

FUNDACIÓN CULTURAL DEL BANCO CENTRAL DE BOLIVIA
Año 10 | N° 27 | ISSN 2789-004X | enero-abril 2022 | Bs. 20

Revista cultural

PIEDRA

de agua

YAKU-RUMI / UMA QALA / ITA-I

N° 27

La revolución boliviana de 1952

El pintor de la Revolución:
Miguel Alandía Pantoja

Sistema ideológico
nacionalista y arte post 1952

Las jornadas de abril
de 1952 en el cine boliviano

Las pinturas rebeldes
de un muralista



En el Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia habita el patrimonio documental más importante del Estado Plurinacional. Su existencia es determinante para la memoria colectiva y es una fuente esencial para la investigación en nuestro país.

BANCO CENTRAL DE BOLIVIA

Roger Edwin Rojas Ulo
Presidente a.i.

Oscar Ferrufino Morro
Director a.i.

Gumercindo Héctor Pino Guzmán
Director a.i.

Gabriel Herbas Camacho
Director a.i.

Diego Alejandro Pérez Cueto
Director a.i.

FUNDACIÓN CULTURAL DEL BANCO CENTRAL DE BOLIVIA

Luis Oporto Ordóñez
Presidente

Susana Bejarano Auad
Consejera

Guido Arze Mantilla
Consejero

Jhonny Quino Choque
Consejero

José Antonio Rocha Torrico
Consejero

Roberto Aguilar Quisbert
Consejero

Willy Tancara Apaza
Director General

REPOSITORIOS NACIONALES Y CENTROS CULTURALES

Máximo Pacheco Balanza
Director Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia

Elvira Espejo Ayca
Directora Museo Nacional de Etnografía y Folklore

Iván Castellón Quiroga
Director Museo Nacional de Arte

Benjamín Condori Ortega
Director Casa Nacional de Moneda

Mario Linares Urioste
Director Casa de la Libertad

Edson Hurtado Morón
Director Centro de la Cultura Plurinacional

Revista cultural

PIEDRA de agua

JAWIR QALA / RUMI WAKU / ITA-I

Año 10 | número 27 | enero-abril 2022



📍 Fundación Cultural BCB
@fundacióncultural.bcb
@CulturaFCBCB
Fundación Cultural BCB
@fundacion_cultural_bcb



Piedra de agua

Luis Oporto Ordóñez
Director

David Aruquiqa Pérez
Editor

Susana Bejarano Auad / José Antonio Rocha Torrico
Comité editorial

Michelle Del Castillo Del Castillo
Responsable de Comunicación

Gabriel Sánchez Castro
Diseño Gráfico

Marcelo A. Maldonado
Claudia Dorado Sánchez
Corrección de estilo

Andrea Barrero
Traducción de textos al inglés

© Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia
Calle Fernando Guachalla N° 476
Zona Sopocachi, La Paz, Bolivia
Teléfono: 2424148
www.fundacionculturalbcb.gob.bo
fundacion@fundacionculturalbcb.gob.bo

Editorial del Estado Plurinacional de Bolivia
Impresión

Cuadro de portada
Miguel Alandía Pantoja

Depósito Legal: 4-3-41-13 P.O.
ISSN: 2789-004X

Las opiniones expresadas son de exclusiva responsabilidad de los autores y no representan necesariamente la postura de la Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia.



Entidad cultural del Estado Plurinacional que tiene por misión recuperar, fortalecer, proteger, custodiar, conservar, registrar, restaurar, promover y poner en valor el patrimonio cultural tangible e intangible bajo responsabilidad de sus repositorios. Gravitara en la dinámica presente de las culturas, desde el patrimonio de los pueblos conservado en los centros. Abrir espacios de intercambio igualitario entre las culturas que conforman la plurinacionalidad/diversidad. Estimular la producción cultural contemporánea como consecuencia de continuidades históricas. Fortalecer la investigación como detonante de las tres misiones precedentes. Generar diálogos de saberes y conocimientos entre los actores sociales y la FC-BCB con el objetivo de precautelar la memoria en el proceso social.

Revista cultural
PIEDRA
de agua

JAWIR QALA / RUMI WAKU / ITA-I

Revista Cultural Académica de la Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia (FC-BCB), cuyo propósito es incentivar la investigación y promover la reflexión académica sobre el patrimonio cultural, documental e histórico por medio de estudios inéditos especializados que desarrollan temáticas referidas al arte, la historia, la literatura, los museos y la cultura, impulsando el desarrollo científico cultural en Bolivia y Latinoamérica.

Índice

Editorial: La conquista de los derechos políticos y civiles en Bolivia <i>Luis Oporto Ordóñez</i>	4
Presentación: Revolución y Artes <i>Marcelo A. Maldonado Rocha</i>	7
Aproximaciones históricas	
La Revolución boliviana de 1952 en la prensa de Buenos Aires. Génesis y desarrollo de una investigación colectiva <i>Juan Luis Hernández e Ivanna Margarucci</i>	10
Tierra y libertad: rebeliones indígenas en el periodo prerrevolucionario de 1952 <i>Yuri F. Tórrez</i>	15
Artes visuales	
Alejandro Mario Illanes (1913-1961), el artista de Warisata que concibió al indio como dueño de su propio destino <i>Daniela Franco Pinto</i>	22
Sistema ideológico nacionalista y arte post 1952 <i>Iván Castellón Quiroga</i>	33
El pintor de la Revolución: Miguel Alandía Pantoja <i>Franz Javier Del Carpio Sempértegui</i>	38
Estudios culturales	
El <i>Álbum de la revolución</i> : monumento y archivo <i>L. Sergio Zapata Pinto</i>	44

El horizonte nacional y la Revolución: radiodifusión y comunidad imaginada en torno a 1952 <i>Oscar Gracia Landaeta</i>	57
--	----

