

Estética y política en la Escuela-Ayllu de Warisata : una aproximación al expresionismo de Mario Alejandro Illanes	Titulo
Salazar de la Torre, Cecilia - Autor/a;	Autor(es)
La Paz	Lugar
CIDES-UMSA, Posgrado en Ciencias del Desarrollo	Editorial/Editor
2006	Fecha
	Colección
Illanes, Mario Alejandro; Zonas rurales; Identidad cultural; Educación; Política; Estética; Indígenas; Bolivia; Warisata;	Temas
Doc. de trabajo / Informes	Tipo de documento
http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/Bolivia/cides-umsa/20120903103257/torre2.pdf	URL
Reconocimiento-No comercial-Sin obras derivadas 2.0 Genérica http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.0/deed.es	Licencia

Segui buscando en la Red de Bibliotecas Virtuales de CLACSO

<http://biblioteca.clacso.edu.ar>

Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO)

Conselho Latino-americano de Ciências Sociais (CLACSO)

Latin American Council of Social Sciences (CLACSO)

www.clacso.edu.ar



Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales
Conselho Latino-americano de Ciências Sociais
Latin American Council of Social Sciences





ESTETICA Y POLÍTICA
EN LA ESCUELA-AYLLU DE WARISATA
Una aproximación al expresionismo de Mario Alejandro Illanes

Cecilia Salazar de la Torre*

I

Warisatt Wawan Chamapa, “con el esfuerzo de los hijos de Warisata” y *Takke Jakken utapa*, la “Casa de Todos”, en lengua *aymara*, son las frases con la que, en el frontis de su estructura principal, la primera normal de maestros rurales de Bolivia recibe a sus visitantes.

Fundada en 1931 por la dupla indígena/mestizo Avelino Siñani/Elizardo Pérez, esta escuela, situada en la zona de Warisata, en el ambiente gris del altiplano y próxima al Lago Titicaca, albergó un proyecto de emancipación indígena que, en aquél entonces, Frank Tannenbaum reconoció como “la más boliviana de las creaciones” (Tannenbaum, 1931).



Mariano Ramos, Elizardo Pérez y Avelino Siñani (1931)

Siendo esto así, la Escuela-Ayllu de Warisata trajo a cuenta un paradójico proyecto educativo relativo tanto a la constitución del Estado-Nación, basado en las mediaciones socioculturales y políticas donde tienen lugar “camaraderías horizontales” de la

* Docente-investigadora del Postgrado en Ciencias del Desarrollo de la Universidad Mayor de San Andrés (CIDES-UMSA), La Paz. Este artículo fue originalmente presentado en el encuentro internacional “Encrucijadas estético-políticas en el espacio andino. Entrados en los 20”, Coordinado por Maya Aguiluz, en el Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades de la UNAM, el 28 y 29 de septiembre de 2006.

“comunidad imaginada” (Anderson, 1991), como en el “transcurrir de la existencia” que le es propia a la sociedad agraria, donde la colectividad ejerce el oficio pedagógico, en el marco en el que hombres y mujeres tienen a la tierra como su “laboratorio natural” (Gellner, 1989; Marx, 1999).

La “espléndida floración” de la Escuela-Ayllu se debía, pues, a que no buscaba violentar la mentalidad indígena ni “colocarla en una situación de estupor” y, en cambio, ponerla a tono con “la vida misma” de la que por primera vez el indio era “dueño y señor” (Pérez, 1934). Así como ello, también recreaba en el horizonte de los indios una nueva disposición hacia el destino de la nación boliviana, que, al decir de uno de ellos, sólo sería “grande” si no se olvidaba de los indios, “desparramados” a lo largo y ancho de su territorio, “sin que una luz los ilumine” (en Pérez, 1934).

Edificada sobre tradiciones culturales alrededor de la organización del *ayllu*¹, su *organum* encontró cobijo en la *ulaka* o Consejo de Amautas, desde donde se daba dirección a la escuela en su relación con la comunidad y el entorno. Por eso también se llamó Escuela-Ayllu, alrededor de la cual germinó un proceso de autodeterminación que llegó a adquirir proyecciones generales, expandiéndose hacia los valles del centro del país, el sur e incluso hacia la selva amazónica de Bolivia (Pérez, 1962: 83).

