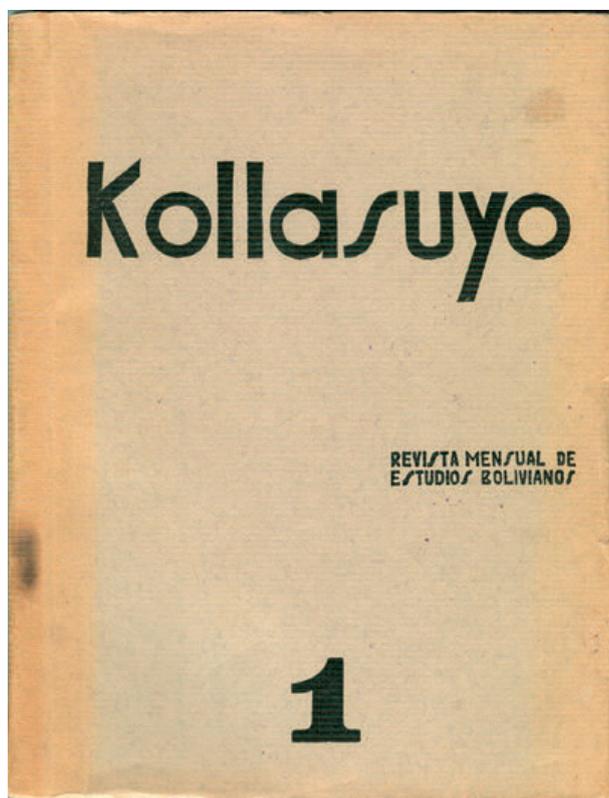
Diseños escenográficos de *Amerindia* vistos en maquetas, elaborados por el propio Velasco Maidana.

Para concluir, diremos que en la década de los años cincuenta, con la creación de la Academia Nacional de Danza y el Ballet Oficial de Bolivia, empieza una etapa de desarrollo y profesionalización de la danza clásica en este país, cuya historia también merece ser recuperada, documentada y analizada a la luz de una mirada integral.

## Referencias

1. Hernández del Villar, S. (2012). *Danza y nacionalismo en México (1931-1956)* [tesis de Maestría en Historia de México]. México, D.F.: Universidad de Guadalajara.
2. Layson, June (2001). *Perspectivas históricas en el estudio de la danza*. En Hilda Islas (comp.), *De la historia al cuerpo y del cuerpo a la danza: elementos metodológicos para la investigación histórica de la danza* (pp. 211-227). México: Centro Nacional de las Artes y Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
3. Prudencio, Cergio (septiembre-octubre de 2013). “El retorno circular de Velasco Mardana”, revista *Piedra de agua*, 1(2), 41-47. La Paz: Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia.
4. Rivera de Stahlie, T. (2003). *El ballet en Bolivia*. Madrid: Editorial Música Mundana.
5. Salazar, Adolfo (1981). *La danza y el ballet*, 4.<sup>a</sup> Reimpr. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
6. Saldías Aillón, Gabriela (2017). “Amerindia. Un hecho desbordado de la danza”, *Interdanza* (45). Coloquio Latinoamericano de Investigación y Prácticas de la Danza. México D.F., 19-25.





Portada del primer número de la revista mensual *Kollasuyo*

# Tres indigenismos a través de periódicos y revistas literarias y culturales (1930-1950)

## Three Indigenisms through Literary and Cultural Journals and Magazines (1930-1950)

Omar Rocha Velasco\*

Parto de una evidencia<sup>1</sup>: hablar de indigenismo en Bolivia es situarse frente a un concepto complejo y cargado de definiciones; como todo concepto complejo tiene su transcurrir en el tiempo, sus variantes y variaciones, pero, sobre todo, cierta capacidad de acoger problematizaciones procedentes de diversos horizontes<sup>2</sup>. En este texto describiré tres miradas al mundo indígena, o al “problema del indio”, como se lo llamó algún momento, desde algunos textos publicados entre 1930 y 1950.

Me parece que estas ideas tienen reverberaciones hasta el presente, son hebras que se fueron desarrollando, entreverando y claramente configuran territorios que se sostienen más allá de fechas de inicio y caducidad.

---

\* Magíster. Director de la Carrera de Literatura de la Universidad Mayor de San Andrés, La Paz. Línea de investigación: Revistas literarias y culturales.  
Contacto: rocha.omar@gmail.com  
<https://orcid.org/0000-0002-0797-8744>

1 Éste es un fragmento del texto leído en el evento “Artistas en diálogo, Juan Rimsa y su tiempo”, realizado entre el 25 y 26 de marzo de 2019; no se publica, por falta de espacio, la tercera parte llamada “Reverberaciones del Titikaka”.

2 En este texto recupero la resemantización propuesta por Rosario Rodríguez en su tesis doctoral sobre el indigenismo literario boliviano y latinoamericano: “un espacio de articulación que, atravesando demarcaciones rigurosas, permita seguir el hilo a esas manifestaciones discursivas donde se confrontan, encuentran, interpelan, rechazan, comprometen diversidades heterogéneas, a partir de esa oposición radical primera entre mundo indio/mundo occidental del indigenismo clásico. Pretendo respetar la multiplicidad y divergencia de una secuencia artística no uniforme y no caer en la visión única de un proceso lineal” (2008, pp. 8-9).

## 1. La vuelta a Tiwanaku

No fueron pocos los intelectuales que durante la primera mitad del siglo XX quedaron fascinados por las ruinas de Tiwanaku, los vestigios de una civilización gloriosa<sup>3</sup> despertaron interrogantes sobre un pasado glorioso que era propio de este territorio y que había que recuperar a través del arte. Se creyó que reviviendo las artes de una raza milenaria se contribuía a la construcción de una patria todavía difusa y dispersa.

Una importante posibilidad de construir pertenencia nacional estaba en ese pasado lejano, en esa especie de reservorio intocado que permitía sustentar un origen “sólido”, sin las infamias ni sufrimientos coloniales y sin la degradación de los años republicanos. Las investigaciones del polifacético Arthur Posnansky fueron fundamentales para impulsar esta mirada a Tiwanaku y para entender las primeras hipótesis sobre las ruinas y los primeros esbozos de un nacionalismo político y cultural sostenido en esa mirada.

Detrás de la vuelta a Tiwanaku también hubo motivaciones políticas (Loza, 2008), es decir, el nacionalismo arqueológico surgido en los años 30 estuvo ligado al poder estatal, fue un elemento distractivo para que las miradas no se dirigieran a la crisis que se vivía durante los primeros años de la Guerra del Chaco. Sirvió también como elemento de cohesión, como intento deliberado por construir un origen ancestral, milenario y poderoso. El retorno a Tiwanaku tuvo varias aristas, una de ellas fue enfrentar al país a un enigma y darle la posibilidad de imaginar que el arte era la única posibilidad de resolverlo.

### 1.1. Develar un misterio

Tiwanaku era portador de un misterio y en ese sentido las ruinas no sólo eran testimonio de un pasado remoto, también proyectaban un futuro. Esas ruinas milenarias cifraban algo poderoso en las cabezas de peces, pumas, cóndores y las formas lineales de las piedras desparramadas; el problema era saber qué ocultaban, qué decían y cómo descifrar los mensajes que ocultaban. La posibilidad de responder a esas interrogantes otorgaba esperanza, elemento determinante para sujetar cualquier proyecto político. Las ruinas de Tiwanaku provocaron gran curiosidad en la “ciudad letrada”<sup>4</sup> de la época, había que intentar escuchar el grito de esas piedras milenarias por ahora silenciosas.

3 Pablo Quisbert (2004) habla de la “gloria de una raza” y del “imperio de una raza superior” como ideas predominantes en la perspectiva que construyeron Posnansky y sus seguidores.

4 En el sentido más inmediato de la, tan influyente, conceptualización de Ángel Rama: los letrados como actores y agentes principales de la cultura.

Unos versos de Gregorio Reynolds pertenecientes al poema épico “Redención” expresa en versos modernistas dos ideas que se tenía acerca de Tiwanaku en los años 30:

Un heráclida puso los cimientos  
de la antigua ciudad del altiplano.  
Ante los destrozados monumentos  
evócanse recónditos portentos  
y se admira el esfuerzo sobrehumano.  
... Puerta del Inti, Partenón de Piedra  
pulido por el tiempo. Guarmirara,  
Acrópolis quizá donde afianzara  
el Inca su pendón. Hoy sólo medra  
la paja del erial en la albacara.  
... Lanza el silencio en ella un sordo grito  
preñado de infinito, un inaudito  
grito de horror sin eco en el ambiente,  
que recorre la base de granito  
de la gran cordillera de Occidente...  
(cit. en Guerra, 1936, p. 40).

Encontramos, por un lado, el vínculo ineludible a la Grecia antigua, y, por otro, la preeminencia del silencio. Tiwanaku era considerada la Acrópolis boliviana y remitía a tiempos inmemoriales, las ruinas; sin embargo, eran recorridas por un grito de terror, un grito sin eco, sin respuesta, un enigma que logró exaltar la imaginación y la emotividad de quienes quisieron construir simbólicamente génesis y futuro de la patria basados en Tiwanaku.

Uno de los planteamientos centrales de esa imaginación sostenía la tesis de que el único camino para romper el silencio milenario era el arte, tal como lo afirmaba José Eduardo Guerra en su *Itinerario espiritual de Bolivia*:

Tihuanacu, quebradero de cabeza de los arqueólogos, callejón sin salida de los historiadores, ciudad santa de indianistas y americanistas: sólo el genio del artista es digno de penetrar en tu misterio y revelarnos la clave de tu pasado en una mística proyección al porvenir [Sic.] (Guerra, 1936, p. 38).

El periódico *La Razón* del viernes 8 de julio de 1932 abría con el siguiente titular: “Como la esfinge, el monolito esconde un impenetrable secreto”. Cuatro fotografías, reunidas a modo de collage, anteceden la noticia. La primera ofrece un detalle del monolito Bennett, la segunda muestra a varias personas con sombrero posando sobre el monolito, la tercera es un detalle de cuatro personas de sombrero en actitud indagadora, y, finalmente, la cuarta fotografía, remarcada en una elipse, muestra a la figura de dos indígenas, arriba del monolito, difíciles de distinguir. El titular, la imagen compuesta y la noticia misma fu-

sionan ambos aspectos metaforizados en el poema de Reynolds “La Esfinge”, que vincula nuevamente Tiwanaku a la legendaria Grecia y la palabra secreto, relacionada a misterio, a enigma. En la tradición griega, la Esfinge propone acertijos, plantea la posibilidad de develar algo oculto, en otras palabras, algo está escrito y tiene que ser leído. Estamos nuevamente frente a la narrativa que plantea el siguiente inicio: el silencio es portador de un secreto, el camino para descubrirlo es el arte.

## 1.2. Revivir el arte indígena

La semana indianista fue organizada por los Amigos de la Ciudad y se llevó a cabo del 19 al 27 de diciembre de 1931. Los documentos que dan cuenta de lo que fue esa semana indianista muestran un evento de gran envergadura y mucha repercusión: no sólo se hicieron partícipes personas e instituciones de la ciudad de La Paz, se incluyó a otros departamentos como Potosí y Oruro, que se adhirieron a las actividades desde sus Prefecturas, y, dentro del Departamento de La Paz, se involucró a instituciones que no pertenecían al ámbito urbano; la más importante fue la Escuela Indigenal Warisata. Esa semana tuvo mucho alcance y se difundió a través de los periódicos más leídos y de la radio, el medio de comunicación más importante de la época. Los objetivos fueron “engrandecer el alma racial”, “forjar una auténtica cultura boliviana con raigambre indoamericana” (Brusiloff, Prada, Rocha y Vargas, 2013).

Además, se inauguró un salón indianista y se organizaron una serie de conferencias: Alberto de Villegas: “La supervivencia de un culto en la América primitiva”; Nicolás Fernández Naranjo: “El mujik y el indio”; Belisario Cano: “Ensayo sobre la civilización aymara”; José Salmón B.: “La historia de Bolivia la ha de escribir mañana el indio”; María Frontaura Argandoña: “El problema del indio”; Luis Landa Lyon: “La coca y su influencia en la vida del indio aymara”, etc. Por otro lado, se hicieron una serie de números musicales: Centro Artístico Tihuanacu, Conjunto de Zampoñistas de Chijini, solos de charango y otros instrumentos a cargo del señor Mauro Núñez, recital de música folklórica de los distintos departamentos, etc. y la gran velada de arte nativo preparada por la Filarmónica 1ro. de Mayo, preparada para la noche del 24 de diciembre. También se proyectó la película “El ocaso de una civilización”, ofrecida por el propio Arturo Posnansky, y se visitaron lugares emblemáticos (Tiwanaku, la escuela Normal Profesional Warisata y el museo nacional de arte). Todo este programa se inició con la iza de la “Huipala”, enseña indianista “gentilmente proporcionada por el señor Felipe Pizarro”. Las conferencias fueron transmitidas por radio y salieron sendos suplementos en los periódicos *La Razón* y

*Última Hora*, donde se publicaron una serie de textos en conmemoración de la indianidad y el arte indígena (Brusiloff, 2013, pp. 271-272).

El programa de la semana indianista es una muestra de la apuesta por recuperar el arte del indio: música, danza, teatro, poesía, tejido. Alberto de Villegas, el principal impulsor de la semana, y los que lo acompañaron en la organización se remitieron a un pasado remoto, más lejano que el de las crónicas coloniales y el tiempo inmediatamente anterior a la Colonia. Creyeron encontrar en este pasado la llave maestra para los nuevos rumbos que debía emprender Bolivia envilecida, paso a paso, por gobiernos militares y caudillistas.

Tiwanaku ocupó un lugar central, varias de las conferencias se refirieron a ese espacio inaugural, a las ruinas y su significación y a la necesidad de recuperar la fortaleza de una raza que dejó sus rastros en el “arte indígena”. Se escogió el domingo 20 de diciembre como día para una “romería a Tiawanaku”, dirigida por Arturo Posnansky. Los participantes de la romería se unieron a los lugareños para escuchar las conferencias organizadas, una de ellas en aymara, y presenciar los números musicales, entre los que destacaron la retreta del Regimiento Ballivián acantonado en Guaqui y el concurso de bailarines de la región.

Este indigenismo cultural idealizó Tiwanaku, imaginó una raza superior y encontró en ella un posible origen desde donde construir nacionalidad. Sin embargo, la inclusión del indio fracasó, tuvieron muchas dificultades para incorporar a los indios aymaras al relato que se iniciaba en ese maravilloso y mítico origen<sup>5</sup> construido por un grupo de letrados que percibieron la fuerza y el llamado de las ruinas desparramadas en el altiplano e intentaron revivir algunos símbolos que remitían al pasado.

## 2. El secreto de la forma y el alma del Kollasuyo

La revista *Kollasuyo* fue ejemplo de continuidad y trabajo; sin duda, fue una de las que más números logró a lo largo de la historia de las publicaciones bolivianas. En ella colaboraron los más importantes escritores del país, “no sólo del Kollao”, como decía el director Roberto Prudencio, entendiendo que el Kollasuyo incluía a todo el territorio boliviano y otras regiones vecinas.

La revista contribuyó a la construcción de una de las facetas más interesantes de la vida cultural boliviana: la del intelectual que intenta pensar su país.

5 Al respecto, Pedro Aliaga, estudiante de la Carrera de Historia de la UMSA, está trabajando una tesis licenciatura llamada “Tiwanaku sí, indios no”; allí muestra cómo la semana indianista fue una estrategia escenográfica que derivó en la folclorización del indio en vez de su incorporación.

Entonces, los estudios bolivianos que tuvieron cabida en la revista procedían de diversos horizontes: filosofía, literatura, sociología, pedagogía, antropología, arqueología, etc. Desde esta perspectiva, los problemas de la nación, lo que Prudencio llamaba “el alma boliviana” o el “ser de la nación”, solo podían encararse desde un conocimiento no especializado.

Ese conocimiento no podía ser solo local, es decir, la cultura nacional no se nutría solamente de ella misma “como los pelícanos”, sino que se alimentaba también de lo más valioso de la cultura universal. La apuesta por estas dos formas de conocer dio como resultado el norte de esta revista: “nuestra mira era que *Kollasuyo* llegara a comprender y describir lo permanente del alma boliviana, aquella esencia que constituye el ser de una nación” (Prudencio, 1974, p. 3).

A Roberto Prudencio se le otorgó la tarea de cerrar la Semana Indianista, aludida más arriba, y lo hizo con la conferencia “Ideas sobre el sentido de la cultura altiplánica”. Allí planteó que la nación boliviana estaba vinculada a un “sentido cósmico” que otorga unidad y que está relacionado con la tierra misma. Esta perspectiva señala la influencia del medio en la construcción de la indianidad. La tarea pendiente era descubrir ese sentido cósmico surgido de la tierra y el paisaje altiplánicos para construir la nación boliviana.

Estas ideas iniciales terminaron de cristalizarse en un texto breve y contundente publicado en el número 12 de la revista *Kollasuyo* el año 1939. El artículo lleva el nombre de “Sentido y proyección del Kollasuyo”. Allí Prudencio (1939) traza y argumenta sus tesis telúricas o pertenecientes al territorio discursivo de la “mística de la tierra”, en palabras de Guillermo Francovich.

La primera tesis es que “el paisaje modela al hombre” (p. 3) y de acuerdo a la severidad, flexibilidad o frivolidad de la naturaleza así son los pensamientos de sus habitantes. Prudencio muestra cómo los conceptos de civilización y raza se fueron desplazando y finalmente quedando en desuso frente al concepto de cultura. Y la cultura está en íntima relación con el paisaje. En definitiva, al afirmar que el paisaje modela al hombre, se sostenía que la naturaleza se transformaba en imágenes, ideas y creaciones artísticas en el hombre. Las energías telúricas se hacían espíritu gracias al hombre.

Así, “la cultura no es sino la expresión formal de lo telúrico”; por tanto, no existe una cultura “ecuménica” o universal sino culturas particulares. En otros términos, “la cultura es el paisaje”. Se trata de un posicionamiento filosófico firme y contrapuntante al racionalismo universalista o abstracto. Cada región del mundo, decía Prudencio, plasma sus propias formas, cada paisaje sumi-

nistra sus propias expresiones; por eso, las culturas regionales deben encontrar o construir su vitalidad original. Los ejemplos planteados en el texto son elocuentes:

El Nilo y el Desierto nos hablan ya a priori de las formas del pensamiento egipcio (...). El sentido plástico y antropocéntrico del griego, nace de esa naturaleza de juguete cuyas formas se aminoran casi hasta conseguir la dimensión humana (...). La Europa nórdica, en cambio, con su atmósfera densa y sus neblinas, esfuma el carácter palpable de las cosas (...), he ahí el germen de la pintura expresionista (Prudencio, 1939, p. 4).

Lo que Prudencio asociaba al arte o a la creación artística derivó en la siguiente tesis: “en la naturaleza se hallan dormidas todas las formas de arte y de toda cultura” o “lo telúrico es la síntesis y el secreto de toda creación”. El creador, el artista, da forma o expresión a lo que ya está en la naturaleza.

Si los griegos tenían una naturaleza de juguete, plástica y aminorada que los acercó a la armonía y formas humanas y si la Europa nórdica es dominada por el paisaje nebuloso que generó el impresionismo y el subjetivismo, la montaña altiplánica genera síntesis, concreción y lucha. Para los montaraces no existe la posibilidad de ensueño o divagación, la montaña es la expresión de la síntesis del mundo y el límite del horizonte. El Altiplano es un “antídoto para el ensueño idealista”, son palabras de Uriel García que Prudencio retoma con beneplácito, es el “fracaso de la utopía”. La pampa no genera ensueños, enfrenta realidades, y por eso el hombre que habita este suelo está llamado a la rebelión. El paisaje místico del Kollasuyo tiene una doble cualidad, es, al mismo tiempo, reposo y rebelión, “tempestad petrificada”, como llamó Unamuno a un conjunto montañoso del Roque Nublo de la Isla de Gran Canaria.

Tiwanaku fue testimonio de domino de la tierra, posesión de la forma y creación, fue la “plasmación de las propias energías telúricas”. El centro de esa cultura fue el Lago Titikaka, de donde emergieron los incas. Los incas fueron una prolongación de la cultura kollana, lo que cambió fue el núcleo cultural. Aunque los habitantes de Tiwanaku hayan desaparecido misteriosamente, la “ciudad pétreo permanece” y las energías de la tierra están todavía presentes. Como afirma H.C.F. Mansilla (2009):

El mayor mérito de Prudencio reside en postular un indigenismo moderado, sin los elementos estético-religiosos de Diez de Medina, pero con mayor énfasis en los aspectos sociales y políticos (p. 18).

El nuevo kolla para Prudencio (el de la década de los cuarenta), tenía que indianizarse, debía forjar un nuevo ciclo cultural. Indianizarse quería decir recu-

perar la fuerza telúrica, arrancarle su secreto a las energías cósmicas y generar arte e ideas, arte y pensamiento.

Dos fragmentos de reseñas que valoraron expresiones artísticas y que se publicaron en la revista *Kollasuyo*, bajo la égida descrita más arriba, expresan cómo se valoraba el arte desde esta perspectiva. En el número 15 de la revista aparece un comentario sobre *Aluvión de fuego* de Oscar Cerruto, escrito por Augusto Céspedes (1940):

Oscar Cerruto, autor de *Aluvión de fuego* insurge a este amplio paisaje. Se atreve con el indio y con la cuestión social. Con un cargamento boliviano que no es de guacamayos de feria, sino de tragedias por decir –se incorpora a la legión de novelistas sudamericanos que exploran la geografía espiritual del continente (p. 65).

Céspedes destaca que la novela de Cerruto encara los problemas étnicos y sociales del país, cree que documenta “de forma viva” la “subnación indígena” y que los pasajes más importantes de la novela son los que relatan lo que ocurre en la “retaguardia”, es decir, en la altiplanicie ilimitada. El valor del novelista, desde esta lectura, está en su capacidad de aproximarse a “las sustancias que dan a Bolivia su carácter específico”, aquello que permanece en el tiempo como los monolitos de Tiwanaku.

Carlos Gregorio Taborga (1942) comenta el libro híbrido (imagen y texto) de Gloria Serrano y David Crespo Gastelú, un “emocionario” llamado *Tierras del Kosko*:

(...) En su excursión por los predios del Tawantinsuyo, Gloria Serrano y Crespo Gastelú encontraron esa llijlla del Kosko y la desplegaron, y recogieron en sus retinas todos los bellos “instantes” del alma y del paisaje que nutren el espíritu indiano. Catorce visiones objetivas e introspectivas recogieron en la mente o en los apuntes estos dos gitanos del arte, y el uno hizo florecer la armonía de tonos en el mundo de su lápiz y la otra hizo crecer el lenguaje hasta la plasmación poemática (p. 55).