Cine y audiovisuales

Las jornadas de abril de 1952 en el cine boliviano <i>Claudio Sánchez</i>	70
Los magnates del celuloide y las salas de cine en los albores del nacionalismo boliviano (1936) <i>Grecia América Gonzales Oruño</i>	76
“¡Carajo, hay que hacer algo!”: <i>Revolución</i> y el cine revolucionario de Jorge Sanjinés <i>Santiago Espinoza A.</i>	83

Música

<i>Sikuri</i> revolucionario <i>Gabriela Behoteguy Ch.</i>	89
---	----

Columna

Los manuscritos de la tierra del Dragón de Jade <i>Edgardo Civallo</i>	97
---	----

Editorial

La conquista de los derechos políticos y civiles en Bolivia

Luis Oporto Ordóñez*

Hasta 1956, la mayoría de la población boliviana estaba excluida del derecho fundamental a elegir y ser elegido, así como a la educación, a la salud pública y, en general, a los derechos fundamentales de toda sociedad. La histórica Constitución Política del Estado, promulgada el 7 de febrero de 2009, reconoce los derechos fundamentales de los pueblos indígenas de Bolivia, zanjando un dilema que se remonta a la primera Constitución de 1826.

En efecto, la República de Bolivia se erige sobre la base de un régimen segregacionista y patriarcal que excluye a indios y a mujeres de la condición y de la cualidad de ciudadanía, que garantiza a un grupo minúsculo de la sociedad el goce pleno de derechos civiles y políticos para “concurrir como elector o elegido a la formación o al ejercicio de los poderes públicos” y para la “admisibilidad en las funciones públicas”. La condición *sine qua non* era saber leer y escribir, y “tener algún empleo ó industria, ó profesar alguna ciencia ó arte, sin sujeción á otro en clase de sirviente doméstico”. Como cruel paradoja, esa misma constitución ordenaba que “solo los que sean ciudadanos en ejercicio, pueden obtener empleos y cargos públicos”.

Los avances constitucionales fueron dramáticos y con un alto costo social, pues la protesta era respondida con cruentas masacres y represión. En

1851, Manuel Isidoro Belzu convoca a una Convención Nacional que sepulta la Constitución de 1831 y sanciona un régimen garantista de los derechos ciudadanos, civiles y políticos, sin excepción, hecho que conmociona a la clase dominante. La Constitución declara que “todo hombre nace libre en Bolivia: todo hombre recupera su libertad al pisar su territorio. La esclavitud no existe ni puede existir en él”, con lo que anula dos bases esenciales del Estado latifundista: el pongueaje de la hacienda y el esclavismo de la población afrodescendiente; asimismo, cierra el ciclo legalista al prescribir que “a la edad de veintiún años tienen los bolivianos la capacidad de ejercer los derechos políticos y civiles”. Tan avanzada legislación, no obstante, está escrita en términos estrictamente patriarcales, ignorando a las mujeres, pues el texto constitucional está redactado y pensado en el hombre, *stricto sensu*.

Tras 33 conatos revolucionarios para derrocarlo, en 1855, Belzu dimite al gobierno y sale al exilio. En 1861, el Gral. José Miguel Achá convoca a la Convención Nacional que redacta una nueva Constitución, la cual elimina la histórica conquista de la ciudadanía general, retornando al régimen segregacionista, al declarar que “para ser ciudadano se requiere: saber leer y escribir, y tener una propiedad inmueble cualquiera, o una renta anual de doscientos pesos que no provenga

* Magister Scientiarum en Historias Andinas y Amazónicas. Docente titular de la materia de Archivística en la Carrera de Historia de la UMSA. loporto@fundacionculturalbcb.gob.bo

de servicios prestados en calidad de doméstico”. La clase política otorga una concesión a la raza negra, al reconocer que “la esclavitud no existe ni puede existir en Bolivia”.

Esa situación se mantiene inalterable durante el resto del siglo XIX. La Constitución de 1880 refrenda ese *statu quo*. Ni la Guerra del Pacífico (1879) ni la campaña del Acre (1900) conmueven a la clase dominante, que prefiere inmolarse a sus hijos, excluyendo a los indígenas en la defensa de la Patria. Se abre un resquicio legal con las reformas militares de 1906, que implantan el servicio militar obligatorio, en el que la masa indígena ve de manera pragmática la puerta para acceder a la ciudadanía, pues, a pesar de que ingresaban a los cuarteles esencialmente analfabetos, dentro de los recintos castrenses la instrucción militar se impartía en castellano, con lo que los indios son licenciados del servicio ostentando la firma autógrafa que los califica como ciudadanos.

El Gral. David Toro, como representante de la generación de la Guerra del Chaco (1932-1935), tomó el poder por la vía del golpe de Estado, con el ideal de implantar el ‘socialismo militar’. En el ejercicio del gobierno reconoce derechos sociales de los trabajadores y enfrenta el ominoso poder de la GRAN MINERÍA, que logra detener el proceso.

Germán Busch, luego de derrocar a su antiguo mentor, convocó a la Convención Nacional de 1938. Los convencionales de ese histórico Congreso, entre ellos Renato Riverín, Waldo Álvarez (La Paz), Augusto Céspedes (Cochabamba), Trifonio Delgado (Huanuni), Félix Eguino (Omasuyos), Walter Guevara (Arani), Víctor Paz (Tarija), Corsino Rodríguez (Potosí) y Emilio Sejas (Bustillos), sancionaron la Constitución que introdujo, por primera vez en la historia de Bolivia, el Régimen Cultural, el Régimen Económico Financiero del Estado y el Régimen Social.

El Régimen Económico del Estado responde “esencialmente a los principios de justicia social, que tiendan a asegurar una existencia digna del ser humano”, para cuyo fin declara que “son del dominio originario del Estado (...) todas las sustancias del reino mineral, las tierras baldías con todas sus riquezas naturales, las aguas lacustres, fluviales y medicinales, así como todas las fuerzas físicas susceptibles de aprovechamiento eco-

nómico”; consagra la potestad del Estado para “regular el ejercicio del comercio y de la industria, asumir la dirección superior de la economía nacional”; prescribe que “la exportación del petróleo de propiedad fiscal o particular, se hará por intermedio del Estado o de una entidad que lo represente”; autoriza “asumir la dirección superior de la economía nacional”; y ordena que “todas las empresas establecidas para explotaciones, aprovechamiento o negocios en el país, se considerarán nacionales y estarán sometidas a la soberanía, a las leyes y a las autoridades de la república”.

