

Globethics Repository



Memoria de un olvido [Report an oversight]

This page was generated automatically upon download from the Globethics Repository. More information on Globethics see <https://www.globethics.net>. Data and content policy of Globethics Repository see <https://repository.globethics.net/pages/policy>.

Item Type	Article
Authors	Calderón, Fernando, vigairo
Publisher	Fundación Friedrich Ebert (FES)
Rights	Creative Commons Copyright (CC 2.5)
Download date	2026-07-13 02:11:29
Link to Item	http://hdl.handle.net/20.500.12424/220579

Memoria de un olvido. El muralismo boliviano

Calderón, Fernando

Fernando Calderón: Sociólogo boliviano. Secretario Ejecutivo de CLACSO, Buenos Aires. Especialista en movimientos sociales, temas de sociología urbana y cultural.

El muralismo fue una de las producciones estéticas y culturales más significativas de este siglo en América. En las actuales condiciones de la crisis de la modernidad contemporánea, resignificarlo constituye uno de los desafíos más fascinantes de las sociedades y de los analistas contemporáneos

Si bien existe una amplia producción sobre el muralismo en América, referida a sus valores estéticos, históricos y de cultura nacional, ésta se ha circunscripto, en su gran mayoría, al propio ciclo histórico del nacionalismo que le dio origen. En este sentido interesa explorar nuevas formas de resignificación a la luz de las condiciones socio-históricas y teóricas que plantea la realidad actual.

La experiencia analítica ya realizada y los recientes hallazgos de las teorías estéticas y sociológicas contemporáneas permiten resignificar el muralismo ya sea a partir de una lectura crítica y proyectiva de las identidades culturales, o bien a través de una lectura sincrética entre la propia producción vernácula y las producciones estéticas eurocéntricas, tanto de principios de siglo (expresionismo, cubismo) como de mediados de siglo (abstraccionismo).

Sin embargo, también podemos redescubrir este movimiento estético y sociocultural en relación a estructuras políticas de poder y al mercado simbólico. En estos casos, el muralismo condensaría diferentes formas de apropiación. Asimismo, podríamos resignificarlo desde una visión psicocultural como la expresión de identidades diferentes, e incluso contrapuestas (por ejemplo, el significado del color y de la forma en las culturas andinas es distinto del significado que éstos tienen en la cultura occidental; o las distintas visiones y proyecciones que tienen de Cortés los muralistas mexicanos o de Cristo los bolivianos).

El muralismo y la América profunda

El muralismo también puede ser una lente para reinterpretar procesos históricos vívidos; pues el muralismo también nos enseña a mirarlos como un acto de pasión, como un sueño de soledad y como una mística del movimiento. Así, José Clemente Orozco develaría la soledad que conlleva la revolución mexicana en tanto acto cultural moderno, pues la revolución mexicana, ella misma, parió la soledad - acto individual por antonomasia -. «Nuestra revolución sacó afuera, como un parto, un México desconocido... La revolución fue una vuelta a los orígenes pero también fue un comienzo, o más bien un recomienzo. México volvía a su tradición no para repetirse sino para inaugurar otra historia». (Paz, p. 19.).

Por su parte, Diego de Rivera pinta la sensualidad de la revolución: sensualidad y voluptuosidad que acompañan a nuestras culturas vernáculas. «Rivera reverencia y pinta sobre todo a la materia. Y la concibe como una madre: como un gran vientre, una gran boca, una gran tumba. Madre, inmensa matriz que todo lo devora y engendra, la materia es una figura femenina siempre en reposo, soñolienta y secretamente activa, en germinación constante como todas las grandes divinidades de la fertilidad», *ibíd.*, p. 14). Y Siqueiros nos devela el movimiento contradictorio de la historia. Su mundo «...es el de los contrastes: materia y espíritu, afirmación y negación, movimiento e inmovilidad...» (*ibíd.*, p. 15).

Quizá estén inscriptos en el muralismo las angustias y los debates contemporáneos. Por ejemplo, «...el hombre de Orozco está solo. Los dioses han muerto... Prometeo, el héroe en combate solitario contra todos los monstruos», (*ibíd.*, p. 17). Paralelamente, todo acto ideológico - y el muralismo lo es - no se reduce a una mera copia de lo ajeno; se halla arraigado en la cultura política de nuestras sociedades, con sus riquezas y sus pobreza. Los movimientos nacionalistas latinoamericanos - el del PRI, el del APRA y el MNR - así lo muestran.