A Taborga le interesa la “objetivación” que logran ambos artistas “el indio presente, entregado a la superchería mística, al jolgorio triste de té piteado (...)” y cuestiona la presencia de un cristianismo que le parece forzado y entrometido.

Estas ideas han sido constantes en los escritores bolivianos, desde las elaboraciones de Antonio Villamil de Rada, las narraciones de Jaime Mendoza, los colores y las montañas en la crítica de Carlos Medinaceli, la geografía trazada por José Eduardo Guerra y, por supuesto, las tesis filosóficas de Prudencio sobre el alma del Kollasuyo. El planteamiento central fue establecer que la creación artística, literaria en particular, está íntimamente ligada al “paisaje”.

## Referencias

1. Brusiloff, Pedro, Ana Rebeca Prada, Omar Rocha y Freddy Vargas (2013). *Alberto de Villegas, estudios y antología*. La Paz: Carrera de Literatura/Instituto de Estudios Bolivianos.
2. Céspedes, Augusto (marzo de 1940). “La novela de masas y una novela de Oscar Cerruto”. *Kollasuyo, Revista de Estudios Bolivianos* (15), 63-68.
3. Guerra, José Eduardo (1936). *Itinerario espiritual de Bolivia*. Barcelona: Araluce.
4. Loza, Carmen Beatriz (2008). “Una ‘fiera de piedra’ Tiwanaku, fallido símbolo de la nación boliviana”. *Revista Estudios Atacameños, Arqueología y Antropología Surandinas* (36), 93-115.
5. Mansilla, H.C.F. (2009). *Memorias razonadas de un escritor perplejo*. Santa Cruz: Editorial El País.
6. Prudencio, Roberto (1974). “Nota preliminar”. *Kollasuyo, Revista de Estudios Bolivianos, Índice 1929-1974*. La Paz.
7. ----- (diciembre de 1939). “Sentido y proyección del Kollasuyo”. *Kollasuyo, Revista de Estudios Bolivianos* (12), 3-11.
8. Rodríguez, Rosario (2008). “De mestizajes indigenismos, neoindigenismos y otros: la tercera orilla (sobre la literatura escrita en castellano en Bolivia)”. [Tesis inédita de doctorado]. Pittsburgh: University of Pittsburgh. Recuperado de [http://d-scholarship.pitt.edu/10324/1/rosario\\_rodriguez\\_18\\_dec.pdf](http://d-scholarship.pitt.edu/10324/1/rosario_rodriguez_18_dec.pdf)
9. Quisbert, Pablo (2004). “La gloria de la raza: historia prehispánica, imaginarios e identidades entre 1930 y 1950”. *Revista de Estudios Bolivianos* (12), 177-212 “Cultura del Pre-52”. La Paz. Instituto de Estudios Bolivianos UMSA.
10. Taborga, Carlos Gregorio (abril de 1942). “Nota bibliográfica. Tierras del kosko”. En *Revista Kollasuyo* (39), 54-57.



Portada del catálogo de Juan Rimsa en Witcomb, Buenos Aires, 1937. Archivo Fundación Espigas.

# “Cruzando el país en sus infinitas direcciones”: instituciones, obras, imaginarios (Argentina, 1920-1950)

## “Crossing the Country in Its Infinite Directions”: Institutions, Works, Visions (Argentina, 1920-1950)

Georgina G. Gluzman\*

### 1. Introducción<sup>1</sup>

En 1947 el crítico Romualdo Brughetti publicaba *Pintura argentina joven*. Allí analizaba a los artistas desde una perspectiva atenta a la geografía y se concentraba en los efectos de recorrer el territorio: “Cruzando el país en sus infinitas direcciones vemos que una geometría sencilla se ordena en la habitación del hombre” (Brughetti, 1947, p. 14). Geografía y hábitat se intersectaban con las obras artísticas. A nosotros, el espacio aún nos interesa, aunque en otros sentidos: como tema plástico, como motivo ideológico y como ámbito cultural.

En este ensayo me centraré en el análisis de las escenas artísticas de cinco espacios en la Argentina: Buenos Aires, Rosario, Santa Fe, La Plata y Bariloche. Estos ámbitos fueron transitados por Juan Rimša en su etapa argentina.

---

\* Investigadora asistente del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina.  
Contacto: georginagluz@gmail.com.  
<https://orcid.org/0000-0001-7541-1291>.

1 Este trabajo es una reflexión general, destinada a iluminar ámbitos en los cuales Juan Rimša estuvo activo en la Argentina.

Consideraré los espacios de exposición, la cuestión del paisaje nacional y las nuevas propuestas educativas. También me aproximaré a los imaginarios en torno al sur argentino, considerado sublime, donde Rimša también actuó.

El crecimiento que la Argentina había experimentado durante las últimas décadas del siglo XIX llegaría a un punto de quiebre en 1929 (Devoto, 2010), cuando se produjo una crisis económica de vastos alcances. En 1930, el presidente Hipólito Yrigoyen fue derrocado por un golpe de Estado, puntapié inicial de la “década infame”. A pesar de este clima sombrío, el campo cultural fue muy dinámico.

## 2. Cuatro activas escenas

Desde fines del siglo XIX, Buenos Aires experimentaba un crecimiento acelerado y se convertía en una metrópolis, atravesada por nuevos problemas e imaginarios (Sarlo, 1988). La llegada masiva de inmigrantes, incansablemente tematizada por la literatura y el arte, le cambiaba la cara a la ciudad y enriquecía la atmosfera estética y política de modo imborrable. Cuando Rimša arribó a Buenos Aires, se encontró con una ciudad de reciente transformación y en plena ebullición cultural.

Junto con la inmigración surgían agudas tensiones en el plano político y social. El problema de la “identidad nacional” se tornaba acuciante. Diversos sectores intelectuales buscaban definir una cultura esencialmente argentina. En el campo del arte, este sentimiento se vinculó con una marcada predilección por ciertos temas: paisajes y tipos regionales de la zona pampeana, el Noroeste y las sierras cordobesas, invariablemente rurales (Wechsler, 1995). Un artista como Fernando Fader encarnaba los ideales tradicionales de modo claro.

El año 1924 marcó un momento de quiebre en el panorama artístico (Wechsler, 1998). Al mismo tiempo que se inauguraba el salón oficial, donde ganaba la *Chola desnuda* de Alfredo Guido, se exponía en la galería Witcomb la primera exposición de las pinturas modernas de Emilio Pettoruti. No obstante, muchos artistas asociados con las tendencias modernas buscaron también inspiración en los tipos y paisajes tradicionales, como Raquel Forner, figura mayor en la renovación plástica de estas décadas.

En el campo de las bellas artes surgieron novedosas propuestas educativas. Los archivos de la Escuela Superior de Bellas Artes revelan la difusión del imaginario relativo al Noroeste y las culturas amerindias en este ámbito (Balasarre,

2016) (fig. 1). Esta nueva institución brindaba posibilidades concretas de formación a los inmigrantes e hijos de inmigrantes. En efecto, las actas con los pedidos de inscripciones a la Escuela Superior muestran una importante presencia de extranjeros. Entre 1932 y 1940, estudiantes originarios de Alemania, Francia, Perú, Paraguay, Italia, España, Brasil, Bolivia, Polonia, Rusia, Austria y Turquía se dieron cita en las aulas junto a los argentinos<sup>2</sup>. En este contexto, atravesado por artistas migrantes, Rimša llegaba a Buenos Aires para estudiar junto a Pío Collivadino (Álvarez Plata, 2018, p. 20).

El Salón Nacional de Bellas Artes, organizado en Buenos Aires desde 1911, se nutría (entre otros participantes) de los estudiantes y graduados de instituciones como la Escuela Superior de Bellas Artes. En este espacio consagratorio, Rimša tenía un techo claro: el premio a los artistas extranjeros, una mención de honor desde 1932<sup>3</sup>. Al tiempo que se consolidaba este espacio legitimador, “fuerte regulador de la producción artística” (Penhos y Wechsler, 1999, p. 7), se multiplicaron las galerías de arte privadas y un circuito de salones, que incluían el Salón de la Sociedad de Acuarelistas, Pastelistas y Grabadores y el Salón Femenino de Bellas Artes, entre muchos otros (Bermejo, 2011).

De modo simultáneo, las escenas artísticas de otras ciudades se complejizaban. Surgían nuevas instituciones, se generaba un coleccionismo oficial y se creaba un circuito de galerías. En Rosario, el Museo Castagnino (creado en 1920) responde a esta ampliación del coleccionismo público. La Comisión Municipal de Bellas Artes, surgida como proyecto privado, fue pronto avalada por la municipalidad. Contaba entre sus funciones la creación del museo y la celebración de los salones anuales, espacio de visibilidad y consagración (Príncipe, 2012).

El *Salón de Otoño* pasaría de ser un espacio al que se accedía por invitación, como sucedió en su primera edición en 1917 (Príncipe, 2012, p. 22), a ser uno de los más convocantes para artistas de todo el país. Fue un espacio abierto a la producción artística de variadas tendencias, con un importante sistema de recompensas, estímulos y adquisiciones. Aquí actuaría Rimša con un envío en 1935.

Por otro lado, en la ciudad de La Plata se creó en 1922 el Museo Provincial de Bellas Artes. Emilio Pettoruti asumió como director en 1930. El célebre pintor imaginaba un museo “dinámico”. En 1931 afirmaba: “Es necesario recrear nuestros museos, modificando su estructura y codificándolos de acuerdo a un

2 “Inscripciones”. Archivo Museo de Calcos y Escultura Comparada, Buenos Aires.

3 Dirección Nacional de Bellas Artes, 1932, “XXII Salón de Artes Plásticas”, Buenos Aires: Talleres Gráficos Argentinos L. J. Rosso, sin paginar.

concepto moderno, valedero y eficiente”<sup>4</sup>. El primer *Salón de Arte* de La Plata se realizó en 1933, con una importante concurrencia, entre la que se contaba la escultora María Carmen Portela y el grabador Víctor Rebuffo, entre muchos otros<sup>5</sup>. En 1937 Rimša participaría de este importante espacio.

El mismo año de la inauguración del museo de La Plata se concretaba otro proyecto, en la ciudad de Santa Fe. Inaugurado en 1922, el Museo Rosa Galisteo contaba en su apertura con una colección de apenas nueve obras<sup>6</sup>. Pronto fue el foco de la vida artística de Santa Fe. Un artículo publicado con ocasión del vigésimo quinto aniversario de la inauguración señalaba: “Alrededor del Museo comenzó a crecer un verdadero movimiento de orden cultural y a establecerse vinculaciones con los medios de mayor desarrollo y conciencia plástica”<sup>7</sup>. La organización de este evento movilizaba personas y obras. Rimša fue uno de los artistas que se sumó al interés creciente despertado por estos salones, y en 1936 realizó un envío.

El artista declaraba en los catálogos un domicilio que poco parece tener que ver con la vida del conventillo a la que Rimša diría pertenecer: Callao 1971, a metros de la Avenida del Libertador<sup>8</sup>. Quizá debamos ver aquí un intento consciente de auto-modelación por parte del artista, que quería vincularse simbólicamente a la escena bohemia de la ciudad. Rimša se involucró en muchos espacios de exposición colectiva: su participación en los salones de Santa Fe, La Plata y Rosario nos revela su grado de inserción en el panorama artístico nacional. Al mismo tiempo, valoraba el circuito de galerías porteñas. Desde fines del XIX, se concentraban en la calle Florida los espacios expositivos, como las célebres galerías Witcomb, Müller y Van Riel, donde Rimša mostraría su producción entre 1937 y 1964 (fig. 2).

4 Emilio Pettoruti, “Nuestro programa. Recreación del Museo”. *Crónica de Arte*, La Plata, junio y julio de 1931, p. 1.

5 “El Primer Salón de Artes de La Plata que se realiza actualmente en un salón del pasaje Dardo Rocha de dicha ciudad”. (*La Prensa*, Buenos Aires, 24 de agosto de 1933, sin paginar).

6 “Bodas de plata del Museo de Bellas Artes Rosa Galisteo de Rodríguez”. (*La Prensa*, Sección Segunda, Buenos Aires, 18 de mayo de 1947). En: *Dirección General de Bellas Artes 1947*, Archivo Museo Provincial de Bellas Artes “Rosa Galisteo de Rodríguez”, Santa Fe.

7 “Cumple sus bodas de plata el Museo Rosa Galisteo de Rodríguez”. (*El Litoral*, Santa Fe, 18 de mayo de 1947). En: *Dirección General de Bellas Artes 1947*, Archivo del Museo Provincial de Bellas Artes “Rosa Galisteo de Rodríguez”, Santa Fe.

8 La cuidadosa investigación de María Isabel Álvarez Plata ha revelado que Rimša declaraba vivir en un “conventillo”, edificios populares que acomodaban a varias familias en un único espacio, en Buenos Aires (Álvarez Plata, 2018, p. 19).



Figura 1: Carpeta de recortes de Emilio Centurión con motivos americanos.  
Archivo Escuela Superior de Bellas Artes.

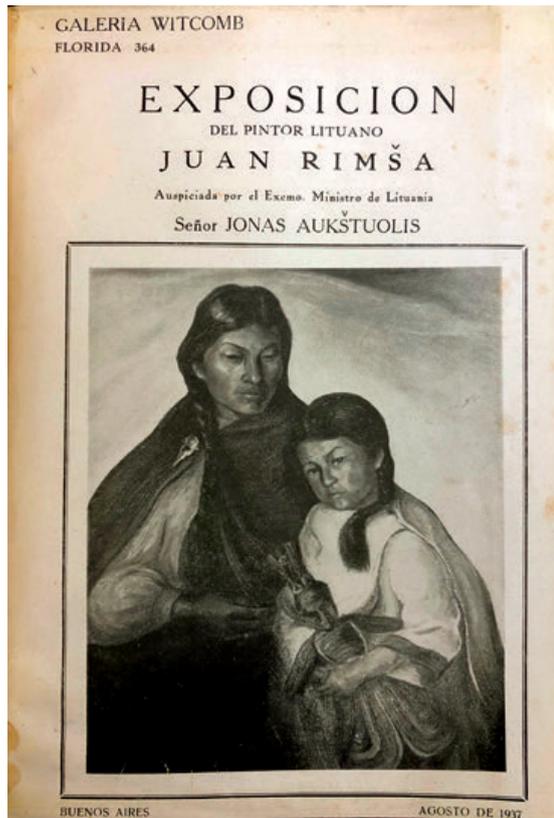


Figura 2: Portada del catálogo de Juan Rimša en la galería Witcomb, Buenos Aires, 1937. Archivo Fundación Espigas.

### 3. Otro espacio: el sur argentino

El panorama artístico y cultural de San Carlos de Bariloche es bien diverso al de ciudades con campos artísticos conformados, como Buenos Aires o Rosario. No obstante, esta ciudad fronteriza y sus alrededores, muy alejados de los núcleos del poder, fue un centro de gravitación para artistas de diversos orígenes, atraídos por la belleza de sus paisajes y por el sentimiento de aislamiento provocado por las grandes distancias. Alberto Petrina (2005) ha afirmado que una invariante de la región patagónica es la baja proporción de artistas nativos con respecto a aquellos afincados en la zona (p. 15). Así, Rimša se insertó en un campo transitado: el de artistas que viajaban o se instalaban en la Patagonia.

Artistas como Juan Sol o Indalecio Pereyra realizaban viajes periódicos para pintar en Bariloche y sus alrededores. El caso de Américo Panozzi resulta también relevante: el artista se trasladó de modo permanente a Bariloche en 1921, desde donde realizaba envíos al Salón y producía de modo sostenido. El paisaje patagónico era el favorito absoluto del artista. En una entrevista declaraba: "He viajado varias veces por Europa. Suiza es muy semejante. Pero lo nuestro es de grandeza más amplia y más salvaje. Los lagos suizos se hielan; la temperatura desciende mucho más. Los lagos argentinos no llegan a helarse; la nieve es más blanda, como algodón" (Filomena, 1941, p. 14). Estos ejemplos distan de ser inusuales, pues la Patagonia se convirtió en un motivo habitual para los artistas del momento.

En términos generales, los escenarios del "arte nacional" de la bibliografía tradicional fueron las pampas, el Noroeste y Córdoba. Aunque la historiografía no le haya otorgado la misma importancia, el paisaje patagónico también ocupaba un rol singular en la década de 1930, cuando Rimša realizó su primer viaje a Bariloche. De este modo, el artista se insertaba en una tendencia significativa del arte local.

### 4. Coda: los escenarios del arte nacional y Juan Rimša

Fue este campo atravesado por una diversidad estética el que recibió a Rimša. Artista múltiple, halló inspiración en el campo local: temas y estilos no conflictivos, capaces de agradar a diversos grupos sociales e ideológicos (Wechsler, 1991). Otros artistas migrantes también se vieron marcados por el panorama artístico local. Por ejemplo, la pintora Gertrudis Chale también halló inspira-

ción en la geografía y figuras del noroeste argentino, así como Bolivia, Perú y Ecuador (fig. 3).

El enfrentamiento cultural entre el deseado nacionalismo y el riesgoso cosmopolitismo estuvo atravesado por la pregunta por la identidad. Una posible respuesta se encontró en la identificación de lo nacional con el paisaje de la pampa, como en el bucólico rancho de Rimša exhibido en Rosario (fig. 4). Decidido partidario de la figuración, el artista encontró un tema ideal en el escenario argentino: “No es necesario deshacer la tradición de la pintura para edificar en cambio la escuela moderna. Lo abstracto ha llegado a un callejón sin salida en su proceso de deshumanizar el arte. Creo que debemos ahora, precisamente, humanizar el arte dando profundidad y sentido definitivo a las cosas”<sup>9</sup>.

Pero el artista también aportó al panorama local su profundo conocimiento del arte moderno europeo, como resulta visible en la obra presentada en Santa Fe, que da cuenta de un tono netamente distinto, deudor del expresionismo europeo, que conocía muy bien (fig. 5). De este modo, Rimša se nos aparece en toda su dimensión como un artista continuamente en cambio, aunque guiado por un ideal común: el de la pintura figurativa como medio de expresión y comunicación. Como señalaba Antonio Ramón Chas en 1961 con motivo del regreso del pintor a la Argentina: “Después de dos años de ausencia ha vuelto Juan Rimša –el ascético pintor de América– a ofrecernos un nuevo período de su pintura: siempre distinta”<sup>10</sup>. Siempre cambiante y siempre fiel a sí mismo, Rimša apostó con decisión a la pintura figurativa, de la que fue un cultor decidido y efusivo.

9 Ramón Antonio Chas, “Rimsa: el Gauguin de la selva americana”, *Clarín*, 1959. Archivo Museo de Bellas Artes de La Boca de Artistas Argentinos “Benito Quinquela Martín”, Buenos Aires.

10 Ramón Antonio. Chas “Un misionero de la pintura: Juan Rimsa”, *Revista Clarín*, Buenos Aires, 30 de julio de 1961. Archivo Museo de Bellas Artes de La Boca de Artistas Argentinos “Benito Quinquela Martín”, Buenos Aires.

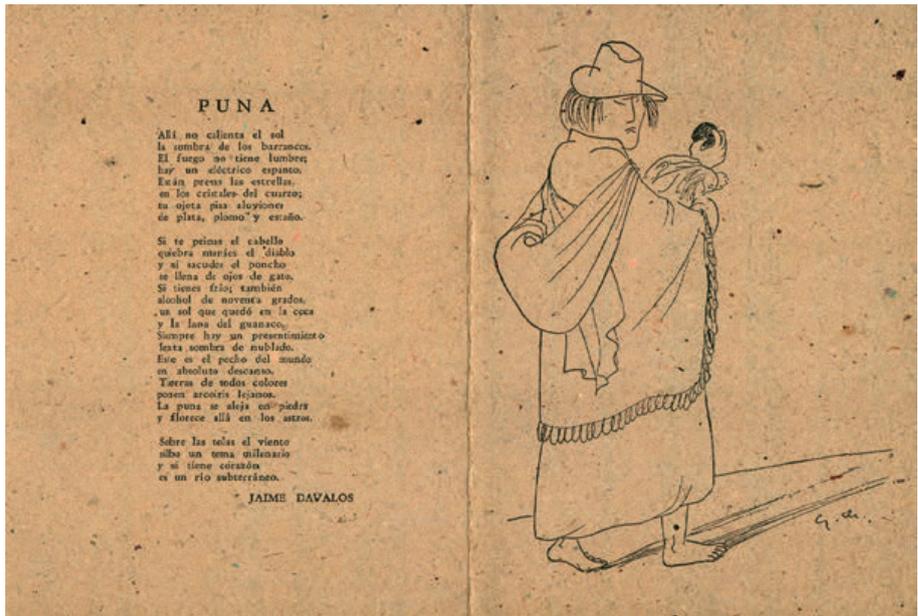


Figura 3: Catálogo de la muestra de Gertrudis Chale, *El indio y su paisaje*. Archivo del Museo Provincial de Bellas Artes "Rosa Galisteo de Rodríguez", Santa Fe.

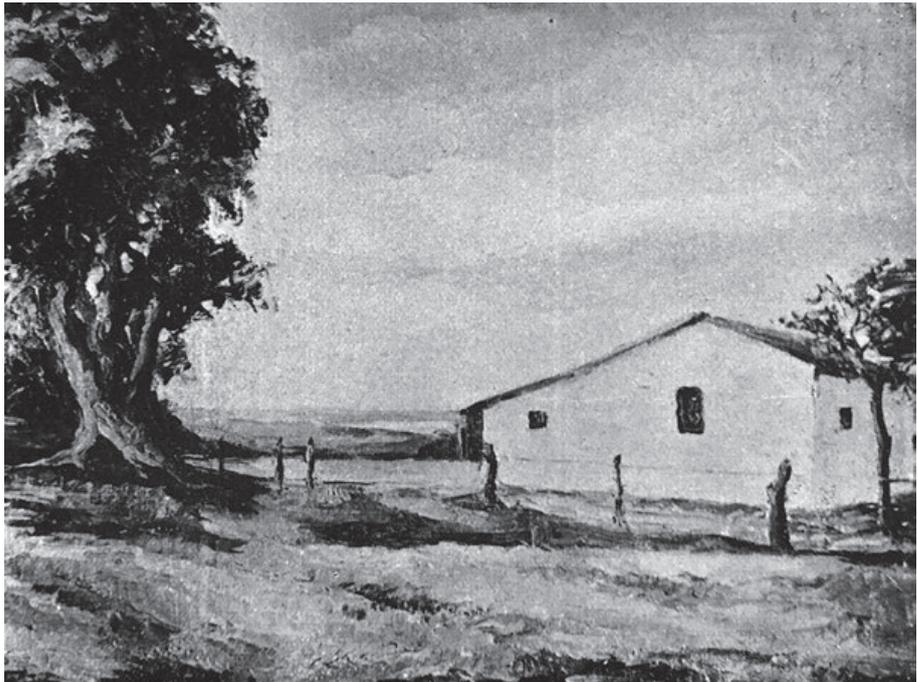


Figura 4: Juan Rimša, *Rancho solitario*, óleo sobre tela, ubicación desconocida. Expuesto en el *Salón de Otoño*, Rosario, 1935.