Dicho esto, la escuela tenía su sustrato más hondo, por un lado, en el proyecto emancipatorio que lleva incorporado el trabajo cuando se sostiene en la concreitud, es decir, en la relación directa entre concepto y realidad, según la cual la “subjetividad se objetiviza” y donde “la conciencia cumple un papel primario en la fijación del fin a realizar” (Lukács, 2004: 22-27). Por otro lado, sus instituciones estaban volcadas a la autoridad del pasado, encarnada en la experiencia de los más viejos, de los amautas, lo que incorporaba en su quehacer un sentimiento de identidad entre pasado y presente, propia de las sociedades pre-figurativas (Mead, 1997)

Sobre esa base, Warisata concibió una forma suprema de educación basada en la escuela del trabajo productivo, aquella que se autoabastece por el taller y la tierra, dejando establecido que la peculiar organización del trabajo colectivista en los Andes, y sus consecuentes expresiones culturales, fueron un brote de las necesidades, por lo tanto donde era impensable otra forma de vida que no fuera colectiva y no se sostuviera por la “ley del esfuerzo”. Recogiendo ello, Elizardo Pérez señala que “...en Warisata el indio es un ser humano. En sus arcadas amplias y hermosas se pasea, dueño y señor de su cultura, de su pensamiento, de su espíritu. No existe en el recinto severo más disciplina que la instituida por el voto común de sostener la obra, de vivificar la escuela” (Pérez, 1934). Por eso, “...el indio, al realizar esta obra, no ha hecho sino obedecer sus hábitos ancestrales de trabajo cooperativo” (Pérez, 1934).

¹ Célula social mediante la cual la sociedad indígena establece su unidad con la tierra, en su forma comunitaria (Pérez, 1962).



La escuela del trabajo (1932)

Por todo ello, los conceptos que se edificaron en esta gesta no fueron producidos, para decirlo como Vallejo, en el “ingenio del bufete”, o fuera de la vida “de carne y hueso”. Lo hicieron, en cambio, en el marco de una “sensibilidad terrestre”, vale decir, en el obrar, a contrapelo de la “facundia” y del parasitismo social de los que, según Carlos Medinaceli, se había contagiado la sociedad boliviana y que nos recuerda a la “enfermedad del habla”, a la que alude Mariátegui para criticar la laxitud intelectual en el Perú (Vallejo, 1930; Medinaceli, en Baptista, 1984; Mariátegui, 1942).



La escuela del trabajo (1932)

Dominado por hacendados que encontraban cobijo en el sistema leguleyo del Estado gamonal, en la iglesia católica y en el ejército, el medio social y político en el que nació la escuela era profundamente hostil al indio que, como testimonio de aquello, llevaban inscrita en sus espaldas sangrantes y esclavizadas el método disciplinario del látigo. A esa relación llamó Tristán Marof *La tragedia del altiplano*, ensayo en el que su autor ubicó en el centro del gamonalismo el problema de la tierra, alrededor del cual, entre otras cosas, situó el dominio servil de la mano de obra, único modo de mantener la productividad en el medio arisco de los Andes, de clima polar y vientos helados y cortantes, donde la propiedad se justipreciaba asociada al número de colonos del que se disponía. Eso quería decir que, sin ellos, toda propiedad era propiedad pobre (Marof, 1934).

Esa condición alimentó la idea de que jamás ningún mestizo, “ni aún expoliado por la miseria” (Marof, 1934: 43), fuera a trabajar las tierras del hacendado, estableciéndose una inextricable asociación entre el ocio de los propietarios y las labores forzadas de los indios, los unos marcados por una repugnancia natural hacia el trabajo, considerado

deshonroso, los otros reducidos corporalmente a la experiencia del esclavo o, como diría Negri, a la inconmensurabilidad del dolor absoluto, vivido de modo materialista (Negri, 2003).

En rigor de ello, se hacía referencia a los indios animalizando su corporeidad, lo que reestablecía su consideración como bestias de carga, “miserables y abyectas” a las cuales había que explotar “hasta la inhumanidad” (Saavedra, en Rossells, 2004: 311).

A ello debe agregarse otro argumento gamonal, según el cual el único modo de mantener al indio bajo el dominio feudal era a través de la “mano fuerte y la ignorancia”. El propio Marof hace un retrato de esta postura, señalando que para el gamonal que quiere sostener una posición privilegiada, “la blandura, la sonrisa o la complacencia, son un error” quedando demostrado históricamente, “que la más pequeña libertad, dulzura o debilidad con los siervos acarrea desastrosas consecuencias” ya que eso podría conducir a la enajenación de su deseo de trabajar, despertándoles en el alma “derechos inadmisibles” (Marof, 1932: 45).

En ese contexto, la Escuela-Ayllu, construida y sostenida “con el esfuerzo de sus hijos” debió ser, al menos, una afrenta. Lo excepcional del hecho es que en el medio de su *locus* puso como fuente de la emancipación al propio trabajo, pasando del ciclo de la enajenación al ciclo de la auto-reflexividad, es decir, siguiendo a Negri, al descubrimiento de que “tras el derrumbe de la medida sólo podía sobrevenir la pasión de la creación” (Negri, 2003: 14). En este caso, puede decirse que el tránsito necesario entre opresión y emancipación encontró sentido en la tarea de recobrar la materialidad del cuerpo, “reivindicando su presencia y su resistencia” (Negri, 2003: 15). Quizá por eso Elizardo Pérez señala que levantaron las paredes de la Escuela “hombres, niños y mujeres, hurtándole minutos a la atención de la finca del patrón, sufriendo los vejámenes de este que se valía de toda forma para impedir el ejercicio de esta función de libertad humana” (Pérez, 1934).