Pero si bien estos movimientos implican «un regreso a los orígenes», son también «una búsqueda de una tradición universal». Se trataría de «...insertar el nacionalismo en la corriente general del espíritu moderno» (*ibíd.*, 12). Como afirma Octavio Paz en relación a la revolución mexicana: «...el nacionalismo artístico mexicano fue una consecuencia del cosmopolitismo del siglo xx», (p. 21).

El muralismo es un diálogo didáctico entre las masas, la historia y el mesianismo revolucionario, y representa un proyecto y un proceso incompleto de modernidad. También es necesario enfatizar el diálogo creativo que se dio entre el muralismo

mexicano y las corrientes estéticas de Estados Unidos y Bolivia. «El arte que iba desde México a EEUU, entre 1930 y 1950, era precisamente un arte de compromiso por una causa social, de partido político, de temática popular y folklórica, de consignas y de utopía». (Herner 1991, 12). Pero también a través de este diálogo los artistas norteamericanos buscaron una identidad nacional. «El arte que expresa a México puede inspirar a los pintores norteamericanos para crear un arte que refleja tan perfectamente y con una vitalidad igual a Norteamérica antes que a Europa...» (ibíd., 14.)

En el caso de Bolivia (52-64), la tradición indigenista en diálogo con el muralismo mexicano y conflictivamente con el abstraccionismo norteamericano de los 50, produce la corriente estética denominada realismo expresionista. Y si bien no comparto plenamente la hipótesis de Diego de Rivera quien entusiasmado con el muralismo de Miguel Alandía Pantoja afirma lo siguiente: «Este artista ha sabido tomar de Orozco, de Siqueiros y de mí lo mejor; su obra es un claro ejemplo de que nuestro movimiento ha trascendido hasta convertirse en el instrumento de expresión de los creadores que producen junto a su pueblo» (citado por Tibol, p. 34), éste sí evidencia un diálogo creativo entre el mundo andino industrial (minero), el muralismo mexicano y el abstraccionismo de los 50 en Estados Unidos.

Este diálogo intercultural fue político y por eso mismo conflictivo. Así, el macartismo puso fin al movimiento en Estados Unidos, volviéndose al abstraccionismo. Escuchemos esta aseveración: «...los cambios realizados por Diego Rivera en sus primeros murales del Centro Rockefeller 'fueron de detalles y no de forma o concepto central' respecto de los bocetos originales; ...eso no justifica que un artista por más famoso que sea abuse del standard norteamericano de pensamiento e introduzca propaganda objetable bajo el disfraz del arte» (citado por Herner, 1990, 103). Y algo similar ocurrió en Bolivia con murales de Alandía Pantoja bajo el régimen de René Barrientos, tal como sucedió por ejemplo con «Historia de la mina», mural que «...fue destruido en mayo de 1965 por orden del presidente Barrientos, en un acto de estupidez y brutalidad sin ejemplo...» (Salazar Mostajo, 1986, 145).

En fin, el muralismo fue un movimiento que en su producción pretendió integrar lo nacional con lo cultural y lo universal, cuyo propio acto potencia su capacidad de resignación crítica permanente. Nació en México, se expandió y dialogó creativamente con otras corrientes estéticas en América. En las páginas que siguen exploraremos algunos rasgos del movimiento muralista boliviano en particular, del que tan poco se habla y sobre el cual muy poco se ha escrito.

Volver a ver

El movimiento muralista boliviano, producto de la Revolución Nacional de 1952, puede interpretarse como una síntesis simbólica en la historia cultural del país.

Según varios críticos de arte (Castedo, p. 99; Gesualdo; Tibol, p. 21), Bolivia resaltó en el concierto latinoamericano por la conjunción dialéctica entre un movimiento artístico típicamente abstraccionista común a América Latina (Núñez del Prado Marina, Pacheco Armando, Yapur Milguer, etc.), que buscaba una internacionalización tradicional del arte boliviano, y un movimiento muralista sobre la base de un abstraccionismo de raíz vernácula, cuya característica fundamental, como en algunos otros lugares en el mundo según Castedo, fue la «simultaneidad de motivaciones y resultados del talento del artista para reflejar el localismo trascendente a su circunstancia» (Castedo, p. 99). Incluso Pedro Querejazu, Mesa y otros críticos de arte desde una óptica conservadora reconocen esta transcendencia cultural (Querejazu; Mesa).