Figura 5: Juan Rimša, *Ritmo eterno*, carbón, ubicación desconocida.  
Expuesto en el *Salón de Arte*, La Plata, 1937.

## Referencias

1. Álvarez Plata, María Isabel (2018). “Juan Rimša”. En *Rimša*. La Paz: Fundación Simón I. Patiño.
2. Baldasarre, María Isabel (ed.) (2016). *Las bellas artes de la Cárcova*. Buenos Aires: Museo “Ernesto de la Cárcova”.
3. Bermejo, Talía (2011). “El arte argentino entre pasiones privadas y *marchands d’art*. Consumo y mercado artístico en Buenos Aires, 1920-1960”. En María Isabel Baldasarre y Silvia Dolinko, (eds.). *Travesías de la imagen: historias de las artes visuales en la Argentina* (pp. 329-362). Buenos Aires: Eduntref-CAIA.
4. Brughetti, Romualdo (1947). *Pintura argentina joven (1930-1947)*. Buenos Aires: Ollantay.
5. Devoto, Fernando (2010). *El país del primer centenario: cuando todo parecía posible*. Buenos Aires: Capital Intelectual.
6. Filomena, Estela María (junio y julio de 1941). “Américo Panozzi: el pintor de la nieve”. *Amicitia*, 1(3), 14-15, Buenos Aires.
7. Penhos, Marta y Wechsler, Diana (1999). “Introducción. Tras los pasos de la norma”. En Marta Penhos y Diana Wechsler, *Tras los pasos de la norma. Salones Nacionales de Bellas Artes (1911-1989)* (7-14). Buenos Aires: Ediciones del Jilguero.
8. Petrina, Alberto (2005). “Arte de Río Negro: el arte de la frontera”. En *Programa Argentina pinta bien. Arte de Río Negro*. Buenos Aires: Centro Cultural Recoleta.
9. Príncipe, Valeria (2012). “Cómo fundar un museo. La construcción de un espacio institucional para el arte”. En Pablo Montini, Sabina Florio, Valeria Príncipe y Guillermo Robles, *De la Comisión Municipal de Bellas Artes al Museo Castagnino. La institucionalización del arte en Rosario, 1917-1945* (pp. 15-20). Buenos Aires: Fundación Espigas.
10. Sarlo, Beatriz (1988). *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920-1930*. Buenos Aires: Nueva Visión.
11. Wechsler, Diana (1995). “Las ideas estéticas en Buenos Aires: entre nacionalismo y cosmopolitismo (1910-1930)”. En Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, *El arquitecto Martín Noel. Su tiempo y su obra* (pp. 71-79). Sevilla: Junta de Andalucía.
12. ----- (1998). “Nuevas miradas, nuevas estrategias, nuevas contraseñas”. En *Desde la otra vereda. Momentos en el debate por un arte moderno en la Argentina (1880-1960)* (pp. 119-155). Buenos Aires: Ediciones del Jilguero.
13. ----- (1991). “Paisaje, crítica e ideología”. En *Ciudad/campo en las artes en Argentina y Latinoamérica* (pp. 342-350). Buenos Aires: CAIA.





Carlos Alberto Paz de Noboa. Cubierta de *Kuntur*. *Primer cuaderno de dibujo autóctono*. Arequipa, Ed. Santiago Quiroz, 1936. Biblioteca del Instituto Riva-Agüero. Pontificia Universidad Católica del Perú.

# Modernos y americanos: las artes en la ruta Cuzco-Buenos Aires

## Modern and American: The Arts in the Cuzco-Buenos Aires Route

Rodrigo Gutiérrez Viñuales\*

La cultura es un mapa propio e independiente,  
y revela los límites que lo político oculta.  
*Mirko Lauer (1997)*

El presente texto fue escrito con posterioridad a la impartición de la conferencia homónima dada en el marco del Encuentro Internacional “Artistas en diálogo: Juan Rimša y su tiempo (1930-1950)”, en el Espacio Simón I. Patiño (La Paz), a finales de marzo de 2019. Tomamos la decisión de elaborar aquí un relato que tradujese de manera sintética los contenidos de aquella, y dada la limitada extensión exigida, decidimos asimismo que el texto no se convirtiera en un ensayo científico al uso, sino más bien en un cúmulo de reflexiones apoyadas en una serie de acontecimientos, obras, artistas y escenarios geográficos, en la línea de lo expuesto durante el Encuentro. En otras palabras, que se convirtiera en una suerte de traducción al papel de la propia conferencia.

Tal como señalamos al presentarla, dicha intervención tuvo como objetivo realizar un mapeo de la modernidad americanista a partir de las manifestaciones

---

\* Doctor en Historia del Arte y Catedrático de la Universidad de Granada (España). Línea de investigación: arte latinoamericano contemporáneo.  
Contacto: [rgutierr@ugr.es](mailto:rgutierr@ugr.es)  
<https://orcid.org/0000-0002-8963-9251>

artísticas producidas en la ruta que, durante la primera mitad del siglo XX, unió a las ciudades de Cuzco y Buenos Aires, pasando por Puno, La Paz, Jujuy o Córdoba, y extendiéndose a Rosario, La Plata o Montevideo. De hecho, la invitación que se nos cursó se sustentaba en nuestra investigación incluida en el libro *Cuzco-Buenos Aires. Ruta de intelectualidad americana (1900-1950)* que, publicado hace diez años, en 2009, junto con Elizabeth Kuon y mis padres Ramón Gutiérrez y Graciela Viñuales, planteaba esa idea de cultura como “mapa propio e independiente”, tal como afirmaba Mirko Lauer<sup>1</sup> en la frase que encabeza este ensayo, trascendente de las fronteras políticas.

Planteado así el contexto, en la presentación en La Paz pusimos especial acento en reconstruir conceptualmente el significado de los contactos e itinerancias de numerosos artistas y sus producciones, concretadas o proyectadas. Tuvimos en cuenta la fortuna alcanzada por las arquitecturas neoprehispánica y neocolonial; el rescate de las formas y lenguajes de las culturas precolombinas y su difusión a través de estudios especializados; las artes aplicadas, abordando algunas de las escenificaciones teatralizadas que se hicieron en aquellos años a partir de obras literarias de tinte indígena, la creación y consolidación de escuelas de artes y oficios, la publicación de manuales de arte ornamental, la febril actividad en la realización de mobiliario precolombinista; de manera específica, la obra de algunos artistas notables, como fueron Alfredo Guido, José Sabogal (fig. 1) o Mariano Fuentes Lira. Y, finalmente, un apartado especial y algo más extenso se dedicó al tema del diseño gráfico de raigambre precolombina y popular, presente tanto en libros como en revistas ilustradas de los años veinte y treinta. La razón de esta inclusión con entidad propia se debió a la petición especial de la organización del Encuentro, en cierta medida como una extensión vinculante al excelente y pionero proyecto editorial coordinado por Michela Pentimalli, la obra en tres volúmenes titulada *Bolivia. Lenguajes gráficos* (2016).

Hemos de decir asimismo que, por exceso que no por escasez, tuvimos dificultad para armar la versión final de la charla, ante la tentación de deambular en las múltiples derivaciones que ofrece el tema. La tarea más ardua fue la de elegir aquellas atalayas a tratar, o, mejor dicho, eliminar las que no entrarían en la estructura. Téngase en cuenta que hubiera sido posible, y enormemente tentador por su atractivo, incluir extensiones del tema en el resto de Latinoamérica, Europa y Estados Unidos, desde la arquitectura neomaya en ese país y en México, el estilo *marajoara* en Brasil, las escenografías de

1 *Andes imaginarios. Discursos del indigenismo-2*. Cuzco, CBC-Sur Casa de Estudios del Socialismo, 1997.

Pedro Pablo Traversari en Ecuador, las producciones de la Escuela de Artes Aplicadas en Chile, las obras primerizas y no tanto de Frank Lloyd Wright, los tejidos de la Bauhaus influidos por los *wari* peruanos, la fascinación de Henry Moore por el Chac Mool y las ruinas mayas, los viajes de Josef y Anni Albers por Latinoamérica...

No obstante, esas obligadas ausencias, y la centralización del tema exclusivamente en el eje Cuzco-Buenos Aires y sus derivaciones, nos permitieron transmitir la idea de la existencia de una red tupida, extensa en tiempo y espacio, conformada por artistas, escritores e intelectuales. Una historia estable de coincidencias y encuentros, y una simultaneidad de centros de acción, comunicados de manera permanente entre sí. Y dentro de todo ello, nos planteamos abordar, muy en la línea de los trabajos que venimos realizando en los últimos años, el estudio de géneros no suficientemente tenidos en cuenta en la historiografía estandarizada de la modernidad latinoamericana, entre ellos, las artes aplicadas en sus muy diversas propuestas, el diseño gráfico –en especial en libros, revistas y carteles–, la educación artística, el teatro e inclusive la literatura. No es otra cosa que una práctica obligada para quienes deseen entender la verdadera dimensión de las vanguardias y más aún escribir sobre ellas: abordar una acción interdisciplinaria, desjerarquizar los géneros artísticos y asumir su análisis con la misma libertad y categorización que les dieron los artistas de aquellos tiempos, dándole la misma relevancia a la praxis de unas que de otras.

\* \* \* \* \*

Escenario vital en este trayecto fue el París de cambio de siglo y la dirección de las miradas hacia expresiones artísticas de regiones consideradas periféricas. Será el momento del influjo de la estampa japonesa en artistas como Paul Gauguin o Vincent van Gogh, de la máscara y de otros objetos de procedencia africana en las de Maurice Vlaminck, Pablo Picasso o Georges Braque, y de un suceso que para nuestro relato será decisivo, como fue en 1909 la irrupción de los ballets rusos de Serge Diaghilev, con el destacado papel de Vaslav Nijinsky en la danza y las escenografías de León Bakst, que constituirán una palpable evidencia de las posibilidades que propiciaba la integración de las artes en un mismo espacio de creación.

En el ámbito que nos ocupa, es decir, en ese eje cultural y artístico Cuzco-Buenos Aires, ya desde temprano tendrán presencia los ballets rusos. En 1912 actuaron en la capital argentina, y sólo cuatro años después conoceríamos propuestas de raigambre indianista, como la proyectada obra teatral *Huemac* (1916) de Pascual de Rogatis, con figurines del pintor Jorge Bermúdez, quien

poco después se trasladaría al noroeste argentino y en concreto al pueblo de Tilcara en la Quebrada de Humahuaca. Allí Bermúdez coincidiría con su compatriota José Antonio Terry y el peruano José Sabogal, propulsor poco después del indianismo pictórico en el Perú y que había sido compañero, una década antes, en la Academia Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires, del rosarino Alfredo Guido.

Entre 1915 y 1920, también en Buenos Aires, se había planteado la concreción del ballet *Caaporá*, cuyas escenografías y diseños fueron realizados por el pintor Alfredo González Garaño, uno de los grandes impulsores de las artes decorativas en la Argentina, cuyo primer Salón vería la luz en 1918 y en el que Guido, junto a José Gerbino, serían premiados por un “cofre calchaquí”. Atravesado por los lenguajes de distintas culturas indígenas americanas, Guido operaría en frentes técnicos tan diferentes como cerámica, mobiliario, vitrales, murales, pintura, escultura, diseño gráfico, litografías y aguafuertes, técnica esta última en la que fue verdaderamente eximio y uno de los máximos exponentes el país; justamente esta práctica multigenérica lo coloca en una dimensión diferente de la mayor parte de los artistas de su momento: un moderno en todo el sentido del término.

Indudablemente en nuestro eje geográfico destacarán las diversas puestas en escena del drama quechua *Ollantay*, texto recuperado a finales del siglo XIX. Podemos señalar la reconstrucción teatral que se hace del mismo en Sacsahuamán en ese mismo 1918. Para entonces Cuzco se había convertido en una ciudad mejor comunicada y más conocida, proceso en el que fue fundamental la llegada del ferrocarril en 1908. Ello trajo consigo la circulación de periódicos y revistas editados en Buenos Aires, medios en los que comenzarían a publicar asiduamente los intelectuales cuzqueños; esto significaría para ellos no solamente difundir sus ideas desde la más importante metrópolis del sur del continente, sino también eludir la hegemonía de Lima. José Uriel García, Luis E. Valcárcel o José María Arguedas, entre otros, publicaron en *La Prensa*, *La Nación* o *Plus Ultra*, destacando sus ensayos sobre arte precolombino y colonial, que acompañaban con fotos de Martín Chambi, los hermanos Vargas, Manuel Mancilla, Abraham Guillén o José Manuel Figueroa Aznar, entre otros, notas todas ellas que despertarían y potenciarían notoriamente el interés de los argentinos para viajar al mismo corazón del imperio incaico.

En 1911 se produciría el llamado “descubrimiento” de Machu Picchu por Hiram Bingham, fortaleciendo el papel del Cuzco como destino de viajeros y estimulando aún más, sí cabía, el interés por los conjuntos arqueológicos. En

1912 Uriel García presentó su tesis sobre *El arte incaico*, y en 1913 se produciría la fundación del Instituto Histórico del Cuzco con Valcárcel, en el marco del cual funcionaría una cátedra de civilizaciones antiguas. Esta institución sería esencial en la puesta en valor de las tradiciones cuzqueñas.

Justamente con Valcárcel se cristalizaría una de las representaciones más recordadas de *Ollantay*, a través de la gira emprendida por la llamada Compañía Incaica del Cuzco organizada y dirigida por él, la que, compuesta fundamentalmente por actores indígenas, realizó diversas presentaciones tanto en territorio peruano como en varias localidades bolivianas y argentinas hasta llegar a las actuaciones consagratorias en el Teatro Colón en Buenos Aires. Esto sucedió en el año 1923, cuando tanto el cartel oficial como el diseño de algunas escenografías quedó en manos de Rodolfo Franco, artista argentino que diez años antes, durante su estancia en París, se había nutrido tanto de la praxis de los ballets rusos como de otras de vanguardia.

En 1930, el escultor argentino Pablo Curatella Manes ejecutaría en París una serie de *legerianos* grabados al boj para una edición limitada de *Ollantay* (fig. 2). Casi una década después, pero ya en Buenos Aires, el escritor Ricardo Rojas desarrollará su propia versión de la obra, cuya labor escenográfica quedó a cargo del arquitecto rosarino Ángel Guido y de Gregorio López Naguil (fig. 3). El *Ollantay* de Rojas (1939) se presentaría en 1943 en Cuzco, Puno y La Paz. En cuanto a Ángel Guido, en 1927 se había encargado del proyecto arquitectónico de la casa de Ricardo Rojas en la calle Charcas, en Buenos Aires (hoy convertida en casa-museo), planteada como reflejo de los postulados de *Eurindia*, libro de Rojas publicado en 1924, y que proponía la posibilidad de un “arte nuevo” para América, que habría de surgir de una simbiosis entre “técnica europea y emoción americana”: la casa integraba una fachada que reproducía la de la casa histórica de Tucumán (colonial), una biblioteca neoprehispanista (decorada por su hermano Alfredo) y un patio claustro inspirado en el de la Compañía de Jesús de Arequipa, en el cual confluían ornamentaciones provenientes tanto del mundo indígena como del europeo. Previamente, en 1925, Ángel Guido había publicado su libro *Fusión hispano-indígena en la arquitectura colonial*.

Los años en los que se publica *Eurindia* y Ángel Guido construye la casa de Ricardo Rojas resultan indudablemente los de mayor intensidad en lo que respecta a la recuperación de lenguajes y de culturas indígenas y su aplicación en obras de nuevo cuño. La proliferación de “escuelas de artes y oficios” con reminiscencias del *arts & crafts* inglés, el surgimiento y la consolidación de salones de artes decorativas y aplicadas o la presencia en éstos de todo tipo de objetos



Figura 1. José Sabogal: *La tienda, Cuzco* (1925). Xilografía sobre papel, 20 x 15 cm. Colección MLR.



Figura 2. Pablo Curatella Manes. Grabado al boj para: Miguel A. Mossi (trad.). *Ollantay. Drama Kjechua*. Madrid-París-Buenos Aires, Agrupación de Amigos del Libro de Arte, 1931. Ejemplar N° 245 de una tirada total de 300 en papel Arches, impreso para el Señor de la Casa de Rubianes Marqués de Aranda. Colección MLR.

teñidos de lenguajes de raíz indígena, van concretando en buena medida esa idea de determinar un “arte nuevo” para América. Sin duda, aunque nuestra historiografía (inclusive la más reciente) se ha mostrado a menudo miope respecto de estas manifestaciones artísticas, lo cierto es que éstas se erigen en firmes testimonios de una vanguardia propia.

Dentro de este contexto, y también formando parte de la construcción de una modernidad de ribetes autóctonos, sobresaldrá la publicación de una serie de manuales de arte ornamental, realizados con el objetivo tanto de enseñar dibujo en las escuelas a partir de diseños precolombinos e indígenas, como, asimismo, de poner a disposición de los arquitectos y artistas que quisieran imprimir en sus obras el sello de las culturas americanas antiguas, un amplio repertorio gráfico de detalles decorativos. Los seis cuadernos *Viracocha* publicados en 1923 en Buenos Aires por Alberto Gelly y Cantilo y Gonzalo Leguizamón Pondal, los volúmenes de *El arte peruano en la escuela*, editados en París en 1925 por Elena Izcue, el de *Dibujos indígenas de Chile*, a cargo de Abel Gutiérrez y aparecido en Santiago en 1928, o el menos conocido titulado *Kuntur*, publicado en 1936 en Arequipa por Carlos Paz de Noboa, son demostrativos del interés de protagonistas de nuestra modernidad por consolidar una plataforma de acción artística y con carácter social desde las mismas bases del sistema.

Esa fascinación iría manifestándose también en el diseño gráfico, y su aparición en revistas y libros, tanto desde la ilustración como desde la diagramación, se iría dando de una manera paulatina, tímida al principio, pero dotada de una imparable libertad y fecunda creatividad a mediados de los años veinte. Para los latinoamericanos, este territorio se convertiría en un verdadero laboratorio de vanguardia. Los ejemplos más tempranos manifiestan un arqueologismo incipiente, sujeto a referencias formales originarias, por caso aludiendo directamente a elementos emblemáticos, como el dios Wiracocha o los *kuntur*, tomados de la Puerta del Sol de Tiwanaku, que serán integrados de manera obsesiva a composiciones de los años veinte y treinta. Tal el caso de la serie de libros que se publica en La Paz bajo el rótulo de la Biblioteca de la Sociedad de Autores Teatrales (fig. 4).

Para mediados de los años veinte el precolombinismo había teñido ya, con suficiencia, un amplio conjunto de libros y revistas ilustrados (fig. 5). Las grecas geometrizadas, los zig-zags, las máscaras reinterpretadas y las caligrafías inventadas estimulaban una y otra vez a los artistas a la hora de proponer diseños de cubiertas para poemarios, cuentos, novelas costumbristas, libros de historia, crónicas, guías turísticas y toda laya de publicaciones, sobre todo cuando sus



Figura 3. Gregorio López Naguil: *Paisaje incaico* (1939). Óleo sobre cuero, 24,5 x 16,5 cm. Pintado sobre la encuadernación de un ejemplar especial de: Ricardo Rojas. *Ollantay. Tragedia de los Andes*. Buenos Aires, Editorial Losada, 1939. Ejemplar dedicado por Rojas y todos los actores de la obra. Colección MLR.

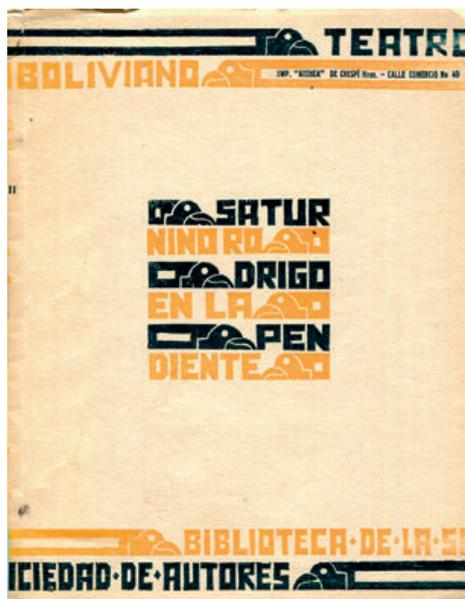


Figura 4. Autor no identificado. Cubierta de: Saturnino Rodrigo. *En la pendiente. Comedia de costumbres sucrenses*. La Paz, Sociedad de Autores Teatrales, 1926. Centro de Documentación en Artes y Literaturas Latinoamericanas CEDOAL, Espacio Simón I. Patiño (La Paz, Bolivia).

asuntos estaban vinculados a temáticas autóctonas e identitarias. Este giro hacia la liberación de toda atadura academicista, basado en la reinterpretación contemporánea de lenguajes precolombinos, fue un claro eje de vanguardia que, en aquella ruta Cuzco-Buenos Aires, superadas las fronteras, nos convirtió en “modernos y americanos”.



Figura 5. Mariano Fuentes Lira. Cubierta del libro *Huilka. Cuentos del Kosko*, de Fausto Burgos, San Rafael, Editorial Butti, 1938. Colección MLR.



Pío Collivadino, director de la Academia Nacional de Bellas Artes, diciembre de 1920. Departamento fotográfico del Archivo General de la Nación (Argentina)

# Pío Collivadino y la Academia de Bellas Artes en Buenos Aires

## Pío Collivadino and the Academia of Fine Arts of Buenos Aires

Laura Malosetti Costa\*

### 1. Introducción

Juan (Jonas, Wania o Iván) Rimša llegó a los 27 años a Buenos Aires en febrero de 1930, y se declaró sastre, como lo había sido su padre. Llegaba en medio de la crisis mundial que había estallado en 1929, provocada por la caída de la bolsa de Nueva York<sup>1</sup>. Al año siguiente sobrevendría, junto con la crisis económica, el golpe de Estado en la Argentina que daría comienzo a la llamada “década infame”. Llegaba tras un largo periplo que lo había alejado de su Lituania natal, a la ciudad cosmopolita más famosa de Sudamérica, con la esperanza de formarse como artista. Se inscribió en los cursos de la Academia Nacional de Bellas Artes, que dirigía el pintor Pío Collivadino (1869-1945) desde 1908.