La Escuela-Ayllu (interior)



La Escuela-Ayllu (exterior)

II

Planteado ese horizonte, destaca en esta historia la invocación política de la Escuela-Ayllu, y la apuesta por una nueva forma de “veracidad” sobre el conocimiento de lo indio. En ese plano, Elizardo Pérez (1934) hizo un planteamiento sustancial: el problema del indio es económico y, por lo tanto, los intelectuales debían dejarse de su “falso sentimentalismo literario”, “en tesis que acobardan a la dignidad humana” (Pérez, 1934). Se asociaba así a la corriente según la cual no existe “conciencia sin existencia” y que ponía en cuestión a quienes no habían tenido el valor de poner “el dedo en la pústula” y por eso “bordan sobre su miseria (la del indio) artículos, poemas y libros” (Marof, 1934: 45; Pérez, 1934).

En el contexto planteado, todo ello apuntaba a establecer el problema de la tierra como núcleo de la opresión del indio que, para Pérez, “no vive, sino agoniza” (Pérez, 1934). Ponía sobre el tapete, por lo tanto, la disputa entre hacienda y comunidad que le era propia a régimen oligárquico, cuyos argumentos pretendían justificar que el único modo de sostener la creciente demanda urbana de alimentos era a través de un sistema de productividad agrícola, racional y de amplio espectro, basado en el latifundio (Malloy, 1989).

En el fondo, ese fue el meollo a partir del cual se produjo el asedio político contra la Escuela-Ayllu cuya influencia había llegado a los valles de Cochabamba donde, al estímulo de maestros rurales, venían organizándose sindicatos campesinos y, por esa vía, tomas de tierras por la fuerza (Dandler, 1989). Junto a ello, se ponía en cuestión la progresiva autonomía que iban adquiriendo los indígenas de Warisata respecto al Estado Gamonal, por ejemplo para encontrar soluciones a sus conflictos inter-comunitarios, tratados fuera de los formulismos leguleyos de los pueblos circundantes.

Con similar sentido, podría alegarse que aquél escenario de disyuntivas liberal-conservadoras, también le fue propicio a la discusión sobre la imagen del indio en la plástica, celebrada algunas veces y condenada otras tantas. De un lado, eso le daba razón a la invocación que se hiciera desde principios del siglo XX para llenar de “espíritu” a la nación boliviana, aunque por otro se tejiera también una disyuntiva acerca de lo que ello implicaba para un país “civilizado” que acababa de enfrentar la insurrección indígena de Zárate, “el temible Willka”, en 1899, y que fue especialmente marcada por la llamada “masacre de Mohoza”.²

En ese contexto, habrá que recordar la vergüenza que ocasionó en los sectores más conservadores de la población el hecho de que Arturo Borda, el padre de la pintura boliviana, mostrara indígenas en su obra, en una exposición realizada en Buenos Aires, en 1919 (mencionado por Rossells, 2004).

Pero la invocación de Elizardo Pérez coincidía, a su vez, con la que se estaba planteando en ese entonces respecto a la objetivación del indio en el plano estético y que

² Episodio en el que los indígenas de este lugar, en el departamento de La Paz, fueron protagonistas de la matanza de los soldados de un escuadrón liberal, en el contexto de la Guerra Federal (1899-1900)

derivó en la disyuntiva entre “forma” y “fondo”. En ese campo, un primer dilema situó la imagen del indio bajo la sombra del quehacer intelectualizado, contemplativo, “frío y artificioso”, o de un quehacer cargado de “emoción social”. Con similar tenor, se abrió campo para el establecimiento de una relación metafórica entre capacidad expresiva y desnudez, es decir, entre quienes apelando a la potencialidad de la sensibilidad “desbordada” se muestran “de cuerpo entero”, y quienes, en cambio, a nombre del raciocinio atendido exclusivamente por la técnica, anteponen la rigidez de almas que “no quieren mostrarse” (Medinaceli, en alusión a Franz Tamayo y Arturo Borda, en Medinaceli, 1978: 332).