El muralismo estuvo alimentado por dos grandes maestros, Walter Solón Romero y el Grupo Anteo, en Sucre, y Miguel Alandía Pantoja y el Grupo de La Paz. En términos estimativos produjeron más de cincuenta murales, de los cuales aproximadamente catorce pintó el primero y doce el segundo. Estos murales se realizaron gracias al apoyo del Estado, que en el marco de una política de recuperación de la raza indomestiza pretendió oficializar su ideario nacional revolucionario impulsando la pintura de muros y frescos en avenidas y calles, colegios, universidades, sindicatos, centros vecinales y oficinas públicas como el Palacio de gobierno, el Legislativo, ministerios y hospitales. Era por fin la forma mediante la cual los analfabetos podían leer su historia.

El muralismo boliviano «... Lejos de ignorar al indio, lo que hace es convertirlo en el epicentro de su quehacer plástico, puesto que es al mismo tiempo la base del desarrollo nacional en todo aspecto... El indigenismo se moderniza, se actualiza a nivel de los quehaceres internacionales, permanece como la sustancia de las nuevas tendencias, las alimenta de manera permanente y segura...» (Salazar Mostajo, p. 104).

Por el contrario, «...para los regímenes desplazados de la feudal-burguesía, esa situación en la plástica es la prueba permanente de su derrota; no puede tolerarla y optará por la evasión, cerrando los ojos ante la nueva realidad, ignorando al indio, manipulando estamentos que evaden esa presencia ominosa, buscando refugio en

una pintura que prescindiera de la figuración india, y que, al modernizarse, se hace abstracta; porque en el fondo su afán de modernización no es sino su afán de encubrimiento. Así abandona la figura del indio en el instante mismo en que éste comienza a edificar su destino en la historia. Lo que, en otros términos, no es sino la confesión de su impotencia». (Salazar Mostajo, p. 104.)

Los temas más sobresalientes del muralismo boliviano fueron los distintos sincretismos histórico-culturales del país, a través de los cuales los muralistas opinaron con gran fuerza sobre los variados significados de la historia, la revolución y su futuro. De alguna manera los murales revelaron como cuestión principal la identidad nacional; pero su búsqueda también evidenciaba la confusión de los propios historiadores. Quizá la autolectura que hacía Orozco para México es también válida para Bolivia: «La discrepancia que es evidente en las pinturas es reflejo de la anarquía y confusión de los estudios históricos, causa o efecto de que nuestra personalidad no esté bien definida en nuestra conciencia, aunque lo esté perfectamente en el terreno de los hechos. No sabemos aún quienes somos, como los enfermos de amnesia» (Orozco, p. 67). Desde una perspectiva más sociológica, el sociólogo José Medina Echavarría, analizando la relación práctica-teoría del 52 señalaba: «...lo que en ella hay de contradictorio y polémico en un campo intelectual en que todavía caben los matices, se convierte en los combates del día en la confusión de las afirmaciones extremadas y excluyentes que en nada favorecen la formación de una conciencia de la continuidad histórica, sin la cual no puede cuajarse un sentimiento arraigado de la nacionalidad» (p. 65; ver también Malloy, Calderón y Dandler). Es decir, la producción simbólica de la revolución dio una configuración parcial y teleológica de lo ocurrido, mutilándolo y sin captar en plenitud el dinamismo indetenible del propio sincretismo histórico que la animaba. No obstante, expresó uno de los sentidos culturales del proceso revolucionario y quizás también sus sentidos latentes.

Por ejemplo, una lectura distinta de los mismos murales a partir de los aportes del pintor ecuatoriano Endara, que señala que los colores tienen significados distintos en el mundo andino y en el mundo occidental, puede permitir avanzar en esos sentidos latentes. El ocre y el marrón, como el rojo y el amarillo, tan comunes en Pantoja, leídos en el código de Endara serían símbolos de soledad los primeros y de esperanza sacra los segundos (Endara). Una suerte de pasión sacra que asusta al mal. Como sea, creo que es tarea pendiente por parte de los críticos de arte este tipo de interpretaciones. Lo que aquí deseo resaltar es la potencialidad de estas y otras lecturas del muralismo para entender la historia, posibilidad cercenada por el autoritarismo y la política posrevolucionaria. No olvidemos que la identidad cultural

está siempre construida e interpretada en los mitos y en las narrativas históricas; reinterpretar, como señala Agnes Heller (pp. 3 y 7), constituye la novedad de la modernidad.