Por otra parte, rompe las sacrosantas bases del Estado segregacionista y patriarcal al reconocer que “el trabajo y el capital, como factores de la producción, gozan de la protección del Estado”, autorizando regular “el seguro obligatorio de enfermedad, accidentes, paro forzoso, invalidez, vejez, maternidad y muerte, los desahucios e indemnizaciones a empleados y obreros, el trabajo de las mujeres y de los menores, la jornada máxima, el salario mínimo, el descanso dominical y de los feriados, las vacaciones anuales y puerperales con goce de salario, la asistencia médica e higiénica y otros beneficios sociales y de protección a los trabajadores”; y pone al matrimonio, la familia y la maternidad bajo la protección de la ley, reconoce la igualdad entre los hijos, “la defensa de la salud física, mental y moral de la infancia, defiende los derechos del niño al hogar, la educación y a la amplia asistencia cuando se halla en situación de abandono, de enfermedad o de desgracia”.

De igual modo, reconoce las autonomías municipales y de la universidad nacional, y declara que “la educación es la más alta función del Estado, implanta el sistema de la escuela única, con obligación de asistencia escolar desde los 7 hasta los 14 años y la instrucción primaria y secundaria del Estado gratuita”. También incorpora el concepto de Patrimonio Cultural de la Nación, declara que “la riqueza artística, arqueológica e histórica y la procedente del culto religioso, es tesoro cultural de la Nación, está bajo el amparo del Estado y no puede ser exportada”, y ordena que “el Estado protegerá los edificios y lugares que sean declarados de valor histórico o artístico”.

Como broche de oro, reconoce y garantiza “la existencia legal de las comunidades indígenas”, afirmando

que “la legislación indígena y agraria se sancionará teniendo en cuenta las características de las diferentes regiones del país” y que “el Estado fomentará la educación del campesino, mediante núcleos escolares indígenas que tengan carácter integral abarcando los aspectos económico, social y pedagógico”.

La Constitución de 1938 sentó las bases de la revolución democrática y social de 1952. Marcó el inicio de una larga batalla por recuperar el derecho de los bolivianos a explotar sus recursos naturales, vivir con dignidad, reconocer los derechos de los campesinos e implantar la “Educación como la máxima función del Estado”. La medida concitó el apoyo popular y el rechazo de la gran minería y de la oligarquía feudal-latifundista-mercantil. La misma noche del 28 de octubre, cuando el “Camba” Busch promulgó el texto constitucional, decretaron la guerra a muerte a su gobierno.

El 23 de agosto de 1939, el joven militar apareció muerto, aparentemente por mano propia. La tranquilidad había vuelto al seno de la vieja clase dominante que impuso una Junta de Gobierno presidida por el Gral. Carlos Quintanilla. Más tarde, el 21 de diciembre de 1942, el gobierno del Gral. Enrique Peñaranda instruyó la cruenta y salvaje masacre minera de Catavi, que a la pos-

tre provocaría su caída en manos del militar patriota Gualberto Villarroel, quien retomó la línea de Busch, el 20 de diciembre de 1943. En 1945, Villarroel convocó al Primer Congreso Indigenal, el cual exigió la eliminación del trabajo servil en las haciendas (el ‘pongueaje’), medida resistida por la clase terrateniente, lo que provocó su caída. La oligarquía se ensañó contra el presidente militar. Usando su poder económico planificó la toma de Palacio Quemado, asesinó al presidente y martirizó su inerte humanidad, colgándolo de un farol de la Plaza Murillo, el 26 de julio de 1946.

Sin embargo, el viejo régimen estaba herido de muerte y se iniciaba su cuenta regresiva, con una amenaza de guerra civil en 1949 y la urgente convocatoria a elecciones en 1951, en las que triunfó inesperadamente la fórmula del Movimiento Nacionalista Revolucionario, liderado por Víctor Paz y Hernán Siles, con el 42,91% de los votos. En una brusca reacción, el presidente Mamerto Urriolagoitia dimite el poder a favor del Gral. Hugo Ballivián Rojas, con el consecuente apresamiento y destierro de la joven dirigencia ‘movimientista’. En abril de 1952, como consecuencia de un movimiento revolucionario, el movimiento social organizado en milicias populares impuso la nacionalización de las minas, la reforma agraria y el voto universal.



9 de abril de 1952 los trabajadores mineros contribuyeron decisivamente al triunfo popular. Fotografía: Lucio Flores

Presentación

Revolución y Artes

Marcelo A. Maldonado Rocha*

La potencia de lo nacional-popular es sustento de las transformaciones sociales, económicas, políticas y culturales de Bolivia. Esta potencia irrumpe en momentos constitutivos, como la Revolución Nacional de 1952. A setenta años de ese hecho, marcado por el levantamiento de trabajadores fabriles, mineros y campesinos, que conllevó al derrocamiento del régimen oligárquico y sus condiciones restringidas de ciudadanía y acceso a la tierra y la educación, la Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia dedica su revista cultural e institucional Piedra de agua/Yaku Rumi/Uma Qala/Ita-I, en su número 27, al **arte y la revolución**. La publicación se adentra en el estudio y la reflexión en torno a las rupturas y aperturas estéticas, epistemológicas y paradigmáticas en la sociedad, el arte, la cultura y el pensamiento, abiertas con aquellas jornadas de abril, y un poco antes. Estructurada en secciones, a continuación, hacemos una breve presentación de los artículos.