Un segundo dilema alimentaba la discusión entre lo que con los años Javier Sanjinés llamaría la “estetización de lo político” y la “politización de lo estético” (Sanjinés, 1998), o entre un figurativismo esencial y sin arraigo histórico, por lo tanto, “esencialmente bucólico y sin peligrosidad social” que pone entre paréntesis la opresión y el conflicto agrario, apuntalando un producto carente de “verosimilitud social” (Lauer, 1997), y, por otro lado, un figurativismo atemperado en las condiciones de explotación del indio, mostrándolo en su condición de clase, por lo tanto, en su carácter más ampliamente político.³

En ese contexto, la obra pictórica más aclamada por los liberales fue la de Cecilio Guzmán de Rojas, considerado uno de los hitos fundacionales de la pintura boliviana, no sólo porque con él hizo por primera vez aparición la figura indígena, sino porque ésta fue tratada con gran precisión y calidad técnica, al influjo de la formación académica que este artista recibió en la Escuela de San Fernando de Madrid, con el aporte, además, de lo que posteriormente se llamaron los “ritmos voluptuosos” con los que este artista trató la relación entre figura y fondo.

Lo que hay que observar en este caso, junto a otros, es una concepción que se esfuerza por darle carácter nacional a la pintura boliviana, aunque con una gran carga de raciocinio. A decir de Guzmán de Rojas, “Bolivia no tiene un lenguaje artístico pictórico” por ende, es necesario que sus artistas aprendan “a hablar un idioma étnico” que es “el gran arte de Tiahuanacu” (en Rossells, 2004: 337). Por otra parte agrega: “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 realizar en mi obra, que si encuentra una estimación y un aliento fuera de mi país es sin duda porque es muy boliviana” (en Rossells, 2004: 342).

Habrà que decirse que Guzmán de Rojas comparte con David Crespo Gastelú, Gil Coimbra y Jorge de la Reza, entre los más destacados, la galería de los artistas indianistas (en ese tiempo, usado como sinónimo de nativistas), si por ello vamos a entender, en contraste con el indigenismo (en aquél entonces, sinónimo de realismo), algo similar a la

³ En rigor de lo señalado, algún crítico diría que a este debate le fue inherente, por ejemplo, el “cromatismo” y la “pintura sin volúmenes” de la obra literaria de Alcides Arguedas, tratada en “Raza de Bronce (Diez de Medina, 1947, en Introducción de “Altiplano”).

estatización de lo político. En todos los casos predomina el carácter decorativo de la obra, por lo tanto la ausencia de planteamientos políticos alrededor del indio, considerado, además, como un ser estrictamente “natural”.

Sin embargo, no hay duda que estos artistas, junto a otros de menor renombre abrieron la veta de la objetivación del indio, con el agregado que en Guzmán de Rojas aparecen, en su versión más primigenia, las tesis del elogio mestizo y que, en el campo de la literatura, tendría a Franz Tamayo a su más reconocido cultor, bajo los auspicios del uso metafórico del cuerpo nacional, en el que el mestizo es la cabeza y el indio la energía espiritual (Tamayo, 1910; Sanjinés, 1999). Por eso, el curso que siguió la polémica respecto a la obra de Guzmán de Rojas también dio cuenta del modo cómo fue reconocida y emulada posteriormente por el nacionalismo revolucionario post 1952 (como ocurrió con Tamayo), que trasladó la noción de la alianza de clases hacia la instrumentalización del mestizaje como “sobreposición” cultural.⁴



El triunfo de la naturaleza (Guzmán de Rojas, 1928)

Eso ocurrió a pesar de que en su época Guzmán de Rojas también fue objeto de críticas severas que observaban su excesiva intelectualización y, por ende, la ausencia de “emoción social”. Entre aquellas estaban, por ejemplo, las del talante de las de Roberto Prudencio para quien el 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 ni espontáneamente sentido, carente de pasión, de amor, de calidez anímica” y “de esa religiosa emoción que es la esencia del arte verdadero” (en Rossells, 2004: 337).

⁴ En Guzmán de Rojas esta sobreposición se dio a partir del tratamiento de figuras de las elites de la sociedad ataviadas de vestuario indígena



Ritmo indígena (Guzmán de Rojas, 1936)

Sin lugar a dudas, estos dilemas eran objeto privilegiado del debate público, especialmente en la ciudad de La Paz, donde la polémica estaba fuertemente influenciada por “La Semana Gráfica”, periódico que durante varios años fue producido por los más connotados intelectuales de la época, como Carlos Medinaceli, Gamaliel Churata y Francisco Villarejos, alias Pancho Villa que, a su vez, fueron las voces más nítidas y comprometidas con el elogio de la Escuela-Ayllu, a la que visitaron asiduamente y la defendieron “con bravura” (Salazar M., 2006).