En unas décadas signadas por el afán de lo nuevo, las crisis y reformulaciones del arte europeo atravesado por la Primera Guerra Mundial y la emergencia de las primeras vanguardias históricas con sus manifiestos y sus gestos disruptivos, permanecer más de veinte años al frente de una Academia no fue una posición fácil. Buenos Aires, además, mantenía una actualización periodística permanente (que se sumaba al intenso flujo de viajeros), respecto de las exposiciones

---

\* Crítica de arte, profesora del Instituto de Altos Estudios Sociales, Universidad Nacional de San Martín e investigadora del CONICET, Buenos Aires.  
Contacto: malosetticosta@gmail.com  
<https://orcid.org/0000-0003-2152-8448>

1 Para una reciente y documentada biografía de Rimša, ver Álvarez Plata (2018, pp. 13-54) y Fara y Gluzman (2018, pp. 5-11).

y novedades del arte en las capitales europeas, y en particular en París, que por entonces todavía era la capital del arte moderno.

De hecho, Pío Collivadino inauguró su mandato en 1908 con una huelga de estudiantes, y en 1934, durante los años de permanencia de Rimša en Buenos Aires, la Academia tuvo otro de sus duros enfrentamientos estudiantiles. Al director le llamaban *il piccolo tirano*. Así fue evocado por ellos en el aniversario de su muerte:

Sus comienzos en la carrera docente fueron tempestuosos. Lo señalaron las primeras protestas de estudiantes de Bellas Artes, que luego se han venido repitiendo periódicamente hasta nuestros días. El alegre don Pío, disciplinante severo en la escuela, era llamado “il piccolo tirano”. Había años en que a Miguel Ángel Buonarroti (*sic.*) mismo le hubiera puesto un 4 para clasificarle un dibujo. Por lo menos, así cuentan sus alumnos (¿Qué sucedió en 7 días?, 1946, pp. 32-33).

El clima de ideas y tensiones que se agitaban por entonces en la Academia, más el carácter plural que Collivadino le otorgó al introducir artes aplicadas, grabado, escenografía, entre las opciones de formación académica, hicieron de ella un centro importante tanto de formación técnica como de debates estéticos.

Tal vez el rasgo que distinguió a Collivadino como artista y el sesgo que imprimió en la Academia durante su largo mandato fue un muy sólido dominio de las técnicas artísticas: desde la pintura al fresco hasta las distintas técnicas del grabado, el *marouflage*, la pintura al óleo, la acuarela, etc., Collivadino manejaba los secretos de aquellos oficios y fue generoso con ellos. Diversificó además la enseñanza académica iniciando cátedras de grabado, vitral y escenografía y fue también el impulsor del taller de escenografía del Teatro Colón de Buenos Aires.

Proveniente él mismo de una familia de clase trabajadora inmigrante, propuso con su reforma de la Academia una orientación hacia las artes decorativas e industriales, pensando en la inclusión de un creciente número de jóvenes que, gracias a que la coyuntura de la guerra propiciaba la sustitución de importaciones, imaginaba que podrían aplicar su creatividad a la industria (Murace y Mantovani, 2017).

Collivadino fue un hombre de oficio, un cultivador de las técnicas artísticas en un momento en que el oficio entraba en colisión con las discusiones conceptuales de las vanguardias. No las comprendió. En 1936, luego de ver su retrospectiva en París, pudo escribir que no comprendía a Cezanne: encontró

que sus desnudos eran “deformados en la forma y pintados casi como una tela recién iniciada” (Aiello, 1985)<sup>2</sup>.

Así y todo, su extraordinario manejo de las técnicas de la pintura –que aprendió en sus largos años de estudio en Roma– le habían permitido incorporar a su pintura todas las audacias y libertades en el manejo del color y la pincelada que entre el fin del siglo XIX y los comienzos del XX enriquecieron la pintura de la vida moderna. Ése fue su gran aporte a su regreso a Buenos Aires: construyó una imagen nueva de la ciudad que se transformaba, sin retóricas oficialistas y con una extraordinaria sensibilidad hacia las nuevas formas de belleza. Unas formas de belleza que surgían de la tecnología, la arquitectura y también de las nuevas multitudes, que él como nadie supo aprehender en el instante mismo de su aparición (Malosetti Costa, 2006).

## 2. Pío Collivadino

¿Quién era Pío Collivadino? Nació en Buenos Aires, en el barrio de Barracas, en 1869. Su familia había emigrado poco antes desde Mortara, un pequeño poblado en las inmediaciones de Milán. Tenían una carpintería (“el Ancla”) que llegó a ser muy importante en el barrio de la Boca.

Cuando, en 1890, viajó a Roma para estudiar el arte de la pintura, Pío Collivadino llevaba ya varios años trabajando como pintor. Había aprendido dibujo decorativo con Luis Luzzi (un pintor decorador, contratista de la carpintería de su padre) en la *Società Nazionale Italiana*, y a los 13 años –en 1882– comenzó a trabajar con él como aprendiz, decorando zaguanes, plafonds y vidrieras de Buenos Aires. Según las notas autobiográficas que conservó en su archivo, cubrió él mismo los gastos de su viaje a Italia con lo que ganaba como decorador luego de independizarse de Luzzi, a los 18 años.

Viajó a Italia en 1890 y luego de visitar el pequeño pueblo de su familia (que siempre lo celebró como un *concitadino mortarese*) se radicó en Roma hasta su regreso definitivo a la Argentina en 1907. Allí se formó no sólo en el *Circolo Artístico Internazionale* y el *Reale Istituto de Belle Arti*, sino también en la confraternidad de la bohemia artística de la Via Margutta en Roma, tan diferente de la bohemia parisina. Su actividad como decorador en Buenos Aires le valió un importante lugar en las fiestas y celebraciones tan frecuentes entre ellos.

2 Tomado del “Manuscrito, Archivo Museo Pío Collivadino” (en adelante AMPC), citado en la tesis de Rosa Aiello (1985, pp. 59-60).

A su regreso a Buenos Aires, aun cuando era argentino, hijo de inmigrantes del norte de Italia, y apenas tres años más joven que Ernesto de la Cárcova, su antecesor en la dirección de la Academia, su larga permanencia en Roma lo asimiló no sólo a un recambio generacional sino también a la condición de “gringo”. Hacía ya tiempo que la imagen de los inmigrantes italianos venía deteriorándose hasta identificarse como “los más pobres de los pobres” (Halperín Donghi, 2000) ridiculizados en todas las formas discursivas posibles en ese fin de siglo porteño en el que, como dice Carlos Real de Azúa, “las corrientes inmigratorias dan a la vida un tono que se ha calificado equivocadamente de cosmopolita y que más valiera calificar de multinacional” (Real de Azúa, 1984).

Su aspecto, por otra parte, comentado y ridiculizado en numerosas caricaturas, contradecía el estereotipo refinado y venerable que rodeaba la figura del artista, pero además puede advertirse tras estos comentarios el prejuicio hacia los “nuevos” inmigrantes italianos –aquéllos que parecían inundar la ciudad y se concentraban en La Boca y Barracas.

Collivadino fue un personaje en muchos sentidos contradictorio. Quizás la clave para comprenderlo radique, por un lado, en las casi dos décadas que permaneció en Italia. Se formó en Roma como decorador, pintor y muralista y siempre mantuvo un respeto a ultranza por las disciplinas y jerarquías académicas. No fue un intelectual progresista. Fue un nacionalista de ideas bastante conservadoras que ocupó durante casi treinta años, desde su regreso a Buenos Aires, el cargo de director de la Academia de Bellas Artes. Es posible pensar que entendió el arte como un oficio, con la mirada de un trabajador hijo de trabajadores inmigrantes exitosos y dedicados, precisamente, a la construcción. Su familia tenía una importante carpintería de obra, su hermano fue arquitecto y él fue amigo y camarada de los principales ingenieros, arquitectos, armadores navales y decoradores (buena parte de ellos italianos como su familia) que tuvieron a su cargo las grandes obras que transformaron la ciudad.

Resulta significativo que, por esos años del Centenario, desde su regreso al país en 1908, Pío Collivadino eligió la ciudad como centro de su producción pictórica, instalándose como el primer paisajista urbano con una obra sistemática y consistente. Es significativo además porque Collivadino compartió esas ideas nacionalistas de la generación del Centenario (con Cesáreo Bernaldo de Quirós, Carlos Ripamonte, Fernando Fader, entre otros); pero a diferencia de los otros artistas de su generación, Collivadino no se limitó al paisaje rural o los cuadros históricos y costumbristas (en general considerados el antídoto iconográfico para ‘rescatar’ una supuesta esencia nacional), sino que eligió pul-

sar el ritmo de la modernización de la ciudad que surgía con enorme impulso por esos años.

La misma Buenos Aires, que para la mayor parte de los intelectuales y artistas de su generación era una ciudad que había perdido su belleza en aras del progreso material, esterilizadora de vocaciones e iniciativas artísticas de cualquier índole, fue convocada por él en el cruce de tiempo y espacio, produciendo imágenes celebratorias de su crecimiento, que a su vez poetizaron la nostalgia de la aldea que se perdía al ritmo de la dinámica del progreso. Collivadino dio forma a una estética del cambio, de la transformación en proceso. Demoliciones, andamios, obras en construcción, el contraste entre lo viejo y lo nuevo, entre la aldea que iba desapareciendo y la ciudad moderna que se levantaba de las ruinas de aquella. En sus cuadros es frecuente encontrar el humo de los trenes y las chimeneas de las fábricas y usinas elevándose en el cielo urbano; el perfil de los nuevos edificios altos y las construcciones industriales; la belleza geométrica de los silos, tanques y usinas; el perfil poderoso de las grúas y elevadores en el puerto; la presencia espectacular de los puentes de hierro sobre el Riachuelo. Y las multitudes hormigueando en el puerto, entre los trenes y los barcos.

### 3. La Academia

La Academia Nacional de Bellas Artes, surgida de la oficialización de la que fundara la Sociedad Estímulo de Bellas Artes en 1878, nació en un momento de crisis y creciente desprestigio de la formación académica, luego de más de medio siglo de batallas modernistas en Europa. Sus primeros directores, Ernesto de la Cárcova y Eduardo Sívori, no habían adherido ellos mismos a una formación académica rigurosa en su formación europea, y a su regreso en las décadas finales del siglo XIX habían representado la avanzada del nuevo arte vernáculo (Malosetti Costa, 2001). De manera que cuando Pío Collivadino asumió –tres años después– la dirección de esa Academia, decidía sin lugar a dudas ocupar una posición difícil. Su nombramiento produjo una situación muy conflictiva<sup>3</sup>.

3 Así lo recordó Luis Falcini: “La escuela había sido dirigida hasta ese momento por el pintor Ernesto de la Cárcova, el autor de ‘Sin pan y sin trabajo’. Como los ministros tienen que dar prueba de sus conocimientos, el Ministro (Joaquín V.) González, al saber que había regresado al país el pintor Pío Collivadino, lo nombró en reemplazo de De la Cárcova, sin fundar la sustitución en razones valederas. El hecho provocó la reacción estudiantil. Recién vuelto a la Academia, tras dos años de forzada ausencia a los cursos nocturnos, me sumé a los descontentos. Como siempre ocurre en casos semejantes, las protestas cayeron en el vacío y pronto todo se olvidó” (Falcini, 1975, pp. 24-25). Falcini confunde el nombre del ministro que nombró a Collivadino: fue Rómulo Naón.

Las renuncias de Ernesto de la Cárcova y Eduardo Sívori se produjeron luego de varios meses de conflicto a raíz de los cambios introducidos en la composición y atribuciones de la Comisión Nacional de Bellas Artes. Los dos nuevos grupos de artistas formados poco antes –la Sociedad de Aficionados (en 1905) y el *Nexus* el año anterior– tenían buenos vínculos con las altas esferas de decisión política y comenzaban a desplazarlos. De la Cárcova y Sívori no admitieron la injerencia de la Comisión en el manejo de la Academia y el Museo, y a raíz de la resolución por decreto presidencial del conflicto, de la Cárcova presentó su renuncia indeclinable en agosto de 1908, y Sívori unos meses más tarde.

Collivadino y de la Cárcova, sin embargo, habían sido buenos amigos y camaradas en Roma. Pío ocupó el taller que aquél había dejado, en Vía del Corso 12, cuando regresó a Buenos Aires en 1893, y atesoró siempre un boceto de *Sin pan y sin trabajo* que aquél le regalara antes de partir<sup>4</sup>.

Los estudiantes, tal como recuerda Falcini, reaccionaron expresando su apoyo y su homenaje a de la Cárcova en un primer momento, para pasar en seguida a un claro enfrentamiento con Collivadino. Es que el nuevo director no sólo endureció las exigencias (en cuanto a horarios y sobre todo a la aprobación de los exámenes) sino que también introdujo cambios en el plan de estudios ya avanzado el año lectivo, con lo cual la gran mayoría de los estudiantes reprobó y perdió ese año.

El cambio de dirección dividió a los estudiantes en dos bandos: el “Órgano de los Estudiantes de Bellas Artes” había sido, desde julio hasta septiembre de 1908, la revista *Atenas*, dirigida por Juan Figarol (hijo). Esa revista fue explícita en su apoyo al nuevo director. Comenzaba así:

Con la entrada del Sr. Pío Collivadino á la Dirección de la Academia, se halla ésta en un periodo de transformación que tiende á modificar por completo el estado de nostalgia en que se hallaba, con grave perjuicio para nuestros estudios (...).

Como artista reúne condiciones especiales reveladas en obras verdaderamente notables; recordamos, entre otras, su ‘Via Appia’, ‘Cain’ y ‘Una sera sul bastione’ esta última conjuntamente con otra del notable artista argentino Sr. Cesáreo B. de Quirós se hallan representando nuestro joven arte en la exposición de Venecia, siendo una verdadera creación artística; por otra parte, durante su permanencia en Europa ha podido darse cuenta de las necesidades que requiere un establecimiento como el nuestro<sup>5</sup>.

4 “Estudio de la madre sin pan y sin trabajo” (óleo, 62 x 50) figuró entre las obras de Collivadino rematadas por cuenta de sus herederos en Galería Velásquez en julio de 1965 (Nº 75 del catálogo).

5 *Atenas-Revista mensual ilustrada de arte*. Año 1 Nº 3, septiembre 15 de 1908 p. 1. Esta revista estaba dirigida por Juan Figarol (hijo). Figuraban también Carlos Lombardo como secretario y Gabriel Linares como administrador.



Pío Collivadino: "Puente Victorino de la Plaza", óleo sobre tela, 76 x 102 cm. Museo de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco, Buenos Aires.

Pero en ese momento Mario Canale –discípulo dilecto de Eduardo Sívori– comenzó a dirigir otra revista, *Athinae*, que se presentaba como la publicación oficial del Centro de Estudiantes de Bellas Artes luego de ganar las elecciones gremiales<sup>6</sup>. De hecho, ese mes de septiembre de 1908 hubo dos revistas paralelas<sup>7</sup>. Y mientras *Atenas* apoyaba la designación de Collivadino, *Athinae* se mostraba disconforme y expresaba su adhesión al director renunciante, quien fue nombrado miembro honorario del Centro de Estudiantes de Bellas Artes.

El conflicto fue *in crescendo* por un tiempo, sobre todo a raíz de las sanciones disciplinarias impuestas para el cumplimiento estricto del horario<sup>8</sup> y de los resultados desastrosos del nuevo sistema de evaluación de exámenes. Los resultados de los exámenes de noviembre de 1908 fueron tan desoladores que

6 *Athinae-Revista Artística-Centro de Estudiantes de Bellas Artes*. Año 1 N° 1, septiembre de 1908. En la primera página, bajo el título "Athinae", se presentaba así: "El Centro de Estudiantes de Bellas Artes alcanza a cumplir uno de sus más importantes propósitos con la publicación de 'Athinae'. Al dejar de ser órgano oficial la revista 'Atenas', por no compartir con el carácter social, debió nacer 'Athinae' llevando en sí sangre del Centro, para que sea fuerte en las horas de lucha, y dotada de vitalidad hercúlea, porque es el porta-voz de todos los que a la sombra del Centro cultivan sus aptitudes, y hacen valer sus derechos". Mario Canale era el tesorero del Centro; y el presidente, Román de Lucía.

7 María Isabel Baldasarre, en un artículo reciente dedicado a esta publicación, llama la atención sobre las acusaciones a Figarol por mal uso de los fondos del Centro de Estudiantes en relación con el surgimiento de la nueva revista. Por otra parte, en cuanto al modo de sostener económicamente la publicación, advierte la presencia sostenida en *Athinae* de avisos de comercios de materiales artísticos y apunta que es muy probable que fuera Godofredo Daireaux (quien poco más tarde fue suegro de Canale) su principal sostén. (Marisa Baldasarre, "La revista de los jóvenes: *Athinae*". En: *Leer las Artes II*. Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio Payró" (en prensa).

8 Por ejemplo, *Athinae* año 1, N° 2, p. 22. Dado que los estudiantes no asistían a los cursos de los sábados por la noche, Collivadino dictaminó que se castigara la primera falta a esos cursos con tres días de suspensión y las faltas sucesivas se considerarían "agravantes".

hubo protestas estudiantiles que alcanzaron un amplio eco en la prensa<sup>9</sup>. Los libros de actas de examen muestran la magnitud del “desastre”: menos del diez por ciento de los estudiantes habían logrado aprobar los cursos<sup>10</sup>. Deben haber sido días tremendos para los estudiantes de Bellas Artes. En vista de esos resultados, el Centro de Estudiantes decidió declarar abiertamente la guerra al director Collivadino en su publicación. Un artículo de tres páginas desplegó la furia estudiantil con el director, al que terminaba calificando de *piccolo tirano* y pidiéndole la renuncia<sup>11</sup>.

A pesar de estos oscuros comienzos, Collivadino siguió dirigiendo la Academia durante más de treinta años. Cárcova, Sívori y Zuberbüler, en cambio, pronto dejaron la escuela, con gran pesar de los estudiantes, según *Athinae*<sup>12</sup>.

El conflicto tuvo amplio eco en la prensa y también en medios oficiales. Las opiniones se dividieron. Un artículo firmado por Francisco Dagnino en el periódico socialista *La Vanguardia*, por ejemplo, se pronunciaba enfáticamente a favor del nuevo director acusando a los estudiantes de “haraganes y chambones”.

Es posible pensar que semejante porcentaje altísimo de exámenes reprobados se vinculara con la voluntad por parte de Collivadino y otros profesores de erradicar el estudio de las “bellas artes” como pasatiempo elegante, tal como era tradición, a juzgar por los comentarios en la prensa desde los años finales del siglo XIX<sup>13</sup>.

¿Qué ideas lo llevaron a tomar medidas tan impopulares tanto entre los estudiantes como entre la mayoría de los antiguos profesores?

A partir de numerosos apuntes en su archivo personal, resulta evidente que Collivadino descreía de los efectos de la enseñanza artística en quienes no tuvieran un talento natural. Pensaba que sólo aquellos dotados de genio o talento especial podían llegar a ser grandes artistas, y de allí hay un paso a pensar que era malgastar dinero y esfuerzos públicos sostener las carreras de tantos

9 Cfr. *El Tiempo* 25.XI.1908 p.1 c.5-6. Art. titulado: “El asunto de la Academia – Final del conflicto – Informe de la dirección y de la comisión – La verdad establecida – Datos estadísticos Solución Oficial – Conversando con el Sr. Collivadino”. Agradezco a María Isabel Baldassarre esta referencia. El artículo transcribía las cifras de aplazados, los términos del conflicto y las opiniones de Collivadino y de la Comisión Nacional de Bellas Artes, que le dio todo su apoyo institucional. Celebraba el final del conflicto expresando su apoyo a Collivadino y calificando de “violenta campaña contra la estabilidad de la Academia” a sus opositores.

10 Libros de Actas de Examen año 1908. Archivo Departamento de Artes Visuales, IUNA.

11 “Academia Nacional de Bellas Artes – Los exámenes – Protesta de los alumnos – Actitud de la prensa” *Athinae* Año 1 N° 4, diciembre de 1908 pp. 4-7.

12 “La renuncia del Sr. Sívori”. *Athinae* Año II N° 6, febrero de 1909, p.6.

13 Agradezco la sugerencia de esta cuestión a la Dra. María Isabel Baldassarre.

cientos de estudiantes que esperaban ser pintores de caballete o escultores sin esperanzas de futuro. Estas ideas lo llevaron a diversificar la oferta de la escuela, creando talleres de escenografía, *vitraux*, fresco y aguafuerte, y sostener la importancia y el prestigio de las artes decorativas e industriales.

El plan de estudios de la Academia, reformado en 1910, revela una metodología basada en el dibujo y el sombreado en blanco y negro a lo largo de los cursos elementales y preparatorios. En las clases de dibujo se copiaban modelos de yeso, molduras y bajo relieves, se hacían perspectivas y dibujo geométrico. Sólo en las clases superiores se copiaba modelo vivo y se realizaban estudios de paisaje al aire libre. El color también comenzaba a trabajarse en etapas avanzadas de los estudios. Era, en definitiva, una estructura de aprendizaje bastante tradicional, con particular énfasis en aspectos ornamentales y decorativos<sup>14</sup>.

A fines de 1935, Collivadino se jubiló y fue nombrado por Nicolás Besio Moreno –entonces Director Nacional de Bellas Artes– en dos cargos simultáneos: Inspector General de Enseñanza Artística y Director Interino de la Escuela Nacional de Artes. Collivadino aceptó los dos cargos, pero poco después (el 9 de diciembre de 1935), a raíz de un desacuerdo, presentó su renuncia indeclinable. Pese a ello, poco tiempo después volvió a dirigir la Academia como director interino hasta 1944.

Tal vez con la idea de publicar algún día sus ideas respecto de la educación académica, Collivadino guardó muchos apuntes propios y transcribió citas de sus lecturas sobre el tema. Tales ideas se refieren no sólo a la cuestión educativa sino también al lugar que ocuparían el arte y los artistas en la sociedad moderna. La enseñanza no debía estar orientada sólo a aquellos dotados de genio y dedicados a lo que él llamaba “Gran Arte” (los menos) sino también –y fundamentalmente– a los muchos que verían frustradas sus expectativas al no resultar “geniales” o “extraordinarios”, pero que provechosamente podrían dedicarse a las artes aplicadas o industriales:

Desde hace muchos años estoy bregando (en forma tal vez un poco estricta) para que los estudios artísticos sean iniciados y encaminaos en el camino práctico. Al comunicar mis ideas en años anteriores se me tildó de que yo no pensaba levantar el nivel artístico y que quería hacer simplemente artifices. Ahora más que nunca creo que es necesario sin demorar más, hay que romper ciertos círculos pretenciosos y negativos, hay que sobreponerse a ciertos intereses creados en forma no muy correcto (*sic*), hay que unificar (vuelvo a repetir) la enseñanza y encauzarla<sup>15</sup>.

14 “Academia Nacional de Bellas Artes” *Athinae*, Año III N° 18, febrero de 1910, pp. 16-18.