Creación y destrucción de lo moderno

La acción política sobre los murales puede ser entendida, prima facie, según cuatro situaciones.

a) Los murales integrados, que eran aquellos que recreaban aspectos socioculturales precisos (salud, educación, medicina, progreso tecnológico, con una importancia simbólica secundaria), los cuales de alguna manera perduraron y fueron incorporados o asimilados por el poder (sería el caso de los murales realizados en colegios, hospitales y oficinas de yacimientos petrolíferos bolivianos, etc.).

b) Los murales ocultados, por lo general de carácter espectacular sobre hechos históricos decisivos, realizados en avenidas e incluso iglesias, los cuales fueron tapados (como es el caso del situado en el Ministerio de Minas que fue tapado en el período de Banzer por la construcción del Plaza Internacional Hotel). Esta situación nos conduce a preguntarnos: ¿qué significa asumir sólo parcialidades, abstraer sólo una parte del todo y valorarla descontextualizadamente? ¿Acaso esto no implica rechazar lo social en la historia, la presencia evidente de lo indígena y lo mestizo en Bolivia? Negar los murales, espejos de la realidad, ¿no significa negar también la propia impotencia y los complejos de inferioridad presentes en el mundo imaginario de las élites nativas? ¿No es, acaso, una muestra de su «debilidad»?

c) Los murales destruidos o vejados, que fueron los que expresaron los valores básicos de la revolución y que se pintaron en los espacios simbólicos centrales del poder, como los del Palacio de Gobierno y Legislativo, edificio de la COB, etc. Resalta la historia del mural del Palacio de Gobierno que mostraba la historia de Bolivia y de las minas. Este fue destruido por el gobierno del general Barrientos; en su lugar creo que fue recolocado un espejo renacentista, y más tarde un busto de Bolívar. Este fue quizás un símbolo de la restauración. Esta actitud brutal ¿no es un signo de autodestrucción? A través de la destrucción de la obra del otro se cree destruir al otro, pero en realidad el acto mismo implica autodestrucción, negación de lo que fuimos, disolución de la identidad.

d) Los olvidados, que permanecen deteriorándose en el tiempo, especialmente uno de los murales más importantes pintado por Alandía y por Solón en el Monumento

de La Revolución, que permanece vacío. Está cuidado aún por soldados y ya empieza a despellejarse.

Precisamente, una de mis hipótesis es que las élites, para sí mismas y para la sociedad, impulsaron políticas de ocultamiento, destrucción, olvido o integración. En este sentido, huele importante contrastar estos procesos con visiones como las de Foucault y Chipana Ramos (Presidente del Primer Congreso Indigenista, 1946), sobre la revolución. El primero decía que «...lo importante de la revolución no es la propia revolución sino lo que acontece en la cabeza de quienes no la hacen...», es decir, cómo afecta la revolución a los que se opusieron a ella (Foucault, p. 204). El segundo señalaba que «la revolución es como el cóndor viejo que bajará de los cielos a protegernos con sus poderosas alas, tenemos pechos de bronce pero no sabemos nada» (citado por Calderón y Dandler). No tengo dudas de que esta definición inspiró el mural «La Revolución» de Alandia y Solón.

Esta producción incierta de significados, como toda producción de arte (Adorno, p. 9) no logró trascender aparentemente su propia realidad empírica para convertirse en un patrimonio moderno en disputa; es más bien una creación trunca y fantasmagórica por el tipo de acción anticultural que las élites reconstituidas hicieron de ella. Ahora bien, ¿qué significa esto desde el punto de vista de la institución de una identidad nacional moderna?

Tal vez la construcción de esta identidad tenga que ver primero con la relación entre la racionalidad moderna y el sincretismo cultural, en el sentido de los límites de complejas imbricaciones interétnicas, regionales, clasistas y nacionales para expresarse política e institucionalmente, en tendiendo tales límites como una de las causas fundamentales de la inestabilidad, del freno al desarrollo y de las dificultades de consolidación de la democracia (Calderón). Y segundo con los resultados de las orientaciones globales de los movimientos nacional-populares, que buscaban integrar modernización, industrialización y la construcción de un Estado-nación fuerte, organizador de la vida política, económica y cultural del país (Touraine; Calderón y Jelin) pero que en realidad plasmaron un Estado patrimonialista cada vez más alejado de las masas que lo constituyeron.

En este sentido, probablemente el muralismo haya sido la principal producción simbólica en busca de una nacionalidad integrada. De allí que esta producción al ser ocluida (olvidada, parcialmente integrada, ocultada y destruida), más allá de sus ambigüedades y calidades estéticas (bellas por cierto), se pretendió destruir uno de los actos modernos más importantes que produjo la sociedad boliviana, y la

forma en que las élites políticas y en especial las élites autoritarias se relacionaron con el movimiento muralista sería una de las formas mediante las cuales se relacionaron (o no) con la modernidad.