En ese escenario, la otra cara de la medalla en las artes plásticas la encarnó Mario Alejandro Illanes, el muralista de la Escuela-Ayllu que entre otros intelectuales, como Carlos Salazar Mostajo y Raúl Botelho Gosálvez, se incorporó a la planta de maestros a solicitud de Elizardo Pérez.⁵ En su conjunto, ésta reunía a jóvenes intelectuales, varios de ellos con la experiencia trágica de la Guerra del Chaco sobre sus hombros (1932-1935), aquella que no sólo devino en un conflicto inútil entre paraguayos y bolivianos, sino que produjo entre estos últimos la sensación de haberse constituido en una “generación frustrada”, pero al mismo tiempo, desde una lectura más bien nacionalista, la que pudo dar cuenta del origen de la nación a producirse en el encuentro que protagonizaron en el frente bélico indios y criollos.⁶

⁵ Entre otros nombres de la talla de Illanes que acompañaron a la Escuela-Ayllu se puede citar a Manuel Fuentes Lira, escultor cuzqueño, autor de las tallas en piedra que aún existen en la entrada del llamado “pabellón México” de la escuela; Raúl Botelho Gosálvez y Antonio González Bravo, escritor y músico indigenista, respectivamente; Máximo Huañuyco, poeta indígena, fruto de la Escuela-Ayllu; Fausto Aoiz, tallador y pintor boliviano, autor de las tallas de madera existentes en la escuela. Además la visitaban con gran frecuencia Gamaliel Churata, Marina Nuñez del Prado, la más destacada escultora boliviana del siglo XX, Yolanda Bedregal, poeta, Tristan Marof, considerado el fundador del socialismo en Bolivia, Eduardo Arce Loureiro y Alipio Valencia Vega, artífices del trotskismo boliviano.

⁶ Entre los jóvenes que se hicieron eco del llamado de Pérez iría a destacar Carlos Salazar Mostajo, que con los años se convertiría en el ideólogo de la Escuela-Ayllu, habiendo sido autor, además, del poema “Biografía de Warisata”, publicado en 1941 después de la ocupación de la escuela por las fuerzas oligárquicas y

Illanes, nació en Oruro el año 1913 y vivió con sus hermanos en orfanatos de esta ciudad, insertándose muy temprano al trabajo en las minas donde fue barretero y “listero”. En su primera juventud colaboró como caricaturista e ilustrador de “La Semana Gráfica” y en 1934 se fue a Warisata.

Pintor autodidacta, “sin escuela” (Salazar Mostajo, 1989) y forjado en la “tenacidad de un convencido”, como decía el periodista Francisco Villarejos, Illanes fue un artista “abigarrado, truculento, salvaje en todo su valor primigenio”, en quien algunos intelectuales saludaban el nacimiento de la “pintura *aymara*” (Villarejos, 1933).

Se observaba en él un intencionado esfuerzo por rechazar la lógica o el buen gusto y, en cambio, “por su rudeza tremenda”, “concitarse el odio de los observadores refinados” (Villarejos, 1933). Quizá por eso, frente a su obra, el poeta Jaimes Freyre habría dicho: “Este será el más grande pintor de Bolivia o el peor de todos!”. Mientras que Gamaliel Churata lo consideró “poseedor de un formidable temperamento pictórico, de irrupiente capacidad emotiva y de acierto temático de su mundo, aproximándose a una verdadera textura socialista” (en Rossells, 2004).

Su primera obra fue conocida en la ciudad de La Paz, donde expuso oleos sobre arpillera de gran dimensión, causando un impacto inusual en el público que, según Salazar Mostajo, veía por primera vez al indio no como motivo anecdótico, sino como el actor principal de la historia nacional, con capacidad de afrontar el rol histórico de su emancipación, esta vez a partir de la veta propiamente indigenista y politizadora.

Los murales que realizó en la Escuela-Ayllu muestran a indios erguidos, inmersos en sus labores con una dignidad que le es inusual al orden dominante. Como destaca Salazar Mostajo, son indios que no tienen tiempo para posar, por eso no están embellecidos, a no ser por la fuerza del trabajo. Los trata, pues, inmersos en su laboriosidad, aquella que deviene en una textura corporal tosca y ruda, de líneas duras en el trazo, “de corte agresivo, anguloso en la faz, casi grotesco en la forma, no sujeta a cánones ni armonías preestablecidas” (Salazar Mostajo, 1989: 80), pero al mismo tiempo, en el contexto de una vida tranquila y en paz, con lo que reflejaba el porvenir anunciado por la Escuela-Ayllu.

De algún modo, expresa en la pintura la descripción que años atrás Churata habría hecho del indio: “Todo él, el ancho cuello y el tórax dan sensación de poder. Debajo de la camisa de cordellete parece palpitar con el propio ritmo de la entraña, el deltoides, como en la bestia fatigada. Tanta extraña conformatura está aforrada de una piel cobriza que el sol bruñe con sus mejores fuegos. No habla. Pero la fogata de occidente en sus últimos resplandores, orifica su perfil metálico. La tristeza de un linaje perdido en el huso se miraba en su fornido cuerpo de hambriento” (Churata, 1927).