15 Manuscrito sin fecha (ca. 1934) AMPC.

Esto no implicaba –lo hemos visto– un menosprecio de estos últimos por parte suya. Más bien todo lo contrario. No había jerarquías para él en las artes (o al menos no debía haberlas para un director de academia). Y en todo caso, la autonomía era mayor en las artes decorativas al no estar al servicio de ideas o discursos ajenos a las formas. Sus apuntes y citas apuntan en este sentido.

Collivadino había asumido esa difícil posición de director con tales ideas respecto de las funciones de la Academia, muy cercanas al tipo de enseñanza que había recibido en el *Instituto de Belle Arti* de Roma. Al transformar la Academia de Bellas Artes en Escuela de Artes Decorativas, industriales, aplicadas, etc., apuntaba también implícitamente a un perfil de estudiante y de artista que no pretendiera erigirse como intelectual ni crítico, sino que manejara con maestría las diferentes artes y técnicas para abarcar una multiplicidad de fines decorativos y artísticos, aplicados o no.

Según él, aquellos modernistas sin talento que llegaban a creerse grandes artistas innovadores sin serlo se convertían en pedantes, la especie de jóvenes que él más detestaba. Muchos de sus manuscritos hablan con gran desprecio de quienes se le oponían. Uno de sus apuntes más virulentos se titula “Alumnos literatoides Superhombres”. Tachó de “pretenciosos” y “pedantes” a quienes discutieron la supuesta “sencillez” que preconizaba como quintaesencia del arte. Concebía la pintura y la escultura como oficios, no sólo en tanto obras autónomas sino –sobre todo– vinculadas a la arquitectura o a la escenografía teatral, o a las fiestas, y al dibujo en relación con las artes gráficas, la decoración, etc.

El “Gran Arte” era para él simplemente el resultado de la aparición de un genio entre los muchos artistas dedicados al aprendizaje de todos esos oficios. No era para él de ningún modo una actividad intelectual. Renegaba de cualquier manifiesto o teoría modernista, etiqueta de escuela o moda estilística. Creía en una manera correcta de cultivar el oficio. Lo demás lo consideraba charlatanería pedante. Así se ganó el calificativo de “*picolo tirano*” y personificó durante largos años, para los artistas que se sintieron revolucionarios o al menos cultores de lo nuevo, el peso conservador de la institución académica. A lo largo del tiempo, sin embargo, su figura fue reconocida como la de un hombre afable y bonachón; pero, sobre todo, siempre fue considerado un excelente artista. De hecho, el mismo Canale, quien tanto lo atacó desde las páginas de *Athinae*, le regaló en 1912 un grabado suyo –el retrato de Eduardo Sívori– dedicado “a mi buen maestro Collivadino, afectuosamente”<sup>16</sup>.

Así como fue recibido en 1908 con una protesta estudiantil, Collivadino –a punto de jubilarse– se despedía de su cargo con una huelga que se desató en 1934 y duró algunas semanas. Otra vez el motivo de la protesta fue su proverbial dureza con la disciplina. *La Nación* lo entrevistó: “Como funcionario y como artista soy hombre de orden y para el orden. No puedo por tanto permitirme libertades contrarias al orden mismo”<sup>17</sup>, explicaba.

Su posición, que en los primeros años del siglo podría haberse interpretado como una vía alternativa de una modernidad en la periferia, se había endurecido en su discurso de los años treinta, al punto que fue acogida con beneplácito por la prensa de la derecha fascista. La huelga de los estudiantes en 1934 fue leída como infiltración extremista, por ejemplo, en el diario nacionalista *Bandera Argentina*<sup>18</sup>.

Luego de esa renuncia lo encontramos poco después ocupando más y más cargos. En su currículum para la Academia Nacional de Bellas Artes, de la cual fue designado en el sitial N° 1 en 1936<sup>19</sup>, los detalló así:

Director de la Academia de Bellas Artes y Escuela de Artes Decorativas de la Nación, desde 1908 hasta el año 1936. Vocal de casi todas las comisiones nacionales de Bellas Artes. Director Interino de la Escuela Nacional de Bellas Artes en 1936 y 1938. Vocal y Presidente del Directorio del Teatro Colón. Director Escenógrafo del Teatro Colón (1939). Presidente Interino de la Comisión Nacional de Bellas Artes (1931)<sup>20</sup>.

Recibió muchísimos homenajes, cenas, demostraciones, y a su muerte en 1945 hubo grandes manifestaciones de aprecio y reconocimiento. Fue un hombre generoso y de convicciones firmes. Legó a la escuela a la que había dedicado buen parte de su vida toda su biblioteca y muchos de sus papeles. Ese legado, que constituye la base de la biblioteca del actual Departamento de Artes Visuales de la Universidad Nacional de Arte (UNA, ex Escuela Nacional de Bellas Artes “Prilidiano Pueyrredón”) da cuenta, no sólo de su ideario estético y educativo, sino también de la vastedad de sus lecturas e intereses en materia de artes decorativas y aplicadas, escenografía, grabado e ilustración, además de la tradición de la gran pintura de caballete, la escultura y la arquitectura.

17 “La indisciplina originó la huelga en la escuela de artes decorativas – Hoy se estudia poco, sin más mira que obtener el título de profesor – Ideas disolventes” *La Nación* 21.VII.1934.

18 “Infiltraciones extremistas en la Academia Nacional de Bellas Artes”. *Bandera Argentina*, 29.VII.1934. El artículo decía, entre otras cosas: “¡Pobre Collivadino! ¡Pensar que se ha pasado 30 años de su vida enseñando a pintar a dos generaciones para que unos cuantos imbéciles enloquecidos por ese estupendo farsante que se llama Siqueiros, vengan a amargarle el final de su digna vida de artista!”.

19 Decreto del Poder Ejecutivo Nacional del 1° de julio de 1936, según consta en el Fichero de los Artistas Argentinos (Expediente letra C N° 1) de la Academia.

20 Expediente ANBA cit.

De sus escritos y de sus sucesivos combates al frente de la Academia se deduce que el estilo no fue para Collivadino una cuestión conceptual ni ideológica. No debía ni podía teorizarse acerca de ello. Las diferencias entre un artista y otro –desde su perspectiva– eran sólo de calidad. No admitió la discusión estilística en términos de tendencias ni ideas. Hay un trasfondo evolucionista y positivista en su pensamiento: el mejor artista, el más talentoso, se serviría de “lo mejor” de todos esos recursos.

Sus estudiantes lo respetaron por su calidad artística, pero se debatieron contra esas ideas una y otra vez. Collivadino representó para sucesivas generaciones de artistas críticos el peso de una institución tan sólida como anticuada.

#### 4. Reflexiones finales

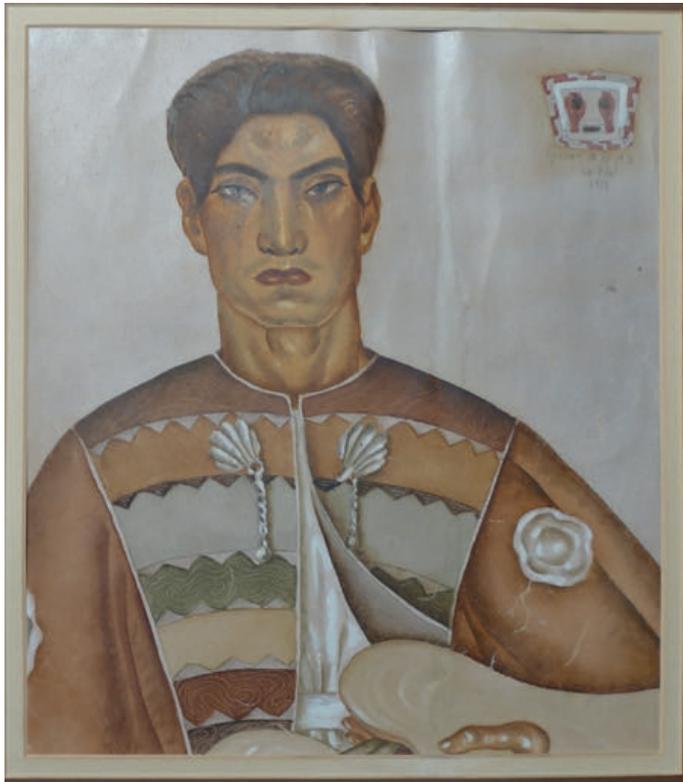
Rimša es definido por María Isabel Álvarez Plata como un “artista migrante”. Nacido en Lituania en 1903 y muerto en Santa Mónica (California) en 1978, su vida estuvo signada por continuos desplazamientos entre los conflictos y tensiones más dramáticos de la primera mitad del siglo XX, desde la revolución rusa y las dos guerras mundiales hasta la Guerra del Chaco y los golpes de Estado y dictaduras en los países americanos en los que residió. Bariloche parece haber sido su refugio americano, tal vez evocador de su niñez en Lituania, adonde jamás volvió, con una geografía y un clima que le permitieron evocar aquellos días tempranos de la infancia, en un clima de paz y aislamiento. Es probable, por otra parte, que la colectividad lituana en el sur de la Argentina haya sido el nexo más fuerte con su tierra natal, adonde envió cuadros a exposiciones toda vez que le fue posible.

¿Qué encontró Rimša en Buenos Aires? En la Academia, una sólida formación como pintor, sin duda. El despliegue de un refinamiento extraordinario en la rica paleta de sus pinturas da cuenta de una formación sólida en términos técnicos.

Pero tal vez lo más importante que encontró en una capital que se tensaba en el clima de entreguerras fueron los debates entre los gestos de la vanguardia internacional y un nativismo que procuraba recuperar las raíces prehispánicas para la construcción de una estética regional. Ésas fueron las polémicas y tendencias antagónicas que sacudieron en esas décadas el ambiente artístico de la capital argentina.

## Referencias

1. Aiello, Rosa (1985). "Manuscrito, Archivo Museo Pío Collivadino". En *Pío Collivadino (contribución al estudio de su vida y de su obra)* [Tesis de licenciatura]. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, UBA, mimeo.
2. Álvarez Plata, María Isabel (2018). "Juan Rimša (Svedasai, Lituania, 1903-Santa Mónica, California, 1978)". En *Rimsa* (pp. 13-54). La Paz: Fundación Simón I. Patiño.
3. Baldassarre, Marisa: "La revista de los jóvenes: *Athinae*". En *Leer las Artes II*. Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio Payró" (en prensa).
4. Falcini, Luis (1975). *Itinerario de una vocación. Periplo por tierras y hombres*. Buenos Aires: Losada.
5. Fara, Catalina V. y Gluzman, Georgina (2018). "Tiempos modernos. El panorama artístico porteño en las décadas de 1920 y 1930". En *Rimsa* (pp. 5-11). La Paz: Fundación Simón I. Patiño.
6. Halperín Donghi, Tulio (2000). "La integración de los inmigrantes italianos en Argentina. Un comentario." En Fernando Devoto y Gianfausto Rosoli (eds.) *La inmigración italiana en la Argentina* (pp. 87-93). Buenos Aires: Biblos.
7. Malosetti Costa, Laura (2006). *Collivadino*. Buenos Aires: El Ateneo.
8. ----- (2001). *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
9. Murace, Giulia y Mantovani, Larisa (2017). "Enseñar en las fábricas el amor a lo bello: artes industriales y academia a comienzos del siglo XX en Argentina". En Ana Cavalcanti, Marize Malta, Sonia Gomes Pereira y Arthur Valle (organizadores). *Modelos Na Arte 200 anos da Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro Anais eletrônicos do VII Seminário do Museu D. João VI* (pp. 372-387). Rio de Janeiro: EBA/UFR.
10. *¿Qué sucedió en 7 días?* (1946). "Homenaje al 'piccolo tirano'" *¿Qué sucedió en 7 días?* N° 4, 29. VIII. 1946, pp. 32-33.
11. Real de Azúa, Carlos (1984). "Ambiente espiritual del 900". En *Ambiente espiritual del 900-Carlos Roxlo: un nacionalismo popular* (9-31). Montevideo: Arca



Cecilio Guzmán de Rojas: "Autorretrato" (1939). Colección privada, La Paz.

# El estilo es la nación: Tiwanaku como origen de la obra de Cecilio Guzmán de Rojas

## The Style is the Nation: Tiwanaku as the Origin of the Work of Cecilio Guzmán de Rojas

Valeria Paz Moscoso\*

El nuevo oráculo délfico que habrá que grabar sobre la portada de nuestras escuelas, no será el de *haceos sabios* sino *haceos fuertes*.

*Franz Tamayo*

### 1. Introducción

Las obras de Cecilio Guzmán de Rojas son muy conocidas, pero poco se ha profundizado acerca de su pensamiento estético. Se sabe que buscó hacer un arte boliviano universal a partir de lo indígena (una idea propia de la época y compartida en la región), y, en las palabras del crítico –y contemporáneo del artista– Rigoberto Villarroel Claure (1952), “un arte netamente americano, vitalizado por el impulso racial autóctono” (pp. 23-24). Pero, ¿cuál es la especificidad de su propuesta y cómo se relaciona con la cultura, el pensamiento y la geopolítica boliviana? Según el paradigma artístico moderno, era indispensable

\* Coordinadora académica del Departamento de Cultura y Arte, Universidad Católica Boliviana “San Pablo”.  
Contacto: [valeria.paz@ucb.edu.bo](mailto:valeria.paz@ucb.edu.bo)  
<https://orcid.org/0000-0001-5362-1810>

ble hacer una propuesta original, y pareciera que en ello Tiwanaku jugó un papel determinante en la obra del pintor. Así lo sugiere su discurso y la crítica a su obra a lo largo de los años. A su llegada al país, luego de una estadía de casi una década en Europa, anunciaba en una entrevista: “Diga usted por intermedio de LA RAZÓN, que vengo no ya alegre, con toda la alegría del corazón, sino exaltado, sí, exaltado, pues La Paz es la cuna de la formidable riqueza artística del Tiahuanaco, el origen de mi arte” (Guzmán de Rojas, 1929). En la misma entrevista añade que tiene la intención de volver a exponer en Europa, “después estudiar más íntimamente las riquezas artísticas tiahuanacuenses, la gran obsesión de su vida”. Sin embargo, a pesar de que Tiwanaku es reiterado como un referente en las declaraciones de Cecilio Guzmán de Rojas, sólo he logrado identificar tres o cuatro obras<sup>1</sup> en las que figura como motivo, incluyendo dos pinturas realizadas en Madrid, en 1928, que actualmente se encuentran en repositorios nacionales: *El beso del ídolo* y *El triunfo de la naturaleza* (figs. 1 y 2). Habiendo tan pocas obras con referencia específica a Tiwanaku, no queda claro el sentido específico de esa cultura para el artista, y las implicaciones que tuvo en su labor como gestor, director y docente de la Academia de Bellas Artes, donde sus enseñanzas dejaron huella en las generaciones de artistas que estudiaron allí en los años treinta y cuarenta. En este ensayo propongo indagar los posibles significados del lugar central que ocupa Tiwanaku en el discurso de Guzmán de Rojas y entender cómo se relaciona con la cultura y el pensamiento de la época.

## 2. Lo primitivo en la construcción de una vanguardia nacional

Desde finales del siglo XVIII, en las grandes capitales europeas, la desazón con los avances de la civilización y progreso se traduce en la búsqueda de otros paradigmas y orígenes culturales a partir de los cuales imaginar el mundo. Más cerca del siglo XX, la búsqueda de otro modelo de cultura y civilización apunta a los pueblos “bárbaros” del norte de Europa, a las culturas aborígenes de África, Asia y América, al arte de los niños, de los locos y de los artistas amateurs. Este vuelco hacia lo “primitivo” se evidenció en las pinturas de Gauguin,

1 Una tercera pintura con referencia a Tiwanaku es una obra en que se representa a una mujer sentada, con los brazos sobre un cántaro, con un paisaje montañoso de fondo. En segundo plano, a la derecha, se distinguen dos figuras monolíticas que se mimetizan con la montaña. Un recorte con la imagen de esta obra está reproducido en el sitio web “Pinacoteca Cecilio Guzmán de Rojas”, cuyo autor es Iván Guzmán de Rojas (s.f.), hijo del pintor. Una posible cuarta obra relacionada con Tiwanaku es *Europa y América*, pintura de paradero desconocido, de la que se encuentra una fotografía en blanco y negro en Kuon Arce *et al.* (2008, p. 123). En esta pintura, realizada en Europa hacia 1928, un indio aymara se asoma a una mujer desnuda con una vasija con lo que parecen ser símbolos propios de Tiwanaku. Esto no se puede determinar con certeza, a partir de esta fotografía.



Figura 1. Cecilio Guzmán de Rojas: *El beso del ídolo* (1926). Colección Casa Nacional de Moneda.



Figura 2. Cecilio Guzmán de Rojas: *El triunfo de la naturaleza* (1928). Colección Museo Nacional de Arte.

por ejemplo, y unos años más tarde en las de Picasso, a quien Guzmán de Rojas conoció en persona en París (Guzmán de Rojas, s.f.). Lynton (1989) señala que esta idea se resume en las palabras del escritor Charles-Louis Philippe, de 1897 –años después retomadas por André Gide–: “El tiempo de la dulzura y del diletantismo ha pasado. Lo que nos hace falta ahora son los bárbaros. La era de la pasión empieza hoy” (p. 20)<sup>2</sup>. Esta búsqueda ganó impulso después de la Primera Guerra Mundial, cuando se acentúa la idea de que la civilización occidental estaba en decadencia. La crisis del modelo de civilización europeo fue igualmente definitiva en la conformación del movimiento surrealista y de un arte que indagó en el inconsciente. Éste es el ambiente artístico y las ideas estéticas que Guzmán de Rojas encontró en Europa y que, sin duda, son referentes de su arte. Hasta hace poco, sólo se ha tomado como referencia de su obra a Julio Romero de Torres, su maestro en Madrid, al *Art Deco* y al *Art Nouveau*, ignorando el ambiente cultural más amplio en el que se desenvuelve el artista, particularmente su afinidad con el espíritu de las vanguardias<sup>3</sup>. Prueba de que su obra estaba en sintonía con los códigos de la época es la valoración positiva de la crítica madrileña del “barbarismo” de la obra de Guzmán de Rojas, a la que atribuye “una espiritualidad exótica e interesante en la que una fuerza pasional intensa y gran sensualismo palpitan sosteniendo su impulso casi salvaje por una poesía, en cierto modo mística, dentro de su forma de expresión profana” (cit. en Guzmán de Rojas, s.f.)<sup>4</sup>.

En todo caso, lo primitivo como referencia ya se había empezado a instalar en el ambiente cultural local, como se constata en el nombre del grupo intelectual y artístico *Gesta Bárbara*, conformado en 1918, en Potosí, en el que participó Guzmán de Rojas un año antes de su partida a Europa<sup>5</sup>. Algo del espíritu del grupo se refleja en las palabras de Gamaliel Churata, uno de los fundadores de *Gesta Bárbara*, cuando establece que “El movimiento liberador, intelectualmente, para nosotros, tiene que partir de un repudio de la Metrópoli, de todo españolismo o chulismo ibérico, con una radical y poderosa actitud aborígen, salvaje, cruda y ruda, dionisiaca (...)” (Zabala Virreira, 2010, p. 25).

2 La traducción es mía.

3 Pedro Querejazu (1989) menciona sólo estas tres referencias, indicando, además que Guzmán de Rojas “no pareció percibir lo que por entonces constituía la vanguardia artística en Europa” (p. 21). Teresa Gisbert (1989) se refiere a la influencia del *Art Déco* y de Romero de Torres (p. 37). En una publicación reciente, Querejazu (2019) añade que existe una resonancia formal entre las pinturas de Guzmán de Rojas de Machu Picchu y el cubismo (p. 96).

4 Se refiere a una crítica de Madrid fechada el 27 de enero de 1929.

5 El grupo *Gesta Bárbara* tomó el nombre de la obra poética *Castalia Bárbara* (1899), de Ricardo Jaimes Freyre, inspirada en la mitología escandinava.

Por otro lado, hacia 1925, la recuperación de Tiwanaku en la cultura ya estaba arraigada en el país. Jugaron en ello un papel preponderante tanto las exploraciones y el impulso al estudio de Tiwanaku por Arthur Posnansky como el sentimiento nacionalista propio de los años de conmemoración del primer centenario de independencia de los países americanos. En el diseño arquitectónico y gráfico de la época se encuentran múltiples referencias. Las obras arquitectónicas de Arthur Posnansky y Emilio Villanueva, en La Paz, son conocidas, en ese sentido<sup>6</sup>. Recuperan Tiwanaku igualmente las ilustraciones y los diseños de publicaciones culturales, como la revista del Círculo de Bellas Artes, y la incipiente industria fílmica, como se puede apreciar, por ejemplo, en elementos del vestuario y la escenografía del largometraje *Wara Wara* de 1930.

Siguiendo esa línea, para la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929, los arquitectos Gustavo Sanjinés y José Manuel Villavicencio concibieron un edificio independiente para el pabellón boliviano en forma de templo tiwanakota<sup>7</sup>. Aunque este proyecto lamentablemente nunca se construyó, Guzmán de Rojas lo conocía seguramente, ya que participó como “decorador” del pabellón boliviano<sup>8</sup>. De su trabajo para el pabellón, sólo se conocen dos bocetos en los cuales parece haber una intención por representar al componente étnico boliviano: una estilizada mujer criolla con un cántaro con trasfondo montañoso (fig. 3) y dos mujeres indígenas desnudas arrodilladas –de rasgos similares a la mujer del *Triunfo de la naturaleza*– en actitud de levantarse, escena en la que predomina la intención de subrayar una fuerza primigenia (fig. 4). En este segundo boceto se distingue la línea que seguirá el artista y su afinidad con las ideas de Franz Tamayo, particularmente la de recuperar la fuerza primitiva del indígena –su energía– como componente principal de lo boliviano (Tamayo, 1981).

La recuperación de lo prehispánico fue parte de un movimiento indoamericano regional, de intercambio de ideas y experiencias estéticas entre artistas de Cuzco, La Paz y Buenos Aires<sup>9</sup>. Guzmán de Rojas viajó y expuso en estas ciudades (Guzmán de Rojas, s.f.) y mantuvo contacto con amigos y colegas de intereses similares, como el pintor argentino Alfredo Guido, a quien conoció en Sevilla hacia 1929, y el español Alfonso Ramoneda (Kuon Arce *et al.*, 2008, p. 71). En ese sentido, no debería sorprendernos que las palabras del literato

6 Me refiero a las dos casas de Posnansky, y al estadio Hernando Siles, la plaza Tejada Sorzano, y el monoblock de la Universidad Mayor de San Andrés, de Villanueva.

7 Rodrigo Gutiérrez Viñuales (2003) apunta que hubo un pabellón boliviano en la exposición de Gante de 1913 con diseño tiwanakota.