Representaciones, imágenes en movimiento y circulación simbólica

Partimos abordando lo referido a cómo tuvo lugar la circulación simbólica de la Revolución Nacional, para describir la revolución desde las imágenes en movimiento y entender cómo encuadrar a sus protagonistas, vencedores y vencidos. Un importante grupo de articulistas reflexiona acerca de la consolidación de aparatos propagandísticos de gran alcance y bajo control del Estado, pues el tinte popular de los acontecimientos exigía llevar a la pantalla, a la radio y a otros espacios a las “impolutas hordas de los que no se bañan”, transmitiendo esa gesta en sonido, en encuadre y en imagen.

En la sección de estudios culturales, Zapata interpreta el *Album de la revolución*, analizando la retórica

visual construida; es decir, la puesta en imágenes de los sujetos históricos. El álbum, impulsado por la Sub Secretaría de Prensa, Informaciones y Cultura, a la cabeza de Fellman Velarde, construye un relato de nación, enfatizando el colgamiento de Villarroel (mártir-héroe) y la llegada de Paz Estenssoro, de Buenos Aires. Las imágenes encuadran a cuerpos que previamente eran inexistentes y se sustenta en una retórica libertadora que hilvana texto con imagen y que atiende más al líder que al pueblo; pues, hay una pretensión política de construir una historia oficial, lineal y teleológica que desconoce la memoria popular para configurar un relato funcional, didáctico y unilateral del devenir libertario que transcurre de 1825 a 1952. Por tanto, al despuntar el relato sobre el partido y su élite se ocasiona que los caídos y los muertos permanezcan en el anonimato.

En la misma sección, Gracia interpreta de qué manera se da la construcción de significados de pertenencia y de formación de la nación boliviana, poniendo en discusión elementos de la modernidad (estatalidad, educación y medios de comunicación) forjadores de identidad, con base en un relato compartido. La prensa, interés de los estudios clásicos del nacionalismo, no fue de tanta relevancia en nuestro país; la radio lo fue luego de la revolución. De ahí que Gracia interpreta la experiencia unificadora que resulta de la comunicación de significados, haciendo la pregunta: ¿qué pasa cuando la barrera infranqueable es la lingüística? Ese obstáculo dio paso a experiencias que posibilitaron la masificación de la radio y la hipótesis incitadora de la “revolución de los transistores”, siendo esta más efectiva que la Reforma Agraria. Desde los transitorios emergieron discursos contrahegemónicos (subalternos) en disputa con la construcción de

* Licenciado en Ciencias Políticas (UMSS), egresado de Filosofía y Letras (UCB) y magíster en Investigación Científica en Ciencias Sociales (UMSS), luego de obtener una beca de la Cooperación Sueca. Fue investigador del Programa de Rehabilitación de Áreas Históricas Cochabamba (PRAHC, UMSS). Actualmente es gestor cultural de proyectos de la Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia. mmaldonado@fundacionculturalbcb.gob.bo

la nación, mestiza y disciplinante. Desde los centros mineros y por medio de la Radio La Voz del Minero, los significados y los proyectos de nación entraron en disputa.

¿De qué modo se registró en el cine la consagración de la revolución? La historiografía oficial la escenifica con la llegada de Paz Estenssoro del exilio. Sánchez, en la sección sobre cine y audiovisuales, analiza la cinta de Waldo Cerruto, *Bolivia se libera*, precedente del Instituto Cinematográfico Boliviano (ICB), creado para encuadrar la revolución y ofrecer una narrativa a múltiples escalas. Establecido con fines propagandísticos, el ICB difundía noticieros y documentales enfocados en la vida cotidiana que debían llegar a todos los rincones de la patria y mostrar rostros de campesinos y de trabajadores, mujeres y hombres. Dependiente del Ministerio de Prensa y Propaganda, el ICB produjo una cinta sobre la gesta liberadora, reconstruyendo las huellas de los enfrentamientos para acabar en una salutación a los mártires de la gesta y en una reverencia al caudillo Paz Estenssoro y a su esposa Carmela, hermana de Waldo.

Educación, organizaciones indígenas-populares y arte

Existe una conexión entre tenencia de la tierra, educación y arte. ¿Por qué razón la Sociedad Rural Boliviana, entidad de latifundistas, se oponía a la educación indígena? Su posición aseguraba que las habilidades que desarrollaban los indios en la escuela hacían que estos ya no trabajaran con el mismo entusiasmo y que, bajo la excusa de que la alimentación en los centros urbanos estaba en riesgo, se exigiera una educación técnica. Por esas razones, la lucha política fluyó por dos sendas: la formación política, en búsqueda de justicia legal, y la revuelta. Esas fueron las razones para que aparecieran, a principios del siglo XX, centros de enseñanza en los *ayllus* y las organizaciones de base.

En la sección de artes visuales se analiza la arremetida del indio, a través de su cotidianidad y su situación, a los lienzos del arte, conectados, además, a principios socialistas de experiencias como la de Warisata, escuela-*ayllu* que plasmó acciones concretas en el campo del arte y de la educación. Aquella generación de artistas, vinculados a esos

cambios, des-elitizaron el acceso al arte, mostrando su producción en espacios públicos con un relato subalterno y marginal. Entre los emblemáticos estuvo Alejandro Mario Illanes, quien cargó sobre su espalda la responsabilidad de retratar ese vacío de discurso antihegemónico y de disputa con el proyecto homogeneizador cultural indígena. Al análisis de su vida y obra se enfoca Franco, calificándolo de precursor de la creación de un horizonte en el que el indio es autor de su destino y quien combate y desmonta su dominación.