Pero, además, en Illanes el tratamiento del paisaje, “elemental y adusto como el hombre” (Salazar Mostajo, 1989), despierta como materia vital, participando del drama

reconocido por Churata como el inicio de la poesía social en Bolivia, “que no ha existido antes sino en atisbos generalmente huecos o ensordecidos” (en Pérez, 1962).

humano. Su actitud con la tierra no es, pues, pasiva, sino fuertemente involucrada, pero al mismo tiempo sobria y serena, aunque a su vez arrebate entre los receptores una sensación de intranquilizante desbordamiento. Es así que la tierra adquiere una presencia evidente, algo que se compenetra del indio y éste de ella, creando una unidad telúrica que tiene sentido en la apropiación mutua de la energía natural. Podría decirse, en ese sentido, que su obra recoge la imagen del *allpacamasca*, sobre la que Botelho trabajaría años después en su novela “Altiplano” y que le da sentido a la idea del indio como “tierra animada”.⁷

Frente a esta propuesta, queda claro que no existe disociación más trágica que la de indio sin tierra, con la que se establece un lazo demiúrgico (Salazar Mostajo, 1989). Pero, al mismo tiempo, como diría Marof, que no hay poeta ni doctor que venere tanto a ésta, a pesar de su “menguada entraña”, como lo hace el indio (Marof, 1932).

Ahora bien, como lo planteara Churata, los temas tratados por Mario Alejandro Illanes le son propios a una “introspección analítica”. Sin embargo, como dice Salazar Mostajo, ésta no es producto del refinamiento psicológico, sino del carácter instintivo de la obra.

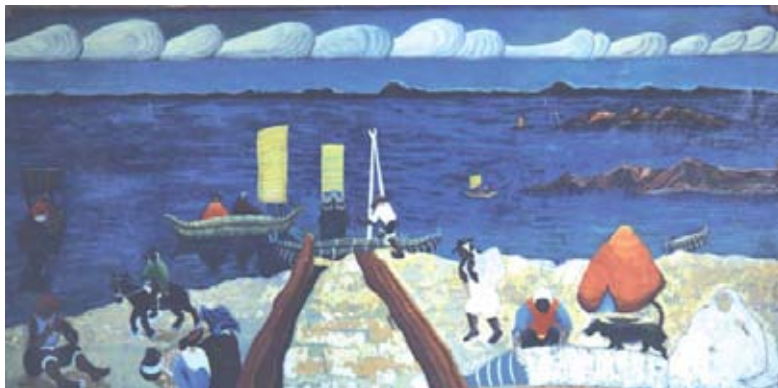
Dicho esto, para Salazar Mostajo la diferencia sustantiva entre Illanes y Guzmán de Rojas está en la capacidad de comunicación metafórica de cada uno, siendo que, en el primero la materia inerte cobra animación, al otorgarle su propia personalidad, mientras que en el segundo aquella estará sometida a la técnica formal y convencional de la representación. En ese sentido, en Illanes la metáfora sustituye al objeto, bajo el concepto del “pensar en imágenes” y para, por un lado, revelar lo que el objeto no puede revelar y, por otro, al hacerlo, llegar a independizar la expresión del objeto y hacerla, en sí misma, el objeto de la obra. En Guzmán de Rojas, ese logro es limitado y pobre o, en otros casos, conseguido bajo un sistema metafórico que no sustituye ni complementa al objeto, sino lo falsifica y lo convierte en irreal (Salazar Mostajo, 1989).

Señalado ese aspecto, Illanes viene a ser, para el arte plástico boliviano, el fundador del expresionismo, si por él vamos a entender, hablando estilísticamente, no un sistema de ideas, sino un estado del alma que retrata la presión del “desorden sustantivo de las cosas y de los seres”, aquél que sacude la armonía preestablecida, desajustándola a través de la “disimetría”, de lo “zigzagueante”, lo “zaherido”, lo “desgarrado”, aquello que viviendo en el interior aflora al exterior “en su cruda verdad, maligna e implacable” (Courthion, 1968).⁸ En su curso, crea un clima angustioso y un sentido de lo grotesco, “punzante y terrible” que se subleva contra la moral burguesa, a través de la deformación y la tosquedad (Hazan, 1961).

⁷ Se ha señalado que la novela “Altiplano” de Botelho fue inspirada en la estadía de éste en la Escuela-Ayllu de Warisata, donde fue maestro. También se ha dicho de ella que destaca no por la técnica de su escritura, sino por el carácter de su protagonista, alrededor del cual entreteje una “potente narrativa lírica” que muestra al indio, no como “esfinge adusta”, ni como “enigma”, sino “como un ser humano”, al amparo de una “concepción brusca y fuerte de las líneas esenciales” (Diez de Medina, 1947).

⁸ Salazar Mostajo también fue quien destacó, en sus pioneros ensayos sobre arte nacional, que Mario Alejandro Illanes fue el fundador de la pintura expresionista en Bolivia.