8 Rodrigo Gutiérrez, comunicación personal.

9 Como se puede constatar en Kuon Arce *et al.* (2008), así como en la investigación que viene realizando Rodrigo Gutiérrez Viñuales.

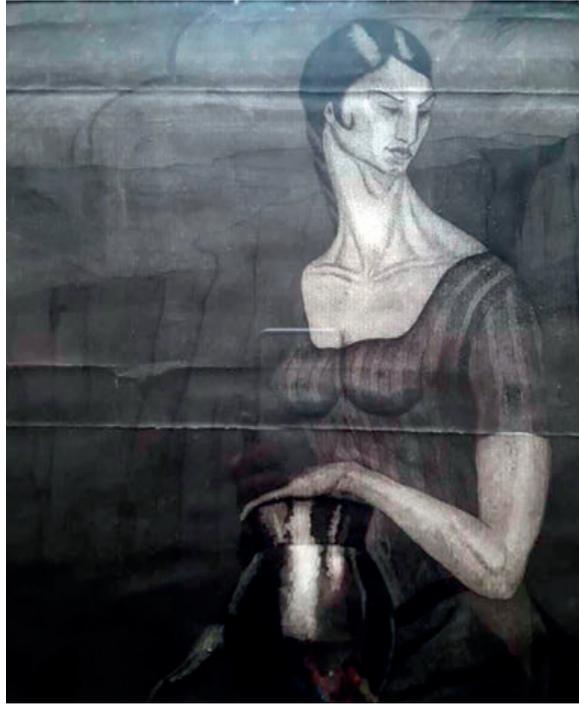


Figura 3. Cecilio Guzmán de Rojas. Boceto para uno de los paneles del pabellón boliviano en la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929.



Figura 4. Cecilio Guzmán de Rojas. Boceto para uno de los paneles del pabellón boliviano en la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929.

argentino Ricardo Rojas, autor del libro *Eurindia* (1922), referidas a la exposición universal de París de 1930, resuenen con el pensamiento de Guzmán de Rojas:

(...) en aquel concurso cosmopolita de artistas revolucionarios que pugnan por crear formas nuevas, nada nuevo han creado, y sólo aciertan a buscar en la arqueología y el exotismo las adaptaciones o recreaciones necesarias a la vida moderna. Copien ellos a Asiria, al Egipto, a la gran Indochina. Tomemos nosotros los americanos nuestra propia fuente de inspiración en América y daremos al mundo un arte nuevo (Kuon Arce *et al.*, 2008, p. 300).

Sin embargo, en la pintura boliviana de la época son casi inexistentes los ejemplos que se ocupan exclusivamente de Tiwanaku. Sólo se conoce la pintura que Ezequiel Peñaranda hiciera de una mujer y una niña indígenas con monolitos en segundo plano (fig. 5). Así lo reconoce el artista Roberto Bustillos (1925) en un artículo publicado en *Bolivia en el primer centenario de su independencia*, cuando convoca a los artistas a inspirarse en lo prehispánico:

Así como en Egipto, Grecia y el Oriente, las misiones científicas se han encargado de dar al mundo estudioso la clave del momento inicial del culto a la belleza plástica, asimismo toca a los artistas bolivianos inspirarse en las fuentes sagradas de la arqueología, para descubrir cómo, cuándo y con qué carácter empezó la evolución artística de las razas que poblaron estos territorios (p. 335).

En este panorama, Guzmán de Rojas se distingue como uno de los pocos pintores de la primera mitad del siglo XX que asume a Tiwanaku como origen de su arte y como horizonte del arte boliviano. En cuanto a la escultura, si bien en la obra de Marina Núñez del Prado no se encuentran alusiones directas a Tiwanaku, la artista coincide con el pintor al señalar al lugar prehispánico como “talismán” (Flaño, 1973, p. 30) y motivo de inspiración de su obra. En su libro narra conmovida una visita a Tiwanaku para el equinoccio de invierno, en una comitiva en la que participa Guzmán de Rojas, entre otros (pp. 30-31)<sup>10</sup>. Reconoce en Tiwanaku un ancestro que le revela el lenguaje de la piedra “[...] el misterio de Tiawanaku, los monolitos que parecen centinelas en la puerta del misterio, la cerámica tan sugestiva y hermosa, los tejidos precolombinos, todo es un cúmulo de estímulos para mi espíritu, y mis maestros son los genios tutelares del milenario Tiawanaku” (p. 42). A pesar de que esta idea es ampliamente compartida en esos años, son pocos sus cultores. Así, incluso más de dos décadas después del regreso de Guzmán de Rojas al país, en 1952, el historiador de arte y crítico Rigoberto Villarroel Claire insiste en la necesidad de recuperar el pasado arqueológico en el arte boliviano:

10 En el libro se publican, además, dos fotografías de Tiwanaku: el monolito Fraile y la Puerta del Sol (pp. 15 y 16).

Carecemos de una técnica que dé originalidad a nuestro arte. Afortunadamente, existe en Bolivia una orientación clara del camino que deben seguir todas las artes: pintores, escultores, grabadores o decoradores saben que no podemos concretarnos a copiar los modos europeos y ajenos, sino que la originalidad está en nuestro pasado arqueológico, en las vertientes fértiles de la étnica, que dan fisonomía y razón a nuestro arte, en nuestra inquietud de liberación social más cierta que en parte alguna (...) (Villarroel Claire, 1952, p.17).

### 3. Tiwanaku, indispensable para la construcción de la imagen de un país fuerte

Rescatar lo prehispánico, y Tiwanaku en particular, a la luz de que Bolivia es una nación predominantemente indígena, en la que la mayoría de la población vive en una situación de extrema pobreza, tiene un trasfondo didáctico y propagandístico. Significa recurrir a un pasado indígena idealizado, en lugar de las imágenes de un presente desolador. La intención del arte de Guzmán de Rojas coincide, en parte, con la visión de Alfredo Sanjinés (1979 [1933]), en el libro *Más fuerte que la tierra* –ilustrado por el artista– donde el autor relata la “legendaria historia de la raza americana” (p. 7) a partir de las leyendas que persisten sobre Tiwanaku en los pueblos aymaras, a principios de los años 1930 (fig. 6). Sanjinés afirma que, con este tipo de libros, recomendado como texto escolar oficial,<sup>11</sup> se espera inspirar a los niños bolivianos a tener una actitud generosa y comprensiva respecto a los indígenas, meta que resulta difícil si se los juzga a partir de la situación de postergación en la que éstos vivían<sup>12</sup>.

Guzmán de Rojas no ignora, sin duda, esta realidad, así como la caracterización del país por Alcides Arguedas (quien fuera amigo y vecino suyo en La Paz)<sup>13</sup> como enfermo y, por lo tanto, débil. En ese sentido, resulta estratégico recuperar el pasado, el espíritu y la fuerza de una cultura propiamente “boliviana” y de lo que Arthur Posnansky considera, en la idiosincrasia de la época, como una raza superior y cuna de todas las culturas del continente. Guzmán de Rojas mantuvo contacto con Posnansky e incluso lo colaboró en sus teorías acerca del arte y la escultura de Tiwanaku (Browman, 2007, pp. 38-39). Seguramente

11 En la portada interior de la edición del libro de 1979 se publica la siguiente inscripción “Recomendado oficialmente como texto de estudio para los colegios de la República” (p. 3). El presidente del Consejo Nacional de Educación de 1933 recomienda como “libro de estudio para los colegios de la República” y sugiere, además, que la universidad considere (según solicitud) otorgarle el premio Macario Escobari (p. 14).

12 Carta de Alfredo Sanjinés al presidente del Consejo Nacional de Educación: “Estimo que cuanto más elevada sea la concepción que formen los niños sobre el pasado indio, el contraste que observen con la miseria moral por la que hoy atraviesa esta raza ha de herir más profundamente su imaginación, preparando para el futuro una generosa corriente de simpatía y de comprensión hacia ella” (cit. en Sanjinés, 1979 [1933], p. 8).

13 Valeria Paz Moscoso, “Entrevista a Iván Guzmán de Rojas” (La Paz, 12 de marzo de 2019).



Figura 5. Ezequiel Peñaranda: *Paisaje con ruinas de Tiwanaku*.



Figura 6. Tapa del libro *Más fuerte que la tierra*, de Alfredo Sanjinés.

compartieron las mismas ideas y una visión superlativa de Tiwanaku, que resulta el “antídoto” perfecto para una realidad diametralmente opuesta.

En la decisión de Guzmán de Rojas de participar en la construcción de un sentimiento nacionalista no ocuparon un lugar menor las derrotas bélicas, las pérdidas territoriales, la imagen negativa y la mala fortuna de Bolivia en la geopolítica internacional. Ya en Madrid, el pintor había manifestado su inconformidad con el concepto internacional del país. En una entrevista, explica que había bautizado a su primera muestra en esa ciudad como *Exposición de arte boliviano* (haciendo énfasis en lo boliviano), como un gesto de patriotismo en un momento –1928– “en que el Paraguay alentaba en España una propaganda contraria a Bolivia presentándonos como un pueblo salvaje e inculto que prevalido de la fuerza pretendía despojar y atropellar a Paraguay” (Villarejos, 1929, p. 4)<sup>14</sup>. La inminencia de la guerra en el año mencionado contribuye a afianzar el sentimiento nacionalista en la cultura boliviana. Éste se refleja en el arte de Guzmán de Rojas e incluso en la pintura de Arturo Borda. Se vislumbra un sentimiento patriota ante la guerra, por ejemplo, en el *Grito de guerra* de Borda, de ese mismo año: una escena captura el momento en que un niño “criollo-mestizo” explica a un niño indio, cargado de un fusil, la sangrienta historia de pérdidas territoriales del país –sugerida por un mapa en el que se señalan en rojo los territorios perdidos y en riesgo, y por una mancha sobre un libro abierto en el piso (en el que, presumimos, se escribe la historia de Bolivia).

En ese contexto, la alusión a lo prehispánico, y a Tiwanaku en particular, adquiere un matiz distinto: está asociada con un nacionalismo patriota en los albores de la guerra. El sentimiento de Guzmán de Rojas, en este contexto, está bien representado cuando declara que regresa a Bolivia, en 1929, “a ofrendarle mi arte a la patria, a saborear el placer inmenso de su riqueza cromática, y estudiar la manera de llevar al lienzo ese profundo sentimiento nacional que vibró en mí en largas jornadas de peregrinación como forastero en playas extrañas (...). Vengo a Bolivia a trabajar en Bolivia por Bolivia” (Villarejos, 1929, p. 4).

#### 4. Asumiendo las reglas del arte moderno y del sistema artístico internacional

Guzmán de Rojas está, además, consciente del papel que el país de origen juega en el éxito de un artista a nivel internacional. Es así que, a su llegada a La

14 Esta descripción de Bolivia se encuentra posiblemente influida por las ideas de Arguedas en *Pueblo Enfermo* y, a la vez, por las masacres de la Guerra Federal de 1898.

Paz, explica que para triunfar en el exterior no es suficiente el talento sino que es necesario ser de un país con una nacionalidad “fuerte y vigorosa”<sup>15</sup>, como la de los argentinos o los mexicanos. Si bien declara que una nación fuerte debe preceder a la conformación de su arte –mirada en la que denota una concepción de arte como expresión o interpretación de la realidad, inextricable de su contexto–, no se resigna a esta idea, y por lo tanto a esperar a que Bolivia se convierta en un país fuerte. Se propone contrarrestar este “destino” con un arte propiamente nacional que está consciente de que debe ser único y original, y de acuerdo a la especificidad de lo boliviano:

El estilo es la nación y lo primero que debe hacer un pueblo, para tener conciencia de su nacionalidad, es descubrir y afianzar su estilo peculiar, intransferible e indesahuciable. Ese carácter propio y la conciencia de tenerlo es la raíz de su independencia, de su engrandecimiento en épocas de hegemonía y de continuidad luego, para defenderse de ser absorbido por cualquier hegemonía foránea... frente a todas las peligrosas atracciones del cosmopolitismo. Esto es sencillamente, lo que aspiro a reflejar en mi obra, que si encuentra una estimación y un aliento fuera de mi país es sin duda porque es muy boliviana. No hay otro camino hacia lo universal humano que el ahondar en uno mismo, en su estilo y en su tiempo (cit. en Guzmán de Rojas, s.f.).

Este arte boliviano debe, además, traducir una personalidad y nacionalidad artística vigorosa (su versión de primitivismo boliviano): con colores y líneas fuertes –chocantes para la época–, esquematizaciones, cuerpos musculosos y expresiones exageradamente rígidas, como las de los monolitos de piedra de Tiwanaku y, según el pintor, las de los bolivianos<sup>16</sup>. Desde este punto de vista, cobra sentido su premeditada inspiración en las formas de Tiwanaku, que el pintor considera un “arte superior, estilizado, rítmico, planista, decorativo, sintetizado en el más puro concepto analítico, y con plenos contactos con el arte incásico, maya y egipcio” (cit. en Villarejos, 1929, p. 4). La falta de profundidad espacial, propia de la estética primitiva y de Tiwanaku (que califica como “planista”) coincide, igualmente, con su observación de que las formas a la distancia se perciben con claridad en el Altiplano (lo que vendría a llamar cali-

15 “Ayer ha llegado Cecilio Guzmán de Rojas. Una breve charla con el eximio pintor ncal.” (*La Razón*, 29 de octubre de 1929, La Paz). La nota de prensa afirma, además: “(Guzmán de Rojas) nos dice de todas sus formidables luchas, de no ser absorbido por la vorágine de las necesidades, han tenido que centuplicarse, porque detrás de su obra no estaba el prestigio de una nacionalidad fuerte y vigorosa como acontece con los argentinos, con los mexicanos, etc., etc. De ahí que, a su juicio, antes de formar personalidades artísticas, tal vez sería preferible formar una fuerte contextura nacional, de tal manera que sea el nombre del país de origen el que haga ambiente a los artistas nacionales, no es el hombre el que puede siempre triunfar, por muy fuerte que sea su temperamento y su capacidad, sino tiene el pedestal de una vigorosa nacionalidad”.

16 “Aprendamos a hablar en un idioma étnico, el nuestro, el gran arte de Tiahuanacu, entonces sabremos expresar nuestros motivos, nuestros sentimientos para producir Arte Nacional, de lo contrario seguiremos haciendo el ridículo de ser indios expresándonos en un risible “cató” [sic] francés, sin conseguir hacer comprender nuestros sentimientos y sin reparar siquiera en nuestras delatadoras caras monolíticas...” (cit. en Guzmán de Rojas, s.f.).

dadismo). Así, en una entrevista que le realiza el periódico chileno *El Mercurio* el 10 de diciembre de 1939, afirma que “En el arte boliviano el deleite es de la calidad misma de los objetos, puesto que no se ve la atmósfera. Los objetos a gran distancia conservan la misma calidad que en primer término” (cit. en Guzmán de Rojas, s.f.).

A este análisis estético de la realidad se suma la idea del artista como un genio y como un ser extraordinario, concepto propio del sistema artístico de la época. La crítica local coincide en que el artista debe además contar con una sensibilidad especial que le permita captar la esencia de su medio u objeto de estudio, en este caso de Tiwanaku y sus formas. Así lo reconoce el crítico Villarroel Claure (1952) quien encuentra en Guzmán de Rojas una mano “profética”: “El artista es la mano profética que prepara el porvenir a que está predestinado un pueblo; tal destino parece haber presentado el artista Guzmán de Rojas, por eso halló en Tiwanacu su ideal de arte y la razón única de su vida” (p. 26).

En su *Autorretrato* de 1939 (ver pág. 298), Guzmán de Rojas se sirve del mito del artista cuando se representa como un ser extraordinario, dejando ver una conexión especial entre sí mismo y Tiwanaku: se retrata como un indio, con rasgos fuertes y musculosos, con un chaleco con dos topos y una flor que descubre su pecho en el lado del corazón. Su expresión pétreo enfatiza una asociación con Tiwanaku, así como el sello dibujado con el rostro de Viracocha, que aparece en la parte superior derecha, a modo de firma. En este retrato, Guzmán de Rojas lleva a otro nivel la idea del artista como ser especial e intermediador de la realidad. El parecido del rostro con el de su *Cristo aymara* da cuenta de la intención de sugerir una dimensión espiritual. No se puede establecer con certeza, pero es posible que la conexión intuitiva con Tiwanaku haya sido una conexión a nivel esotérico también, algo no del todo inusual para la época ni para el artista. Cabe recordar que la Sociedad Arqueológica de Bolivia se fundó en el Templo de Kalasasaya de Tiwanaku, en una ceremonia, al amanecer del equinoccio de primavera, en la que Arthur Posnansky asumió el papel de sumo sacerdote con el nombre de Apu-Villca (Browman, 2007, p. 32).

Por otro lado, es conocida la práctica ocultista de Guzmán de Rojas, sus dones y poderes de curación, hipnosis e incluso de desdoblamiento (Guzmán de Rojas, s.f.)<sup>17</sup>. De esa manera, su representación como un *apu*, autoridad o sacerdote indígena, en el autorretrato, es coherente con quien es y con la figura pública que buscaba proyectar. Lleva dos topos en su chaleco que podrían ser

17 En el cuento “La muerte mágica”, Óscar Cerruto contribuye además al mito de que Guzmán de Rojas tenía dotes extraordinarias. En el relato, un colega argentino que le había robado sus investigaciones sobre Da Vinci en Londres, muere de manera misteriosa, presuntamente por una acción sobrenatural realizada por Guzmán de Rojas.

instrumentos que le permiten mirar en el pasado, como al yatiri de la película *La gloria de la raza (El ocaso de una civilización o Revolución)* de Posnansky, en la que, en una escena, un anciano pescador-yatiri le muestra a un investigador gringo, en un topo, escenas de cómo era Tiwanaku antes de su destrucción. En todo caso, esta representación ubica a Guzmán de Rojas no sólo como un ser extraordinario, sino como figura de autoridad; un retrato útil, sin duda, para su proyecto de construcción de un arte boliviano superior (o de una vanguardia artística nacional).

## 5. Un origen y rasgos masculinos para el arte y el artista

Siguiendo los mandatos y prejuicios de la época, el proyecto de construcción de un arte nacional vinculado con una estética fuerte y original toma como punto de partida, a su vez, una mirada masculina del arte y de la realidad. En las dos pinturas que aluden a Tiwanaku, en los años que preceden a la Guerra del Chaco, y que se encuentran en repositorios del país, Guzmán de Rojas representa a la cultura ancestral como una energía masculina, una fuerza atávica que anima a figuras femeninas en actitudes pasivas. Por un lado, en *El beso del idolo* (fig. 1), una figura masculina oscura, opaca e inquietante, se aproxima a una joven de escaso y transparente vestido que es ofrecida (¿o se entrega?) en un rito que se lleva a cabo en la penumbra. Esta figura masculina es, en realidad, un monolito de Tiwanaku que se ha desprendido de las montañas/monolitos (ambos a la vez) para besar a la mujer arrodillada, e insuflarla con una energía que se manifiesta como luz sobre su cuerpo. En esta representación, el pintor establece una conexión directa entre los *achachilas* (los antepasados que moran en las montañas) y Tiwanaku. La obra representa una imagen utópica, la de un país que se nutre de la energía masculina del pasado, para avanzar hacia el futuro<sup>18</sup>. Por otro lado, en *El triunfo de la naturaleza* (fig. 2), un indio musculoso jala a una mujer que yace sobre y al lado de ídolos de Tiwanaku y un textil, en un gesto flojo, como desperezándose de un largo letargo. Da la impresión de que se trata de un mito de origen o genésico en el que la mujer, en lugar de desprenderse de la costilla de Adán, lo hace de la piedra central de la Puerta del Sol, es decir, de la figura de Viracocha o el dios Sol. El título define a los protagonistas del cuadro: un hombre y una mujer indígenas, como

18 Una pintura relacionada y que no tiene título, reproducida también en el sitio Neotec, de Iván Guzmán de Rojas, retrata a una mujer con un cántaro y un paisaje montañoso con monolitos, lo que da cuenta de que el tema había sido trabajado por el artista en más de una obra durante su estadía en Europa. Según Villarejos (1929), Guzmán de Rojas vendió muchas de estas obras, por necesidad, en Madrid (p. 4).

sinónimos de naturaleza y por lo tanto de un estado no civilizado, según los parámetros europeos de la época; la naturaleza que los acompaña es un paisaje fuerte, de colores atrevidos y claramente delineados. Esta concepción simbiótica entre seres humanos y naturaleza resuena a su vez con la cosmovisión aymara, particularmente con la creencia de que el espíritu de los antepasados habita las montañas –el mito primordial descrito por Guillermo Francovich (1980, pp. 14-26). Según Villarroel Claire, este rasgo masculino no es exclusivo del artista, y en el caso particular de la pintura de Guzmán de Rojas, es subrayado como una cualidad positiva: “La impresión que emana del conjunto de sus cuadros es la de una gran virilidad, que en nuestro continente existe más que en los viejos países europeos”<sup>19</sup>.

## 6. Conclusión

¿Qué quiere decir, entonces, Tiwanaku como origen de una vanguardia boliviana en la obra de Cecilio Guzmán de Rojas? Por un lado, que éste está al día y que comparte los códigos de la vanguardia internacional, particularmente la recuperación e idealización de los mundos y estéticas no occidentales (el primitivismo); pero que también invierte esfuerzos en la construcción de una estética basada en un origen cultural propio y en la observación de su estética y de la del lugar. Tiwanaku se constituye, para este artista, en una imagen estratégica e indispensable para la construcción de un nacionalismo y patriotismo urgentes, en un contexto en el que el enfrentamiento con Paraguay era inminente. De todo ello deriva una gramática visual fuerte y “viril” –en línea con una imagen y realidad de país deseado. Este tipo de arte requiere, además, de un artista con una sensibilidad y dotes especiales que pueda conectarse con la fuerza de un país y de una población que se percibe y sabe débil.

La propuesta de Guzmán de Rojas de un arte con un origen y una historia propia adquiere una connotación particular a la luz de la negativa situación social y geopolítica boliviana, y se sirve estratégicamente de los superlativos con los que se asocia a Tiwanaku en la época. Una comparación de su obra con una representación más realista de las ruinas de Tiwanaku, de 1917, obra de Ezequiel Peñaranda (fig. 5), nos dibuja la imagen que Guzmán de Rojas busca negar con su obra: un país con paisajes áridos y una población mayoritaria-

19 Transcribo la referencia completa: “La impresión que emana del conjunto de sus cuadros es la de una gran virilidad, que en nuestro continente existe más que en los viejos países europeos. Al contemplar su *Triunfo de la naturaleza*, por ejemplo, hemos recordado de un Macho de Camille Lemonnier, en el que el famoso escritor mostró por primera vez al mundo europeo que, en la originaria palpitación selvática y agreste, todo expresaba fecundidad creadora, resumiendo así el alma de una raza (Villarroel Claire, 1952, p. 24).

mente indígena pobre y postergada que no parece tener relación alguna con las ruinas prehispánicas que la rodean. A los ojos de Guzmán de Rojas y de la crítica de la época, esta escena representa a un arte y a un país débil (y femenino), la imagen que precisamente busca cambiar, a partir de su propuesta artística.