El sistema político-ideológico de la revolución creó al sujeto nacionalista revolucionario (NR), pues la ideología permite que las ideas se conviertan en actos materiales. El NR se desenvuelve como una herradura que enlaza elementos opuestos, de izquierda y de derecha, con fines de mantener la hegemonía política. Como operador ideológico ocupó el poder entre 1952-1985, oscilando entre los regímenes democráticos y autoritarios. En el mundo del arte, a influencia de la ideología, surgen tendencias que representan las disputas políticas en el periodo post 52, emergiendo dos polos: por un lado, la abstracción telúrica y, por otro, el muralismo. Sobre su desarrollo, Castellón nos ofrece un incitador artículo. Se adentra a partir de Alandía, quien reivindicaba las causas indígenas y obreras. Por esa razón, el giro del muralismo, luego de la revolución, se enfocó en lo nacional-popular y, en el lado opuesto, surgieron las corrientes de abstracción con un aire modernista de los Andes, retratando sus productos líticos y nevados, realizando su naturaleza y sus paisajes. Este último no se interesa por los conflictos sociales, económicos y políticos que enfrentan sus habitantes.

El proceso de modernización de Bolivia vinculado al auge de los minerales (plata-estaño), ocasionó la emergencia de centros mineros y, con ello, las corrientes de izquierda, como también la masificación de organizaciones obreras y sindicales. El temple anímico de Alandía Pantoja refleja, en texturas, colores y sensaciones, esa vitalidad combativa frente a un paisaje de muerte. La técnica y el estilo fueron el brazo operativo de la existencia del muralista, educado en una pedagogía de la masacre, de la miseria y de la muerte que tuvieron como finalidad la denuncia y la crítica política. Ese realismo de la trinchera se convirtió en denuncia

por las desigualdades de clase y marcó una postura ideológica que puso al artista en la fila de los trabajadores y a empuñar las armas. Esas son las razones por las que Del Carpio se enfoca en “el pintor de la Revolución”, denominación hecha por Alfonso Siqueiros, quien desarrolló una técnica absorbiendo los colores y los hechos significativos de la protesta popular. Su crítica fue frontal para con el Movimiento Nacionalista Revolucionario (MNR), de ahí que Barrientos destruyó sus murales.

Relatos, influencia y precursores de la revolución

¿Cómo se interpretó la Revolución Nacional de 1952 al otro lado de las fronteras bolivianas? ¿Cuál la importancia de interpretarla? En la sección de aproximaciones históricas, Hernández y Margarucci, desde Buenos Aires, estudian la narrativa en torno a la Revolución Nacional desde la prensa de ese país, que le dio una importante cobertura a lo ocurrido en las jornadas de abril, en un marco de disputas entre peronismo y antiperonismo. El artículo restaura las memorias colectivas ante el olvido y el silencio, además de rastrear los significados de la revolución de 1952 más allá de nuestras fronteras.

En la misma sección, Tórrez escudriña en las protestas que anticiparon la revolución, siendo esos hechos complementarios y decisivos para lo que iba a ocurrir. La conciencia social de los sectores populares y la *intelligentsia* emenerrista fueron importantes para lo que vendría. Sin embargo, la historiografía oficial hizo énfasis en esta última, ocultando las protestas populares e indígenas previas, que apuntaron sus balas contra el Estado colonial, feudal y excluyente. El principal móvil fue el acaparamiento de tierras y la explotación de los peones exhibiendo una reforma agraria, demanda que creció con el Congreso Nacional de Indígenas (1945), en el cual se planteó abolir el pongueaje y los servicios gratuitos, establecer escuelas y distinguir obligaciones de colonos y de patrones, como también el ambiente levantisco de indios en La Paz, Cochabamba y Chuquisaca de 1947.

¿Qué melodías sonaron en las jornadas de abril? ¿Qué estado anímico musical acompañó el levantamiento popular? ¿Hay acaso una cadencia que marcó los ritmos de un pueblo levantado? Beho-

teguy, en la sección de música, se adentra en la reconstrucción de las memorias subalternas de la revolución, realizando una reverencia al *sikuri* de Taypi Ayca-Italaque, banda sonora y bélica de las jornadas de abril. El *sikuri* es un emblema guerrero y está conectado al mundo agrícola y a la revolución. Simbólicamente está guiado por la anaconda, pues tanto como ritmo y como coreografía la imitan, a fin de atemorizar a sus enemigos. El artículo conecta el paisaje sonoro con el arte plumario (tocado ornamental) y la rítmica de percusión, que en la gesta se confundieron con las balas y con la emulación de movimientos circulares que imitan a los suris o avestruces. Lamentablemente, esas expresiones artísticas se convirtieron en ornamentos culturales mediante los festivales folclóricos impulsados por el emenerismo.

Aunque se reconocen las transformaciones sociales, económicas y políticas advenidas de las jornadas de abril, también es necesario hacer énfasis en las insuficiencias, las tareas no concluidas. Incitado en esas premisas, Espinoza, en la sección de cine y audiovisuales, se adentra en la forma en la que Sanjinés encuadró la Revolución Nacional en 1963, a través de su ensayo visual y político de título *Revolución*, pues para el director más importante del siglo XX la lucha continúa y tiene al cine como arma. Aunque la propuesta hace énfasis en la represión militar, que concebía al movimiento obrero-campesino como enemigo, también exhibe la indigencia que se mantenía en los márgenes de la sociedad, con rostros de niños y de ancianos. El cine de Sanjinés no se concentra en los significados miserabilistas, sino que su apuesta es por su carácter combativo-popular. De otro lado, también en los años previos a 1952, Gonzales se adentra en la reconstrucción de un suceso histórico-comunicacional. Nos referimos a la disputa entre dos polos: el de los nacientes nacionalismos y el del viejo liberalismo; que utilizaban los medios de prensa como espacio para la controversia.

En la sección de reseñas, Civallero, en *Los manuscritos de la tierra del Dragón de Jade*, se adentra en los Naxi (minoría étnica de China), analizando el sistema mnemotécnico de escritura pictográfica que codifica su lengua y, especialmente, sus textos religiosos, forma de escritura que en la actualidad está en peligro de desaparecer.