Es vital rescatar críticamente este patrimonio nacional, para recobrar el sentido de una revolución, como el relato de un relato, como la memoria de un olvido, como vínculo patrimonial moderno, como clave cultural de la identidad de un pueblo, es decir como un espacio para recuperar el fundamento simbólico expresivo de la sociedad.

Y para terminar, me gustaría agregar que el muralismo boliviano no ha desaparecido; transfigurado, podemos hallarlo en la vitalidad del cine de Jorge Sanjinés, quien en su película «La nación clandestina» parece decirnos que sólo danzando con la máscara propia se puede morir para nacer de nuevo.

Referencias

- *Adorno, Theodor, TEORIA ESTETICA. - Madrid, Hyspamérica. 1983; Bolivia en el contexto de una pintura latinoamericana.
- *Albó, Xavier, LA CULTURA AYMARA. - México, Siglo XXI y UNESCO. 1984; Los sindicatos en el esquema de la revolución nacional: el sindicalismo en la experiencia boliviana de nacionalización y desarrollo.
- *Barnett, Alan W., COMMUNITY MURALS. - Filadelfia, The Art Alliance Press. 1984; Los muralistas mexicanos.
- *Calderón, Fernando, BUSQUEDAS Y BLOQUEOS. - La Paz, CERES. 1987; Bolivia.
- *Calderón, Fernando ; Daudler, Jorge, LA FUERZA HISTORICA DEL CAMPESINADO. - Cochabamba, CERES. 1984; La pintura boliviana del siglo XX.
- *Calderón, F. ; Jelin, Elizabeth, CLASES SOCIALES Y MOVIMIENTOS SOCIALES EN AMERICA LATINA; PERSPECTIVAS Y REALIDADES. - Buenos Aires, CEDES. 1987; Luchas campesinas contemporáneas en Bolivia: el movimiento katarista: 1970/1980.
- *Castedo, Leopoldo, PINTURA BOLIVIANA SIGLO XX. - La Paz, Ed. Inbo. 1989;
- *Cockcroft, Eva; Weber, John; Cockcrott, James, TOWARD A PEOPLE'S ART. - Nueva York, E.P. Dutton Co. Inc. 1977;
- *Foucault, Michel, ¿ QUE ES LA ILUSTRACION ? - 1983;
- *García, Antonio, EL TRIMESTRE ECONOMICO. p597-629 - México. 1966;
- *Gesualdo, ENCICLOPEDIA DEL ARTE EN AMERICA. - Buenos Aires, Omega. 1968;
- *Herner, Irene, NEXOS. 160 - México. 1991;

- *Herner, Irene, DIEGO RIVERA'S MURAL AT THE ROCKEFELLER CENTER. - México, EDICU-PES. 1990;
- *Heller, Agnes, CAN MODERNITY SURVIVE ? - los Angeles, University of California Press. 1990;
- *Lora, Guillermo, LA REVOLUCION BOLIVIANA. - La Paz. 1964;
- *Malloy, James, THE UNCOMPLETED REVOLUTION. - Pittsburgh, University Press, Pittsburgh. 1976;
- *Medina-Echavarría, José, ASPECTOS SOCIALES DEL DESARROLLO ECONOMICO. - Santiago, CEPAL. 1973;
- *Mesa, J.; Gisbert, T., Cesualdo. - Nueva York, Columbia University Press. 1979;
- *Nash, June, WE EAT THE MINE AND THE MINE EATS US. - México, Ed. Era. 1970;
- *Orozco, José Clemente, AUTOBIOGRAFIA. - México, F.C.E. 1987;
- *Paz, Octavio, LOS PRIVILEGIOS DE LA VISTA. - La Paz, Ed. Inbo. 1989;
- *Querejazu, Pedro, PINTURA BOLIVIANA SIGLO XX. - México, UNRISD-CEESTEM. 1984;
- *Rivera, Silvia, MOVIMIENTOS SOCIALES EN AMERICA LATINA; PERSPECTIVAS DE LOS AÑOS 80. - México, F.C.E. 1974;
- *Tibol, Raquel, OROZCO, RIVERA, SIQUEIROS, TAMAYO. - La Paz, Editorial Juventud, 1986;
- *Salazar-Mostajo, Carlos, LA PINTURA CONTEMPORANEA DE BOLIVIA. - París, Seuil. 1989;
- *Touraine, Alain, LA PAROLE ET LA SANG. - México, Siglo XXI. 1984;
- *Zavaleta-Mercado, René, BOLIVIA HOY. -