Murales de Illanes en la Escuela-Ayllu de Warisata







III

Kkajjañap munaptua, “que brille como el sol”, decían los indios al contemplar la escuela que iban edificando en la altiplanicie. “Que su techo rojo alumbre a la pampa y a las montañas” decían otros (Pérez, 1962). Al calor de estas metáforas, la escuela se fue convirtiendo en el símbolo de la liberación del indio, dos décadas antes de que se produjera la Revolución de 1952, por lo que puede considerársela un antecedente de la misma. En su proceso politizador, los maestros que estuvieron allí o culminaron su formación se convirtieron en replicadores de la experiencia en varios puntos del país, convirtiendo a los planteamientos de Warisata en una amenaza al orden existente. Tanto fue así, que el Estado Gamonal no encontró otro medio para destruirla que destituyendo a sus maestros y alumnos y, luego, persiguiéndolos a nombre de la lucha anti-comunista. El ciclo breve pero extraordinario en el que afloró quedó, pues, acortado a menos de una década y, desde entonces, sólo prevalece de modo alegórico en el discurso público en Bolivia, sin que nunca se hubiera siquiera intentado su restauración.

Algo similar habrá de decirse de Mario Alejandro Illanes, en una de cuyas últimas apariciones, en 1938, expuso su obra plástica en la ciudad de La Paz, creando una conmoción tal que el gobierno militar de entonces, encabezado por el General David Toro, después de haber ordenado la destrucción de su obra, hubo de confinarlo al trópico boliviano durante un año, al considerarlo un personaje peligroso para el orden establecido.

Entre sus obras se encontraba “La tragedia del pongo”, en alusión a la Escuela-Ayllu, donde la figura individual del indio cede paso a la multitud activa que arremete contra el poder, haciéndose eco de la necesidad de que “aparezca el horizonte de visibilidad general” que es “el único rescate de los hombres en su nuevo ser, que es su ser colectivo” (Zabaleta, 1988). Bajo la égida del “alma colectiva”, la figura del maestro trasciende como el sujeto de la vanguardia política, mientras se recrea en la memoria la historia de opresión colonial de la que habría sido objeto el indio, y cuya continuación la encarnan personajes claramente identificables en el cuadro, como el ex presidente Bautista Saavedra.⁹

La otra obra presentada fue “Viva la Guerra”. En relación a ella, sin duda la provocación llevaba implícita una alusión directa a la lucha de clases y la alianza obrero-campesina, para Illanes sustancia del conflicto que había que vivificar, en aras de la “civilización de los trabajadores”. El contexto no podía ser menos propicio, en tanto Bolivia estaba intentando curar la herida de guerra del Chaco contra el Paraguay del que salió afectada territorialmente y con un caudal de 35.000 soldados muertos. Es probable que al ser leída en ese escenario de patriotismo exacerbado, la obra haya sido interpretada como un signo de la personalidad destructiva de Illanes, pero sobre todo de su ausencia de lealtad con la nación, en el marco de un conflicto que iría a marcar el devenir de la narrativa nacionalista desde 1952, que había encontrado su cauce imaginario en el fundacional campo de batalla.

⁹ Illanes destacó luego que el confinamiento en la selva lo llevó a alimentarse de los frutos que podía recoger en medio de una absoluta soledad, pero también a enfrentarse a una vida de peligros permanentes, amenazada por la presencia de animales salvajes. Sin embargo de ello, también señaló que fue la oportunidad para enriquecer su paleta con los colores tropicales con los que luego trabajaría en su obra (Ruderfer, 1992).



La tragedia del pongo (Illanes)



Viva la Guerra (Illanes)

Después de su confinamiento, Illanes salió del país, primero en dirección a Perú, luego a México y finalmente a Estados Unidos. Su estadía en Lima fue corta, mientras que la de México se prolongó hasta 1946, donde conoció a los maestros del muralismo mexicano y recibió un reconocimiento público, una medalla de oro, como el gran artista de

los Andes. Trabajó con Diego Rivera que lo consideraba uno de los más originales pintores americanos y, también colaboró con Orozco (Ruderfer, 1993).

En 1946 emigró a Nueva York, sin conocerse más de él en Bolivia, hasta que falleció en 1961. El año 1992 su obra fue “descubierta” entre las posesiones de la familia Ford por una galería de arte de aquella ciudad que, con gran publicidad, la presentó en una muestra de gran expectativa y reconocimiento público (Ruderfer, 1993).

Como la de la Escuela-Ayllu, la suya fue una historia olvidada por lo bolivianos. Podría decirse que en ambos casos, esto se debió a la forma en la que derivó el Estado-Nación, atemperado por la sombra de una guerra sobre la que se apuntaló el ser boliviano, la del Chaco, sin vislumbrar que paralelamente a ella tenía lugar en el país “la más boliviana de las creaciones”, aquella que se edificó con lo que es el legado cultural más nítido y trascendente de las tradiciones indígenas: la ley del esfuerzo y, por ende, la pasión por la creación.