La Revolución boliviana de 1952 en la prensa de Buenos Aires. Génesis y desarrollo de una investigación colectiva

Juan Luis Hernández* Ivanna Margarucci**

The 1952 Bolivian Revolution in the Buenos Aires press. Genesis and development of a collective research

Resumen. El artículo recupera la investigación colectiva desarrollada por el Taller de Problemas de Historia de América Latina (Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires) en torno a la recepción de la Revolución boliviana de 1952 en la prensa de Buenos Aires durante el periodo comprendido entre 1952 y 1964. Fruto de esa labor, el grupo publicó en 2019 un libro que plantea nuevas perspectivas sobre este importante proceso, no solamente para la historia de Bolivia, sino para la de América Latina.

Descriptores. <Revolución boliviana de 1952> <Prensa periódica> <Buenos Aires> <Recepción> <Memoria>

Abstract. This article reviews the collective research conducted by the Taller de Problemas de Historia de América Latina (Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires) on the reception of the Bolivian Revolution of 1952 in the press of Buenos Aires city between 1952 and 1964. The results of this work were published in 2019. The book published offers new perspectives on this important process not only for Bolivia's history but also for the history of Latin America.

Keywords. <Bolivian Revolution of 1952> <Periodical press> <Buenos Aires> <Reception> <Memory>

* Doctor en Historia (UBA). Docente de la Maestría en Estudios Culturales de América Latina, Facultad de Filosofía y Letras (UBA). juanluishernandez50@gmail.com

** Doctora en Historia (UBA). Becaria doctoral del CONICET, Argentina. Becaria de Slicher van Bath de Jong Fonds (2020), CEDLA, Países Bajos. Investigadora del CeDInCI/UNSAM, Argentina. ivannamargarucci@gmail.com

“La memoria entra en disputa. Los objetos de investigación son elegidos, de preferencia, allí donde existe conflicto entre memorias en competencia”¹.

Sujeto y objeto de estudio: la Revolución de 1952 en los diarios porteños

● Se puede investigar la historia latinoamericana contemporánea desde Buenos Aires? Para intentar dar respuesta a esta pregunta, un grupo de docentes e investigadores pertenecientes al Taller de Problemas de Historia de América Latina, que funciona en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires (UBA), iniciamos hace unos años un trabajo colectivo para indagar acerca de la recepción de la Revolución boliviana de 1952 en la prensa escrita de Buenos Aires.

Digamos primero algunas palabras de presentación del Taller. Fue creado en 2004. Se trata de un espacio autónomo y autogestionado que convoca a quienes nos interesamos por la historia de los pueblos latinoamericanos. Las personas que lo integramos participamos tanto en actividades académicas específicas de nuestra disciplina (presentaciones en jornadas y congresos) como en ámbitos no académicos (actividades en sindicatos, centros culturales o bachilleratos populares). El Taller impulsa una revista, *Ni Calco Ni Copia*, que reúne artículos y materiales que, de forma general, contribuyen a la creación de una mirada crítica, no eurocéntrica y pluralista sobre el pasado y el presente de la región. La publicación cuenta con nueve números, los cuales pueden ser consultados en su página web (<http://revistanalconicopia.com.ar/>).

El tema elegido para nuestra indagación, la Revolución boliviana de 1952, fue considerado desde los inicios del Taller como un proceso de suma trascendencia no solo para la historia de Bolivia, sino para la de América Latina toda. Sin embargo, luego de realizar diversas lecturas y balances bibliográficos, concluimos que este tema no había sido lo suficientemente estudiado en sus vinculaciones con otros procesos políticos contemporáneos. Concretamente, poco se sabe acerca de cuál fue el

impacto que la Revolución tuvo en otros países del subcontinente o cómo repercutió entre los diferentes actores sociales y políticos de esas naciones.

Metodología de trabajo

Con el ánimo de contribuir a cubrir ese vacío historiográfico, el año 2014 nos propusimos rastrear la recepción de la Revolución de 1952 en la prensa escrita de Buenos Aires. Como tareas previas, elaboramos un estado de la cuestión y una línea de tiempo y con los principales acontecimientos que caracterizaron el proceso boliviano desde las jornadas de abril de 1952 hasta el golpe de Estado del 4 de noviembre de 1964. Con esos insumos orientando nuestra búsqueda, procedimos luego a seleccionar seis periódicos porteños de la época, teniendo en cuenta una serie de criterios cuantitativos y cualitativos: la masividad de su tirada, la línea editorial y el público al cual iban dirigidos. De acuerdo con esos criterios, los medios periodísticos elegidos fueron *La Nación*, *La Prensa*, *La Razón*, *Crítica*, *Clarín* y *El Laborista*, bajo un recaudo teórico-metodológico fundamental: cada medio plantea siempre un “sujeto de enunciación”; es decir, tiene sus propias características, ideologías e intereses, delineados primordialmente en esa época por la adhesión o el rechazo –fluctuante, en la mayoría de los casos– hacia el régimen peronista. En función de todo ello, concluimos que las publicaciones seleccionadas eran capaces de aportar miradas diversas y plurales sobre un objeto de estudio que, en modo alguno, fue ajeno ni distante para ellas.

Realizar un primer relevamiento del material conservado en los principales repositorios de la ciudad de Buenos Aires –la Biblioteca Nacional Mariano Moreno y la Biblioteca del Congreso de la Nación– nos permitió definir siete grandes ejes temáticos y, a la vez, siete “nudos” históricos que atraviesan la Revolución boliviana de 1952: la insurrección de abril, las milicias y el poder militar, la nacionalización de la minería, la reforma agraria, los conflictos y las tensiones al interior del proceso revolucionario, los vínculos con Estados Unidos y la relación con el peronismo argentino. Con un borrador así elaborado, que nos condujo a formular nuestras primeras preguntas de investigación, volvimos a las hemerotecas, donde recolectamos una gran cantidad de materiales organizados y agrupados en esos ejes previamente definidos.

¹ Pollak, M. (1989). Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos Históricos*, 2(3), p. 4.