## Referencias

1. Anónimo (29 de octubre de 1929). "Ayer ha llegado Cecilio Guzmán de Rojas. Una breve charla con el eximio pintor ncal." *La Razón*, La Paz.
2. Browman, David (2007). "La Sociedad Arqueológica de Bolivia y su influencia en el desarrollo de la práctica arqueológica en Bolivia". *Nuevos Aportes* (4), 29-54.
3. Bustillos, Roberto (1925). "La evolución del arte en Bolivia". En J. Ricardo Alarcón A. (dir.), *Bolivia en el primer centenario de su Independencia* (pp. 335-339). Nueva York: The University Society.
4. Cerruto, Óscar (2006). *La muerte mágica y otros relatos*. Edición de Leonardo García Pabón. La Paz: Plural.
5. Flaño, Álvaro (ed.) (1973). *Eternidad en los Andes: memorias de Marina Núñez del Prado*. Santiago de Chile: Editorial Lord Cochrane.
6. Francovich, Guillermo (1980). *Los mitos profundos de Bolivia*. La Paz: Los Amigos del Libro.
7. Gisbert, Teresa (1989). "Historia y cultura en la Bolivia del siglo XX". En Pedro Querejazu, *La pintura boliviana del siglo XX*. La Paz: Banco Hipotecario Nacional.
8. Gutiérrez Viñuales, Rodrigo (2003). "El neoprehispanismo en la arquitectura. Auge y decadencia de un estilo decorativo-1921/1945". *Arquitectos*, 4 (041.05). Recuperado de Vitruvius, octubre de 2003. <https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitectos/04.041/648>.
9. Guzmán de Rojas, Iván (s.f.). "Pinacoteca Cecilio Guzmán de Rojas. En *Neotec*. Recuperado de [http://www.neotec.cc/gallery/index\\_es.html](http://www.neotec.cc/gallery/index_es.html)
10. Kuon Arce, Elizabeth et al. (2008). *Cuzco-Buenos Aires. Ruta de la intelectualidad americana (1900-1950)*. Lima: Fondo Editorial, Universidad San Martín de Porres.
11. *La Razón* (29 de octubre de 1929). "Ayer ha llegado Cecilio Guzmán de Rojas. Una breve charla con el eximio pintor ncal." *La Razón*.
12. Lynton, Norbert (1989). *The Story of Modern Art*, 2.<sup>a</sup> ed. Oxford: Phaidon Press Limited.
13. Paz Moscoso, Valeria. "Entrevista a Iván Guzmán de Rojas". La Paz, 12 de marzo de 2019.
14. Querejazu Leyton, Pedro (ed. y comp.) (2019). *Pintura en Bolivia en el siglo XX*. Biblioteca del Bicentenario de Bolivia. La Paz: Centro de Investigaciones Sociales de la Vicepresidencia Plurinacional de Bolivia.
15. ----- (1989). *La pintura boliviana del siglo XX*, Milán: Banco Hipotecario Nacional/Jaca Book Spa.
16. Sanjinés, Alfredo (1979 [1933]). *Más fuerte que la tierra*. La Paz: Ediciones Isla.
17. Tamayo, Franz (1981 [1910]). *Creación de la pedagogía nacional*. La Paz: Puerta del Sol.
18. Villarejos, Francisco (Pancho Villa) (9 de noviembre de 1929). "Cómo triunfan los bolivianos en el exterior. Las bien y mal andanzas de Guzmán de Rojas en Barcelona y Madrid". *El Diario*, La Paz.
19. Villarroel Claire, Rigoberto (1952). *Arte contemporáneo: pintores, grabadores, escultores bolivianos* (26). La Paz: s.e.
20. Zabala Virreira, Rosario (agosto de 2010). "Los 'bárbaros' de Potosí, la impronta de la renovación". *Fuentes. Revista de la Biblioteca y Archivo Histórico de la Asamblea Legislativa Plurinacional* 9(4), 21-26.





Primera exposición de Marina Núñez del Prado, realizada en el entonces Club de La Paz (actual Cancillería) en 1930.  
Fuente. *Eternidad en Los Andes. Memorias*, de Marina Núñez del Prado Santiago de Chile, 1973. Editorial Lord Cochrane, p. 5.

# Arte y público. Espacios para el contacto en La Paz (1930-1950)

## Art and the Public. Contact Spaces in La Paz (1930-1950)

Silvia Arze\*

### 1. Introducción

Las obras de arte colocadas en un espacio destinado únicamente para ser observadas adquieren una dimensión diferente de cuando se encuentran en el atelier del artista, ya que el contacto entre el observador y la obra se produce en el contexto de un espacio diferenciado, destinado solamente a ese fin. En diferentes contextos y épocas, los artistas buscaron lugares para que sus obras entraran en contacto con un público que reconociera y validara su propia imagen como creadores y artistas.

En la ciudad de La Paz, pintores, grabadores y escultores buscaron los lugares más adecuados para mostrar sus trabajos, con el propósito de que éstos fueran observados por la mayor cantidad de espectadores. Para este propósito, tuvieron que recurrir a sitios consolidados como puntos de reunión o de paso del público al que querían llegar. A diferencia de ciudades como Buenos Aires o Santiago de Chile, que a principios del siglo XX contaban ya con sitios destinados específicamente a realizar exhibiciones de arte, con galerías y salas de exposición privadas (Fara y Gluzman, 2018, p. 6), durante el primer tercio del siglo XX, la Paz no contó con un sitio creado o designado a propósito para exhibir obras contemporáneas, ya fuera de manera permanente o con exposiciones temporales. De hecho, la ciudad no tuvo una galería de arte sino

\* Carrera de Historia de la Universidad Mayor de San Andrés. Coordinadora de Historia. Bolivia.  
Contacto: silvia.arze@yahoo.com

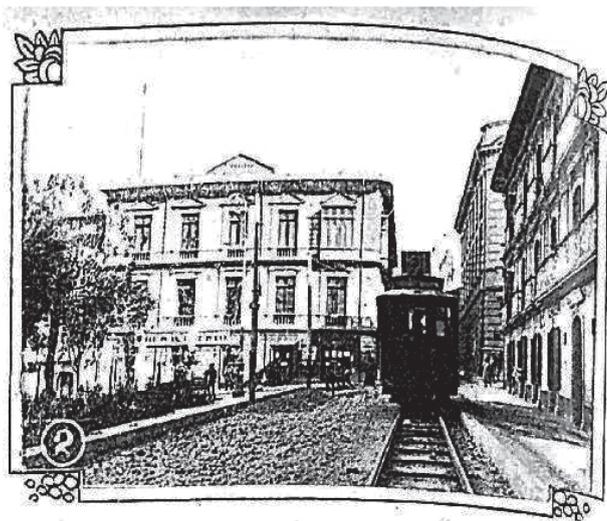


Figura 1. Plaza Murillo. A la derecha, el Club de La Paz.  
Fuente: *Bolivia en el Primer Centenario de su Independencia* (1925).

hasta 1948. A diferencia de Sucre, donde el Museo Charcas, que data de 1939, presentaba también en sus salas obras de arte, La Paz no contaba con un museo dedicado al arte.

Desde principios del siglo XX, los artistas buscaron espacios para poder exhibir sus obras en la ciudad y se adaptaron a los espacios a donde acudía mayor cantidad de público: el centro de la ciudad, con sus calles y comercios, los clubes sociales y asociaciones que aceptaban y a veces albergaban temporalmente y

patrocinaban muestras de arte, como el Club de La Paz, el Círculo Militar o la Asociación de Periodistas, por ejemplo. Las exposiciones de arte muchas veces tenían que competir con eventos sociales, *tés danzante*, banquetes u otras actividades cívicas o sociales programadas en esos sitios, destinados precisamente para ellas.

Años antes, en 1917, el pintor Arturo Borda había exhibido un cuadro en las vitrinas de un establecimiento comercial, “La Casa Grande”, en la esquina formada por las actuales calles Comercio y Ayacucho. La obra representaba la cabeza cercenada del general Pando, el presidente asesinado, pintada a la manera de la cabeza de Juan el Bautista. El cuadro fue retirado de la vitrina por orden del inspector de policía del Concejo Municipal (Roa, 2010, p. 53), hecho que suscitó una gran controversia, expresada en la prensa local. El pintor continuó mostrando sus trabajos en las vitrinas de otras tiendas paceñas, como “La Espada y la Vota (*sic*) Verde”, situadas en las céntricas calles Comercio y Mercado (Roa, 2010, p. 56).

El Círculo de Bellas Artes de La Paz, creado en 1926, congregaba a importantes intelectuales, escritores, músicos y pensadores de la época. Esta institución había nacido con el propósito de incentivar la difusión del arte, pero, de hecho, en los años treinta se dedicaba más a la promoción y difusión de la música, la declamación y la poesía, para lo que se realizaban reuniones sociales y veladas en las cuales se reunían los círculos más altos de la sociedad (*El Diario*, 1925 a 1935). Incluso en un momento, Arturo Borda formó parte del directorio del

Círculo, pero nos imaginamos que más en su calidad de escritor que de artista plástico.

Otro sitio vinculado con el arte era la Escuela de Bellas Artes, que realizaba exposiciones anuales de sus alumnos, pero en más de una ocasión las muestras tuvieron que ser suspendidas debido al mal estado de las instalaciones de la escuela. En esos años esta entidad cultural se encontraba ubicada, no en su emplazamiento actual, sino en las cercanías de la actual estación de buses.

## 2. La feria de 1930

Al igual que en otras ciudades, en La Paz se realizaron ferias que reunían exposiciones industriales, musicales y artesanales, donde se destinaba un espacio para las exposiciones de arte. Las exposiciones colectivas más significativas que se realizaron esos años estuvieron concentradas en fechas como el aniversario de la revolución paceña (16 de julio) y la fundación de la ciudad (20 de octubre), aunque en algunas ocasiones se atrasaban por diversas circunstancias, como el hecho de que las estructuras de arquitectura efímera que se preparaban para esas presentaciones no estaban concluidas, o porque el evento se cruzaba con actividades de otro tipo que se realizaban en los mismos sitios.

Sin embargo, estos sitios destinados para las exhibiciones de arte tuvieron siempre un carácter eventual, y una vez que terminaba la feria o exposición, los sitios no eran consolidados como espacios ganados o consolidados para permitir que los artistas presentaran sus obras.

Ya en 1909 se realizó el primer Salón de Arte en La Paz, conmemorando los 100 años de los movimientos revolucionarios de 1809. Y posteriormente, en 1925, se hizo otra exposición de arte, conmemorando el primer centenario de la República.

Para dar un carácter internacional a estas ferias, se comprometía la participación de varios países, que traían sus productos industriales y construían sus propios pabellones. Un mes antes de la feria de 1930, por ejemplo, llegó en un vuelo especial desde Buenos Aires un ingeniero argentino para construir el pabellón argentino en la feria.

Para el 16 de julio de 1930, la Dirección de Bellas Artes programó una feria franca en la que se presentaron “Danzas, música indígena, exhibición de ganado llegado de Moxos, mesas de ruleta y juegos de azar, en la Av. Arce (...) po-

blada con jardines y (que) tiene un ensanchamiento conocido como El Óvalo” (la actual plaza Isabel la Católica)” (*El Diario*, 14 de julio de 1930).



Figura 2. La Av. Arce en 1825, zona hacia la que comenzaban a expandirse los barrios residenciales de la ciudad, y donde se realizó la Feria de 1930  
Fuente: *Bolivia en el Primer Centenario de su Independencia* (1925).

Aunque no se promocionaron específicamente las exposiciones de arte, varios artistas presentaron allí sus trabajos, destacándose un grupo de jóvenes artistas potosinos bajo el liderazgo de Cecilio Guzmán de Rojas, nacido también en Potosí. La prensa de esos días destacaba: “por intermedio de don Cecilio Guzmán de Rojas envían los jóvenes artistas potosinos, como homenaje a nuestra ciudad. Se trata de 60 cuadros cuyos autores son los señores Cecilio Guzmán de Rojas Víctor Valdivia, D. Oña, A. Gutiérrez Salgar, Ricardo Bohórquez, Teófilo Loayza, Fausto Aoiz, Julio Miranda, Luis Cavero, René Dalence, Alfredo Araujo, Torres Díaz” (*El Diario*, 20 de julio de 1930). Aunque muchos de estos artistas ya eran conocidos y algunos tenían formación en arte, el discurso del propio grupo ponía énfasis en las supuestas características del grupo de pintores, quienes serían trabajadores del arte, obreros de la cultura: “Guzmán de Rojas nos asegura que la mayor parte de esas obras pertenecen a jóvenes y obreros potosinos autodidactos. Sin maestros, sin escuelas, guiados por su intuición del paisaje y de la armonía del color, han pintado bellos cuadros, obras costumbristas, en óleos y dibujos” (*El Diario*, 20 de julio de 1930).

Este discurso concordaba con la ideología que empezaba a imponerse en la época, relacionada con el indigenismo y el socialismo, y quedaba expresada en la forma de cuadros costumbristas y paisajes locales. En realidad, varios de estos “jóvenes y obreros potosinos” que exponían sus trabajos eran ya pintores reconocidos, como Víctor Valdivia, o Teófilo Loayza, que unos años más tarde pintó el conocido cuadro *La chola de la petaca*.

Si en las primeras décadas del siglo XX la estética del modernismo había sido el motor de la producción artística, entrando a los años treinta la corriente del indianismo se proyectó desde diferentes ámbitos: los diarios publicaban en sus suplementos semanales cuentos y ensayos sobre las culturas precolombinas, informes de trabajos de la Sociedad Arqueológica de Bolivia, libros y estudios que se entregaban semanalmente, de escritores como Augusto Céspedes, Alfredo Sanjinés y, un poco después, Fernando Diez de Medina.

### 3. La segunda feria de La Paz

Los Amigos de la Ciudad fue una institución ciudadana que nació y estuvo conformada por “ciudadanos notables” de La Paz, escritores, intelectuales, científicos, ex presidentes, ex alcaldes, miembros de la Sociedad Geográfica y de la Sociedad Arqueológica y por altos miembros de las ligas masónicas. En diciembre de 1935 esta institución paceña organizó la “Semana indianista”. La feria incluía una exposición industrial, feria de juegos de azar, bailes folklóricos, bandas de música, una “cantina” y una exposición de arte. La noticia de la apertura de las inscripciones a la exposición de arte aseguraba: “podrán participar todas las personas que quieran tomar parte de la exposición de pintura, escultura”, y que “ya están inscritos Amoretti y Crespo Gastelú”. Esta muestra se conoció como la “Exposición de arte nacional”.

Entre estas dos ferias, la de 1930 y la de 1935, se produjo la Guerra del Chaco (1932-1935), que marcó fuertemente las corrientes ideológicas y artísticas relacionadas con el nacionalismo, una etapa en que la sociedad boliviana vivió



Figura 3. Fachada actual de la sede de la institución Amigos de la Ciudad, que patrocinó y presentó muchas exposiciones de arte en los años 30 y 40.

profundos cambios y comenzó a reflexionar sobre su propia realidad social. Los campos de batalla habían puesto en contacto a combatientes procedentes de diferentes regiones, clases sociales y etnicidades. Muchos escritores y pintores plasmaron las experiencias vividas en el Chaco en cuentos, novelas, dibujos, óleos y grabados, como Gil Coímbra, Arturo Meruvia y Cecilio Guzmán de Rojas, y estas expresiones fueron más allá de constituirse en un simple registro de las acciones bélicas.

En 1935, la invitación cursada por Los Amigos de la Ciudad ponía énfasis en la necesidad de consolidar un arte nacional y en “fisonomizar al país por una cultura peculiar”:

Los Amigos de la Ciudad, después de lo pasado en la guerra y en afán por iniciar sus actividades principales, especialmente aquellas encaminadas a impulsar el progreso y la cultura en el país, presentan en un manifiesto convocatoria que será publicada en la prensa nacional con un alto espíritu de comprensión cooperen estas tendencias absolutamente desinteresadas e idealistas explayando los pensamientos centrales que orientan la organización de la semana Indianista que no son otras que las de vencer la resistencia del ambiente contra las manifestaciones del arte eminentemente nacional y estimulando en sus incipientes manifestaciones con el propósito de fisonomizar el país por una cultura peculiar. (*El Diario*, 19 de diciembre de 1935).

Resulta interesante observar que esta búsqueda de una identidad nacional y de las características que podían definir al país, así como la imagen del mismo que quería proyectar la sociedad boliviana, fue lanzada desde los grupos más conservadores, por “ciudadanos notables” y de élite, apoyándose en un arte que tenía como principales protagonistas temas como el pasado prehispánico, las montañas, el paisaje local y personas de la elite pacaña caracterizadas como indígenas.

En la ciudad de La Paz, la esperada exposición de 1935 presentó obras de arte en medio de danzas y música indígena, mostrando ya una corriente que llegaría a su apogeo con la Revolución Nacionalista de 1952, que desde las esferas del Gobierno desarrolló de manera estructurada una serie de presentaciones de danzas indígenas y de música en los estadios de las principales ciudades, y de la cual serían representantes en la década de los años cincuenta varios pintores comprometidos con el nacionalismo.

### **Las muestras de arte en la zona rural**

Sin embargo, esta propuesta no recogía más que las expresiones más externas de lo que se llamó “indianismo”, cuyo máximo exponente fue Guzmán de Rojas. El filósofo Roberto Prudencio decía que este artista habría “falsificado,

retorcido y forzado a la naturaleza a ser lo que no es”, adulteración que sería producto “de un trabajo eminentemente intelectual, frío, calculado, artificioso y no emocional” (cit. en Rossells, 2004, p. 342).

Como contraste a estas tendencias urbanas, surgieron movimientos pictóricos y temáticos a partir de la creación de la escuela-ayllu Normal Rural de Warisata en 1931, que conglomeró a su alrededor a varios artistas e intelectuales como Mario Alejandro Illanes, Carlos Salazar Mostajo y varios otros. En el ámbito rural de La Paz surgió entonces un escenario inédito para la presentación de obras de arte y para la interacción con un público diferente: los miembros de los ayllus y comunidades vecinas de la zona oriental del Lago Titicaca. Los muros de la escuela rural se transformaron en soportes de arte mural, aunque también hubo tejidos y dibujos, con obras de Mario Alejandro Illanes, Mariano Fuentes Lira, Mario López Lomba y Fausto Aoiz.

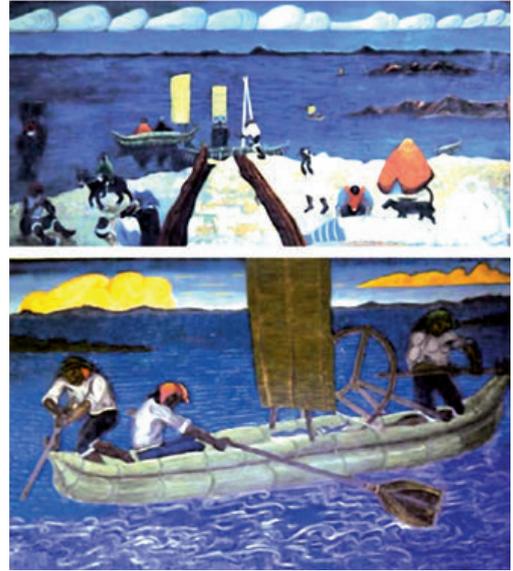


Figura 4. Mural de Mario Alejandro Illanes, en la escuela de Warisata  
Fuente: Salazar (2006).



Figura 5. Rimša con su cuadro *La fundación de la ciudad de La Paz*, exhibido en el hall de la Alcaldía Municipal en 1948  
Fuente: *El Diario*, 23 de octubre de 1948.

#### 4. Otros espacios para la difusión del arte

Otras instituciones paceñas fueron espacios sociales que aportaron al arte patrocinando a los artistas y sus exhibiciones. En general, la exposición recibía el auspicio de una entidad, que cursaba las invitaciones para la exposición y daba su apoyo “de prestigio” al artista.

##### La Alcaldía Municipal de La Paz

Una entidad pública muy importante en esta tarea cultural fue la Alcaldía Municipal, que abrió en la zona central el *hall* de la Alcaldía Municipal de La Paz. En 1937 expuso allí Juan Rimša



Figura 6. Salón Municipal "Cecilio Guzmán de Rojas", la primera galería de arte de La Paz.

y en 1948 se exhibió en este lugar el lienzo sobre la fundación de la ciudad que pintó este artista.

Un pequeño espacio semisubterráneo que se usaba como depósito adosado al hall de la Alcaldía, al que se accedía por la calle lateral, la actual calle Colón, se convirtió en 1948 en la primera galería de arte que tuvo la ciudad de La Paz. Conocido primero como la Galería Municipal, más tarde pasó a llamarse Salón Cecilio Guzmán de Rojas, sobreviviendo por décadas hasta el siglo XXI.

La Biblioteca Municipal de La Paz fue inaugurada el 20 de octubre de 1930. En el descanso de la escalera se colocó un gran vitral de Antoni Gismondi diseñado por Donoso Torres (*El Diario*, 23 de octubre de 1930) (fig. 5). Gismondi también realizó vitrales en el Palacio de Gobierno, la catedral de La Paz y en residencias particulares del centro de la ciudad, Sopocachi y Obrajes.

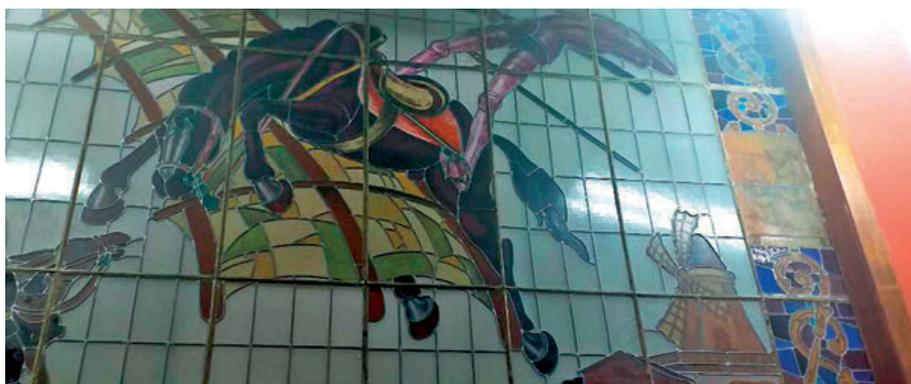


Figura 7. Vitral de Antonio Gismondi en el descanso de las escaleras de la Biblioteca Municipal de La Paz. Foto: S. Arze.