BIBLIOGRAFIA

- Baptista, Mariano
1984 *Atrevámonos a ser bolivianos. Vida y epistolario de Carlos Medinaceli*. Amigos del Libro, La Paz.
- Botelho, Raúl
1940 (2000) *Altiplano*. Librería “Juventud”, La Paz.
- Courthion, Pierre
1968 Introducción, en Michel Ragon, *El expresionismo*. Aguilar, Madrid.
- Churata, Gamaliel
1927 “El gamonal”. *Amauta*, No. 5. Edición en facsímile. Amauta, Lima.
- Gellner, Ernest
1989 *Naciones y nacionalismo*. Alianza Editorial y Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. México.
- Hazan, Fernando (editor)
1961 *Historia Ilustrada de la Pintura*. Gustavo Pili, Barcelona.
- Lukács, György
2004 *Ontología del ser social. El Trabajo*. Herramienta, Buenos Aires.
- Lauer, Mirko
1997 *Andes Imaginarios. Discursos del Indigenismo 2*. Casa de Estudios del Socialismo SUR/Centro Bartolomé de las Casas, Cusco.
- Mariátegui, José Carlos
1943 *Siete Ensayos de Interpretación de la Realidad peruana*. Biblioteca Amauta. Lima.
- Marof, Tristan
1932 *La tragedia del altiplano*. Claridad, Buenos Aires.
- Marx, Carlos
1999 *Formaciones económicas pre-capitalistas*. Siglo XXI, México.
- Medinaceli, Carlos
(1937) 1978 “La personalidad y la obra de Arturo Borda”, en: *Chaupi P'unchaipi Tutayarka (A mediodía anocheció)*. Obras Completas de Carlos Medinaceli. Selección de Carlos Castañón Barrientos. Editorial “Los Amigos del Libro”. La Paz.
(1938) 1969 *Estudios Críticos*. Editorial “Los Amigos del Libro”. Segunda edición. La Paz.
- Negri, Antonio
2003 *Job, la fuerza del esclavo*. PAIDOS, Buenos Aires.
- Pérez, Elizardo
1934 “Mensaje de la Escuela de Warisata en el Día de las Américas”. La Paz.
1962, *Warisata, la Escuela-Ayllu*. Librería “Juventud”. La Paz.
- Rivera, Silvia
2003 “El mito de la pertenencia de Bolivia al “mundo occidental”. Réquiem para un Nacionalismo”. En: *Medio Siglo de la Revolución Nacional de 1952*. Instituto de Investigaciones Sociológicas, Universidad Mayor de San Andrés.
- Rossells, Beatriz
2004 “Espejos y máscaras de la identidad. El discurso indigenista en las artes plásticas (1900-1950)”. En *Estudios Bolivianos No. 12, La cultura del pre-52*. Instituto de estudios Bolivianos. CIMA, La Paz.
- Ruderfer, Betsy

- 1992 “Let’s Bring the Illanes Collection Home”, en Bolivian Times.
- Salazar Mostajo, Carlos
- 1989 *La pintura contemporánea de Bolivia. Ensayo histórico-crítico*. Librería “Juventud”. La Paz.
- 2006 *Gesta y fotografía. Historia de Warisata en imágenes*. Lazarsa, La Paz.
- Sanjinés, Javier
- 1992 *Literatura contemporánea y grotesco social en Bolivia*. Fundación BHN/ILDIS. La Paz.
- 1998 “Modelos estéticos de cultura nacional”. En: Tinkazos, Revista boliviana de Ciencias Sociales No. 2. Diciembre de 1998. PIEB. La Paz.
- 1999, “Tamayo, observador: Negociando lo “letrado” con lo visual”. Conferencia inaugural de la Mesa Redonda “Propuestas y Tendencias del Arte Plástico Boliviano de los 90”. Primer Salón Internacional de Arte SIART 99. La Paz, octubre.
- Tamayo, Franz
- (1910) 1975, *Creación de la Pedagogía Nacional*. Biblioteca del Sesquicentenario de la República. La Paz.
- Tannenbaum, Frank
- 1939 Entrevista a Frank Tannenbaum, El Diario, 29 de julio de 1939.
- Vallejo, César
- 1930 “Autopsia del surrealismo”. Amauta, No. 30. Edición en facsímile. Amauta, Lima.
- Villarejos, Francisco
- 1933 “Vida artística. Los pintores Reque Meruvia, Valdivia Dávila e Illanes”. En La Semana Gráfica, julio.
- Zabaleta, René
- 1988 *Clases sociales y conocimiento*. Los Amigos del Libro, La Paz.