De este modo pudimos constatar, inclusive para nuestra propia sorpresa, la importante presencia del proceso investigado en las páginas de los diarios porteños. La Revolución boliviana de 1952 fue tema de editoriales, noticias, crónicas, notas de opinión y reportajes, que nos acercaban a hechos ya conocidos y a otros que sencillamente ignorábamos; también nos acercaban a los protagonistas, individuales y colectivos, que expresaban sus voces y sus visiones de la Revolución que en ese preciso instante se estaba viviendo.

El epígrafe debajo de una foto publicada el 14 de abril de 1952 por el diario *Crítica*, que muestra a un grupo de personas festejando luego de los combates de la insurrección, da mucho para pensar acerca de la recepción de aquella, ya desde sus primeros días: “TRIUNFO DEL PUEBLO - El júbilo que exteriorizan estos ciudadanos bolivianos no deja lugar a dudas que quien ha triunfado juntamente en la revolución del M. N. R. es el pueblo. La gesta se volcó en las calles de La Paz y otras ciudades de Bolivia, aclamando a las nuevas autoridades tan pronto se tuvo conocimiento que la revolución había quedado definitivamente consolidada”. No menos sugerente en términos de las lecturas contemporáneas y de las interpretaciones actuales sobre la cuestión campesina y las transformaciones introducidas es un titular publicado en letras mayúsculas y de color rojo en la primera plana de *El Laborista*, el 2 de agosto de 1953, que dice: “DESAPARECE EL FEUDALISMO EN BOLIVIA: PAZ ESTENSORO FIRMA LA REFORMA AGRARIA”.

En el desarrollo de esta investigación colectiva, transitamos otras instancias alejadas de los archivos, pero igualmente importantes, como el Seminario de Investigación *La Revolución Boliviana y su recepción en la prensa de Buenos Aires (1952-1964)*, dictado durante el segundo semestre de 2016 por los profesores Juan Luis Hernández y Ariel Salcito en el Departamento de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, que contó asimismo con la colaboración y la participación de los integrantes del equipo de investigación. Al año siguiente, en julio de 2017, tres integrantes del mismo equipo –Juan Luis Hernández, Anabella Barbieri e Ivanna Margarucci–, asistimos al IX Congreso de la Asociación de Estudios Bolivianos, realizado

La Revolución boliviana de 1952 fue tema de editoriales, noticias, crónicas, notas de opinión y reportajes, que nos acercaban a hechos ya conocidos y a otros que sencillamente ignorábamos.

en Sucre, donde presentamos un adelanto de los resultados de nuestro trabajo, sintetizados en la ponencia *Memoria, olvido, silencio. Una discusión sobre la Revolución de 1952*. Las devoluciones que recibimos en ambas instancias fueron muy importantes para seguir reflexionando tanto sobre el repertorio de materiales que habíamos hallado como en torno a los desafíos que teníamos por delante.

Con todos esos aportes, en 2019 logramos avanzar en la preparación final de un libro coordinado por el doctor Juan Luis Hernández, que titulamos *La Revolución Boliviana y la prensa de Buenos Aires (1952-1964)*, publicado por la Editorial Newen Mapu. Esta obra, que condensa los esfuerzos del colectivo que llevó adelante la investigación, está organizada en dos partes. En la primera parte, intentamos reflexionar sobre algunas cuestiones metodológicas y conceptuales insoslayables a la hora de encarar un trabajo de esta índole: las siempre complejas relaciones entre memoria/historia y fuentes escritas/fuentes orales, planteos que orientan al lector dónde nos posicionamos como autores ante esas controversias; un breve recorrido histórico por el periodo 1952-1964; y, finalmente, un balance bibliográfico actualizado sobre el derrotero revolucionario, que dialoga con los capítulos que lo anteceden y lo preceden.

En la segunda parte, luego de una breve presentación del “sujeto de enunciación”, esto es, de los medios periodísticos seleccionados (recordemos: *La Nación*, *La Prensa*, *La Razón*, *Crítica*, *Clarín* y *El Laborista*), exponemos los resultados de la investigación, ordenados en siete capítulos, que se corresponden con cada uno de los ejes temáticos definidos. Las conclusiones y un acápite con los archivos consultados y las referencias bibliográficas cierran la obra.

Presentado ese mismo año en diferentes ciudades de Bolivia (Sucre, Cochabamba, Oruro y La Paz), el libro fue muy bien recibido. Los comentarios

La reflexión sobre las grandes gestas del pasado latinoamericano nos invita a continuar pensando e imaginando los caminos para enfrentar un presente siempre complejo y desafiante

que nos hicieron los colegas que participaron de esas actividades, así como los asistentes a las mismas, fueron en dos sentidos distintos, aunque complementarios. En primer lugar, destacaron la importancia de recuperar un tema que, salvo algunas excepciones, no había atraído la atención de la historiografía local ni extranjera en los últimos años. En segundo lugar, como antes nosotros, se sorprendieron con el minucioso tratamiento que la prensa de Buenos Aires le dio a la Revolución de 1952, develando inclusive para ellos nuevas informaciones que no consignaban las fuentes o la bibliografía boliviana.

La potencia de un tema

¿Qué podemos decir acerca del sentido, del propósito, de nuestro libro y de la investigación que le ha dado origen? Seguimos una premisa fundamental: no quisimos volver sobre cuestiones que ya se habían dicho, sino entender cómo la Revolución boliviana de 1952 fue leída por la prensa escrita de Buenos Aires; cómo el prisma del peronismo-antiperonismo influenció la forma en que distintos medios abordaron aquel que fue uno de los principales acontecimientos del siglo XX latinoamericano; cómo, en definitiva, Argentina se vinculó con ese proceso, dado que esos periódicos eran leídos diariamente por miles de personas y, gracias a ellos, fueron construyendo una imagen de lo que estaba sucediendo en Bolivia en esas horas tan decisivas. Esa imagen se reflejó en una vida política local igualmente disputada y conflictiva que discurrió entre las reformas sociales introducidas por Juan Domingo Perón a partir de 1943 y su derrocamiento y proscripción en 1955; es decir, tres años después del inicio de la Revolución boliviana.