### La Asociación de Periodistas

En 1935, la Asociación de Periodistas, fundada en 1929, encargó a Cecilio Guzmán de Rojas una pintura que representara la belleza femenina en un contexto indígena. La modelo escogida fue la *socialité* Aida Cuenca del Solar, y el cuadro fue presentado en la sede de la institución, en la calle Comercio.



Figura 8. Cecilio Guzmán de Rojas pintando a su modelo con elementos prehispánicos.  
Fuente: El Diario, 1935.

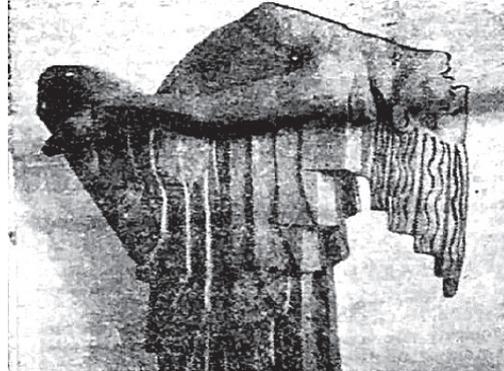


Figura 9. "Zenit", escultura de Marina Núñez del Prado expuesta en el Club de La Paz en 1935.

Un comentario de la prensa en ese momento muestra un interés creciente por las actividades artísticas en La Paz: "el cuadro de Guzmán de Rojas detiene el paso de las caravanas que ambulan por la calle Comercio, y es también muy visitada la exposición de escultura de Marina Núñez del Prado en el Club de La Paz" (*El Diario*, 1935).

### El Ministerio de Relaciones Exteriores

Igualmente, en el Salón de Cooperación Intelectual del Ministerio de Relaciones Exteriores se realizaron exposiciones, como la del pintor berlinés Fred Halbers, auspiciada por el Círculo Argentino, con 73 óleos del altiplano, valle y oriente (*La Razón*, 20 de septiembre de 1948).

### El Círculo Militar

El Círculo Militar fue otra institución que dispuso sus instalaciones para la presentación de muestras de arte. En septiembre de 1935 se presentó en este



Figura 10. *Potosí*, de Fred Halbers.  
Fuente: Leo Baeck Institute Art and Objects Collection.



Fig. 11. *Cancha de Cochabamba*, de Fred Halbers.  
Fuente: Leo Baeck Institute Art and Objects Collection.



Figuras 12 y 13: el Círculo Militar en la plaza Murillo y uno de sus salones principales.

centro la exposición de Cecilio Guzmán de Rojas con sus trabajos sobre la recién finalizada Guerra del Chaco, ya que sus salones eran “los únicos que en la ciudad tienen la suficiente amplitud para dar cabida a estos lienzos de gran tamaño” (*El Diario*, 20 de septiembre de 1935).

Allí se presentó también, entre otras, la exposición de grabados del belga Víctor Delhez, nacido en Amberes.

### El Club de La Paz y otros clubes

Esta institución, considerada como “la más antigua de su género en la ciudad” (*Bolivia en el Centenario de su Independencia*, 1925, p. 597), se convirtió en un espacio importante de difusión del arte a lo largo de la tercera y cuarta décadas del siglo XX. En los años treinta se encontraba ubicado en la Plaza Murillo, en el edificio de la actual Cancillería. En sus salones presentaron sus obras Marina Núñez del Prado, Juana Landívar, Cecilio Guzmán de Rojas, Genaro Ibáñez y también artistas extranjeros que pintaron en Bolivia. En 1930, el Club de La Paz fue el lugar donde se realizó la exposición de las “socias señoritas Juana Landívar y Marina Núñez”; esta última todavía no era una artista reconocida, aunque la prensa de la época

ya la consideraba una “joven artista (que) tiene un poderoso talento creativo” (*El Diario*, 22 de octubre de 1930). Allí también expusieron sus obras Gil Coímbra (sus cuadros realizados durante la Guerra del Chaco) y Genaro Ibáñez. La exhibición de este último ocupó tres salones del Club de la Paz, con 32 grabados y 10 dibujos; fue patrocinada por la Embajada de España y contó con la concurrencia



Figura 14. Salón del Club de La Paz. Fuente: *Bolivia en el Centenario de su Independencia*. (1925).

del Jefe del Estado boliviano y sus ministros (*El Diario*, 2 de septiembre de 1935).

Otros dos clubes importantes fueron el Club Bancario y el Club Ferroviario. En los salones del primero se mostraron, por ejemplo, las obras del artista peruano Víctor Valdivia, que “se declara seguidor de José Sabogal” (*La Razón*, 30 de septiembre de 1930), mientras que el segundo, creado por los funcionarios de la Bolivian Railway, acogió también varias muestras de artistas.



Figura 15. Salón de uno de los clubes sociales donde se exponían las obras de los pintores.

### Los colegios y la universidad

Otros puntos donde concurría público con otros fines también fueron aprovechados para mostrar arte. Algunos establecimientos educativos acogieron exposiciones de artistas, como el Colegio Ayacucho, en cuyo salón de estudios Arturo Borda presentó una gran exhibición con más de 300 lienzos en 1917 (Roa, 2010, p. 56). La Universidad Mayor de San Andrés también fue un espacio que acogió exhibiciones de Borda.

En 1930, el Colegio Alemán, situado en la avenida Arce, presentó trabajos del pintor alemán Martin Shaetzl, de la Academia de Bellas Artes de Munich, que había expuesto ya anteriormente en las salas del Club Bancario (*El Diario*, 27 de septiembre de 1930). La exhibición en el Colegio Alemán duró solo un par de días y fue cerrada de manera repentina, posiblemente porque se supo que el joven artista era novio de Ernst Röhm, nombrado inspector general del ejército boliviano en 1928, que más tarde se convertiría en Alemania en el jefe del ala paramilitar de la SS.

Otros establecimientos educativos paceños acogieron obras de artistas, como el Colegio Don Bosco donde se erigió un busto de Don Bosco del escultor Urías Rodríguez (*El Diario*, octubre de 1930).

### Los espacios privados

En 1930 abrió sus puertas al público el estudio de José Manuel Villavicencio y de Jorge de la Reza, considerado como “el más simpático y ponderable refugio de ambiente artístico” (*El Diario*, 26 de octubre de 1930).



Figura 16. Anuncio en la prensa de La Paz de la exposición Feria Internacional (1948), en homenaje al IV Centenario de la fundación de la ciudad, con la distribución de los stands. La exposición de arte se encontraba en el segundo piso del pabellón.

Fuente: El Diario, 19 de diciembre de 1948.

Otros artistas realizaban fiestas privadas, conocidas como “Fiestas de arte”, donde se exhibían sus propios trabajos y los de sus colegas, como las que realizaban las hermanas Marina y Nilda Núñez del Prado, que se convertían “en el suceso artístico-social de la semana” (*El Diario*, 27 de septiembre de 1935). En 1933, Genaro Ibáñez, que en 1930 había regresado después de sus estudios de arte en Madrid, estableció su taller en La Paz, donde mostraba sus obras; rápidamente este lugar se convirtió en un centro de reunión de artistas y de intelectuales, que se sumaba al atelier que tenía Cecilio Guzmán de Rojas, y que en ocasiones se abría para mostrar sus trabajos.

## 5. La Exposición-Feria Internacional del cuarto centenario de la fundación de La Paz

En 1948 la ciudad festejó los 400 años de su fundación, y entre los eventos conmemorativos se organizó una Exposición-Feria Internacional que contó con la exposición de diferentes pabellones internacionales, productos industriales y que también tuvo eventos como carreras, la presentación de la banda del ejército y actividades culturales, como la entrega de las Actas del Cabildo



Figuras 17 y 18. Acuarelas de José Rovira sobre las danzas de Phusi-Pia y Waka Tokoris  
Fuente: *La Paz en su IV Centenario*, 1948, tomo III.

de La Paz de 1548 por el embajador británico al alcalde de La Paz. En el segundo piso del pabellón de la feria se anunciaba una exposición de arte. El pabellón se construyó en terrenos cedidos por Los Amigos de la Ciudad, en Miraflores, sobre la actual avenida Saavedra, lugar que años más tarde se convertiría en el Estado Mayor del Ejército.

## 6. Difusión del arte en revistas, libros y suplementos

Libros, revistas y suplementos de periódicos fueron también espacios para la difusión del arte, como el número especial que publicó el diario *La Razón* por el IV Centenario, con ilustraciones *ad hoc* de Guzmán de Rojas, Víctor Valdivia, Jorge de la Reza, Inés Ovando y Walter Sanden. Los libros publicados con este mismo propósito, como los tres tomos del IV Centenario de La Paz, llevaban ilustraciones de Amoretti y dibujos de otros artistas, como José Rovira.

Las revistas *Variedades* y *Revista de Bolivia* mostraban caricaturas e ilustraciones de artistas hechas con ese propósito, como Guzmán de Rojas, Víctor Valdivia, Jorge de la Reza, María Luisa Pacheco, Manuel Fuentes Lira, Inés de la Reza, Jorge Sánchez. El periódico *La Razón* dedicó entrevistas a artistas y publicó sus cuadros y dibujos, especialmente en sus suplementos dominicales.

## 7. Conclusión

El tema de los espacios de exposición abre un abanico muy amplio y conexiones en la sociedad paceña entre los años treinta y cincuenta del siglo XX. En este proceso cultural se entretrejieron la ideología de las élites, las corrientes vanguardistas, los espacios de poder, los lazos políticos, las conexiones interinstitucionales, el pensamiento, el imaginario, la forma en que quería verse a sí misma esta sociedad, el discurso político y la búsqueda de una identidad nacional. Pequeños puntos que vistos en perspectiva van formando un diseño que permiten vislumbrar una imagen más completa de lo que fue Bolivia en esta etapa de su historia.



Figura 19. Portada de un número de la *Revista de Bolivia*, ilustrada por Guzmán de Rojas.

## Referencias

1. Alarcón A., J. Ricardo (dir.). *Bolivia en el primer centenario de su independencia* (1925). Nueva York: The University Society.
2. Álvarez Plata, María Isabel (2018). *Rimsa*. Catálogo de la exposición. La Paz: Fundación Simón I. Patiño.
3. Arze, Silvia (1989). "Índice de pintores bolivianos. 1900-1987". En Pedro Querejazu (ed.), *Pintura boliviana del siglo XX* (pp. 267-305). Milán: Banco Hipotecario Nacional/ Jaca Book Spa.
4. ----- (1989). "Marco cronológico del arte boliviano en el siglo XX En Pedro Querejazu (ed.), *Pintura boliviana del siglo XX* (pp. 259-266). Milán: Banco Hipotecario Nacional/ Jaca Book Spa.
5. Bedregal, Yolanda (1948). "Reseña del arte en La Paz". En Comité Pro IV Centenario, *La Paz en su IV Centenario 1548-1948*. Buenos Aires.
6. Comité Pro IV Centenario (1948). *La Paz en su IV centenario 1548-1948*. Buenos Aires: Comité Pro IV Centenario de la Fundación de la Paz.
7. Fara, Catalina y Georgina Gluzman (2018). *Tiempos modernos. El panorama artístico porteño en las décadas de 1920 y 1930*.
8. Karp, Ivan y Steven D. Levine (1990). *Exhibiting Cultures*. Washington D.C.: Smithsonian Institution.
9. La Razón (20 de octubre de 1948). *El IV centenario de la ciudad de La Paz*. Número especial.
10. Loza Calderón, Ramiro (17 de julio de 2016). *Amigos de la ciudad, 100 años bregando por La Paz*. Recuperado de [http://www.eldiario.net/noticias/2016/2016\\_07/nt160717/nacional.php?n=45&-amigos-de-la-ciudad-100-anios-bregando-por-la-paz](http://www.eldiario.net/noticias/2016/2016_07/nt160717/nacional.php?n=45&-amigos-de-la-ciudad-100-anios-bregando-por-la-paz)
11. Querejazu, Pedro (ed.) (1989). *Pintura boliviana del siglo XX*. Milán: Banco Hipotecario Nacional/ Jaca Book Spa.
12. Roa Balderrama, Ronald (2010). *Arturo Borda. Historia desconocida de un artista boliviano*. La Paz: Museo Nacional de Arte.
13. Rossells, Beatriz (2004). "Espejos y máscaras de la identidad. El discurso indigenista en las artes plásticas (1900-1950)". *Estudios Bolivianos* (12), 297-368.
14. Salazar de la Torre, Cecilia (2006). *Estética y política en la Escuela-Ayllu de Warisata: una aproximación al expresionismo de Mario Alejandro Illanes*. La Paz: CIDES-UMSA.
15. Santana Acuña, Álvaro (2016). *The End of the Traditional Art Gallery?* Recuperado de [https://www.academia.edu/31232348/The\\_End\\_of\\_the\\_Traditional\\_Art\\_Gallery?](https://www.academia.edu/31232348/The_End_of_the_Traditional_Art_Gallery?)
16. Serna Julián Camilo (2009). "Historia de las primeras galerías de arte de Colombia (1948-1957)". *Ensayos. Historia y teoría del arte* (17), 61-84, Bogotá.
17. The Leo Baeck Institute (2019). *The Edyth Griffinger Art Catalogue*. New York: Leo Baeck Institute.
18. Vilela, Luis Felipe y Guarachi, Fernando (1948). "Las artes plásticas". En Comité Pro IV Centenario, *La Paz en su IV Centenario 1548-1948*, Buenos Aires: Comité Pro IV Centenario.

## Política editorial

*Ciencia y Cultura* es una revista de la Universidad Católica Boliviana "San Pablo" (La Paz- Bolivia) que fue publicada por primera vez en 1997. Se publica semestralmente, en junio y en diciembre. Su misión es difundir, en números monográficos, los trabajos de investigación en ciencia, cultura y arte, que son de interés de la UCB. En ocasiones, la revista divulga los resultados de seminarios o jornadas que organiza la Universidad para el debate de temas específicos de actualidad, con la colaboración de especialistas invitados. El Centro de Edición y Escritura del Departamento de Cultura y Arte de la UCB, responsable de la edición y elaboración de la revista, invita, para cada número, a especialistas académicos a formar parte del Consejo Editorial, de acuerdo al tema monográfico. La revista cuenta con su propio registro ISSN y desde el número 25 ha sido aceptada dentro de Scientific Electronic Library On Line (SCIELO), colección de revistas científicas que forman parte de una red de bibliotecas electrónicas, bajo el patrocinio de la Fundación para el Apoyo a la Investigación del Estado de São Paulo, Brasil (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo-FAPESP) y del Centro Latinoamericano y del Caribe de Información en Ciencias de la Salud (BIREME). Asimismo, está incluida en la Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal (Redalyc).

### Conflictos de interés

Al inicio del artículo, a pie de página, el autor debe expresar explícitamente que su trabajo no entraña conflicto de interés con alguna institución o persona. Si el Comité editorial identificara un aspecto que comprometiera la línea de la revista, se reserva el derecho de no publicarlo.

### Evaluación por pares ciegos

Los artículos discurren por dos etapas de evaluación: el comité editorial, que verifica la pertinencia temática del artículo que postula a la revista y, posteriormente, dos lectores anónimos designados por el coordinador invitado para cada número junto con el equipo editorial de la revista o de un tercer lector, en el caso de que la dictaminación de los lectores anónimos difiera.

## Organización de la revista

**ARTÍCULOS Y ESTUDIOS:** se publican investigaciones originales que sean resultados de procesos de investigación concluidos e inéditos. Su extensión será de 6 mil a 10 mil palabras y se aplicará el estilo APA, con ciertas modificaciones normadas por la revista. Es preciso incluir un resumen (en castellano y en inglés) de un máximo de 100 palabras y sugerir hasta 6 palabras claves (en inglés y en castellano). Los artículos que postulen no deben encontrarse en proceso de evaluación en otro medio de difusión.

**IDEAS Y PENSAMIENTOS:** se publican ensayos, lecturas críticas o avances de investigación desde la teoría o la metodología, ensayos sobre arte y cultura, entre otros. Su extensión será de 6 mil a 10 mil palabras y se aplicará el estilo APA, con ciertas modificaciones normadas por la revista. Es preciso incluir un resumen (en castellano y en inglés) de un máximo de 100 palabras y sugerir hasta 6 palabras claves (en inglés y en castellano).

**ENSAYO VISUAL:** se publica un conjunto de imágenes que entren en diálogo con el horizonte temático del número (material preparado por el comité editorial de la revista).

**TESTIMONIOS DEL PASADO:** en ocasiones, se publican recopilaciones de textos de autores del pasado, anteceditas, por lo general, de una breve presentación (material preparado por el comité editorial de la revista).

**RESEÑAS:** por lo general, se publican comentarios críticos de publicaciones, cuya extensión sea de 750 a mil palabras.

## Envío de artículos

Los artículos deben ser enviados al siguiente correo electrónico: [cienciayculturauch@gmail.com](mailto:cienciayculturauch@gmail.com) o, en su defecto al Departamento de Cultura y Arte de la Universidad Católica Boliviana “San Pablo”, Avenida 14 de Septiembre 4807, esq. Calle 2 Obrajes, La Paz-Bolivia Casilla 4850.

## Normas de aceptación de trabajos

Los trabajos enviados tienen que ser predominantemente originales e inéditos y no deben encontrarse en proceso de evaluación en otro medio de difusión. El autor cede los derechos de propiedad del artículo sólo hasta que lo publica la revista, por lo que tiene total libertad para usar su trabajo en nuevas ediciones o en otros medios de difusión.

## Aspectos formales

Los artículos deben consignar en la primera página, los siguientes datos: Título del artículo (en castellano e inglés); autor (es); dirección electrónica del autor; afiliación institucional; palabras clave (máximo seis, tanto en castellano como en inglés); resumen del trabajo en castellano (máximo 100 palabras); traducción del resumen al inglés.

## Imágenes y gráficos

Todas las figuras, debidamente numeradas, deben enviarse en archivos individuales (en 300 dpi/ppp) y debe señalarse su entrada en el texto (podrían ser incorporadas en el artículo también como referencia). Se solicita proporcionar, además, dos o tres imágenes de buena calidad (300 dpi) a fin de que se seleccione entre ellas una que anteceda al artículo, independientemente de las figuras que puedan formar parte del artículo. Las figuras deben contar con título y fuente bibliográfica de donde ha sido obtenida. Los gráficos o tablas deben ser enviados en formatos editables (Excel).

## Referencia del autor

El autor debe colocar, a pie de página, su formación (nivel de especialización y universidad) y la adscripción institucional desde donde escribe, el correo electrónico, la ciudad y el registro ORCID de autor.

## Formato de citación bibliográfica

Se utilizará el nombre completo del autor (no iniciales).

Si son dos o más autores, el orden será el siguiente: Apellido, nombre, nombre apellido y nombre apellido.

Ejemplo: Jiménez, Pedro; María Rivera y Jorge Andrade.

LIBRO: Apellido, nombre completo, no iniciales (año de publicación). *Título en cursivas*. 1.<sup>a</sup> ed. Lugar de edición: Editorial.

Ejemplo: Habermas, Jürgen (1999). *La inclusión del otro. Estudios de teoría política*. Barcelona: Paidós.

LIBRO DE OTRO AUTOR (COMPILADOR, EDITOR, ANTOLOGADOR): Apellido, nombre (año de publicación). "Título en comillas", en nombre y apellido (coord.), *Título del libro en cursivas* (pp. xx-xx). Lugar de edición: Editorial.

Ejemplo: Salgado, Jorge Manuel (2010). "La gestión territorial indígena en tierras bajas: ¿autonomías indígenas?". En Fundación Tierra (ed.), *Informe 2009: Reconfigurando territorios, reforma agraria, control territorial y gobiernos indígenas en Bolivia* (pp. 209- 246). La Paz: Fundación Tierra.

ARTÍCULO EN UNA REVISTA: Apellido, nombre del autor (mes y año). "Título del artículo entre comillas". *Título de la revista en cursivas*, Volumen (número), páginas.

Ejemplo: Chatterton, P. (2010). "The Struggle for Survival, Self-Management and the Common". *Antipode*, 42(4), 897-908.

ARTÍCULO EN UNA REVISTA EN RED: Apellido, nombre del autor (mes y año). "Título del artículo entre comillas". *Título de la revista en cursivas*, Volumen (número). Recuperado de xxxxxxxxxxxx.

Ejemplo: Chatterton, P. (2010). "The Struggle for Survival, Self-Management and the Common". *Antipode*, 42(4). Recuperado de xxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxx

ARTÍCULO EN UN PERIÓDICO: Apellido, nombre (día, mes y año). "Título del artículo entre comillas". *Medio de prensa en cursivas* [entre corchetes, la sección de donde se tomó el artículo], pp.

Ejemplo: Saldaña, Iván E. (15 de octubre de 2019). "Aplauda la ONU Ley de Amnistía". *Excelsior* [sección "Nacional"], A6.

ARTÍCULO EN UN PERIÓDICO EN RED: Apellido, nombre (día, mes y año). "Título del artículo entre comillas". *Medio de prensa en cursivas* [entre corchetes, la sección de donde se tomó el artículo]. Recuperado de xxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxx

Ejemplo: Saldaña, Iván E. (15 de octubre de 2019). "Aplauda la ONU Ley de Amnistía". *Excelsior* [sección "Nacional"]. Recuperado de xxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxx

TESIS UNIVERSITARIA: Apellido, nombre (año). Título en cursiva (tesis doctoral o de maestría). Nombre de la institución, lugar.

Ejemplo: Morales Palacios, Tamara Vanesa (2019). *Una aproximación a la representación social del cuerpo femenino en mujeres adolescentes de 15 a 18 años* (Tesis de maestría en Psicología). Universidad Católica Boliviana "San Pablo", La Paz.

Cuando el artículo que postule recurra a fuentes hemerográficas de las cuales se tenga escasa información, se puede realizar la citación a pie de página o luego de la cita entre paréntesis (por ejemplo: La Razón, 5-6-1928). Sólo en este caso se requerirá introducir esta información en el apartado de referencias. En todo caso, lo recomendable es anotar toda la información posible.

La información procedente de la Red (Youtube, Facebook, Twiter, Blogs, etc.) se cita según el Manual APA, versión 6.

### **Consultas**

La revista recibe consultas en la siguiente dirección:

cienciayculturaucb@gmail.com



UNIVERSIDAD  
CATÓLICA  
BOLIVIANA  
LA PAZ

DEPARTAMENTO DE  
CULTURA &  
EDICIÓN Y ESCRITURA



Avenida 14 de Septiembre N° 4807, calle 2 de Obrajes  
Telf.: 278 2222 • Fax: 278 6707  
[www.ucb.edu.bo](http://www.ucb.edu.bo) • [cultura@ucb.edu.bo](mailto:cultura@ucb.edu.bo)  
La Paz, Bolivia

ISSN: 2077 - 3323