Se trata de una mirada sobre los sucesos de 1952 en Bolivia que ofrece un contexto polifónico en un doble sentido: los distintos puntos de vista vol-

cados en los diarios de la capital de Argentina y la interpretación de la Revolución boliviana realizada por los diversos autores que integran el colectivo de trabajo del libro. Una polifonía que, de alguna manera, recupera la pluralidad que anima el espíritu y la labor cotidiana del Taller del cual participamos. De esta forma, el libro intenta ser una modesta contribución al conocimiento de la Revolución boliviana de 1952 —en tanto suceso que, sin duda, provocó una aceleración del tiempo histórico—, dialogando con otras contribuciones que, desde distintas perspectivas, abordan la misma problemática.

Pero además de ese aporte que intentamos realizar en el campo de los estudios sobre la historia de Bolivia y de América Latina, el trabajo de recopilación documental y de reconstrucción histórica que buscamos plasmar en el libro constituye, dentro de un contexto en donde entendemos que hay una batalla, una disputa por la memoria de la Revolución de 1952, una forma particular de recuperación, precisamente, de esa memoria. Hacernos de nuevos insumos, interpretarlos y compartirlos representa una manera de evocar y de recordar la Revolución boliviana, frente a los olvidos y a los silencios que en estas siete décadas le tocó atravesar. La relevancia de este ejercicio es historiográfica y también teórica: solamente escribiendo más acerca de nuestra historia podremos profundizar sobre los mecanismos que intervienen en la construcción de la memoria, así como en lo referido a la actuación del olvido y del silencio en dicho proceso, tan psíquico como social.

Así, a 70 años de aquellas Jornadas de Abril —jornadas que, en efecto, se escriben con mayúscula—, los hombres y las mujeres que con su esfuerzo y su heroísmo hicieron la Revolución nos siguen interpelando. La democracia política, la tierra, los recursos naturales, el cuidado del medioambiente, la inserción de nuestros países en el mercado mundial, la educación de las generaciones futuras... ¿Qué hacemos pues con el legado de la Revolución de 1952? La reflexión sobre las grandes gestas del pasado latinoamericano nos invita a continuar pensando e imaginando los caminos para enfrentar un presente siempre complejo y desafiante.

La Revolución Boliviana y la prensa de Buenos Aires (1952-1964)

Juan Luis Hernández (Coordinador)



**Editorial
Newen Mapu**

La Revolución Boliviana y la prensa de Buenos Aires (1952-1964) puede consultarse en las principales bibliotecas de La Paz, Oruro, Cochabamba, Potosí y Sucre.

Recepción: 23 de marzo de 2022
Aprobación: 22 de abril de 2022
Publicación: 31 de abril de 2022

Tierra y libertad: rebeliones indígenas en el periodo prerrevolucionario de 1952

Yuri F. Tórrez*

Land and Freedom:
Indigenous Rebellions
during the Pre-
Revolutionary Period, 1952

Resumen. Este ensayo examina los entretelones de las sublevaciones indígenas de Pucarani, Culpina y Ayopaya en el curso del año 1947, y su significación para el decurso de la historia boliviana. Efectivamente, esas rebeliones dan cuenta de ese momento de agitación que vivió el área rural en el altiplano y en los valles de Bolivia, sobre todo en la búsqueda de transformaciones estatales articuladas al tema de la tierra. Asimismo, permite comprender la forma de *representación racializada* que hace la prensa oligárquica con relación a esas sublevaciones indígenas.

Descriptores. <Rebelión indígena> <Revolución de 1952> <Prensa> <Haciendas>

Abstract. This essay examines the backgrounds of the indigenous uprisings of Pucarani, Culpina and Ayopaya during 1947, as well as their consequences for the course of Bolivian history. Certainly, these rebellions vidence the moment of unrest that the rural area experienced - both in the highlands and in valleys-, mainly focused on state transformations on land issues. Likewise, it allows understanding racialized representation made by the oligarchic press of these indigenous uprisings.

Keywords. <Indigenous rebellion> <Revolution of 1952> <Press> <Ranchs>

* Sociólogo con doctorado en Estudios Culturales Latinoamericanos. Investigador en la Universidad Mayor de San Simón. hurgandoelavispero@gmail.com

A modo de introducción

¿A qué factores se atribuye el proceso “revolucionario” de 1952 en Bolivia? En las explicaciones para comprender el desemboque revolucionario del 9 de abril de 1952, a lo largo del tiempo se urdieron dos factores: a) el papel de la *intelligentsia* del Movimiento Nacionalista Revolucionario (MNR), fundado en 1941, y/o b) la acumulación de la conciencia social de los sectores populares que devinieron, particularmente, antes del proceso revolucionario. Quizás ambos factores fueron decisivos y complementarios para materializar esa energía revolucionaria en la toma del poder. En efecto, son hijos de la oligarquía —minera y feudal—, en un impulso de rebeldía y tal vez lidiando con sus familiares e influenciados por las secuelas de la Guerra del Chaco, la cual engendró esa conciencia nacional, esa *intelligentsia* compuesta por pensadores devenidos en ideólogos del MNR y, por tanto, en los principales diseminadores de las principales propuestas de cara a los cambios estructurales que removiera el Estado boliviano.

Ahora bien, reducir a ese círculo intelectual movimientista como el portador de las ideas fundantes para el proceso revolucionario nacionalista ha significado menoscabar la acumulación histórica de la conciencia social, que tiene su referente más inmediato en el decenio de la década de 1940, cuando Bolivia estaba sacudida —o envuelta— en un ciclo de protestas de mineros, obreros urbanos y campesinos/indígenas que emprendieron una acción colectiva para interpellar a un Estado de rasgos oligárquicos que necesitaba trastocar esas condiciones feudales y excluyentes que puso a los partidos tradicionales en la cornisa. Esa fuerza movilizadora de los sectores populares fue un factor decisivo para el desemboque del proceso revolucionario. En lo que sigue, se da cuenta de las rebeliones en Pucarani, Ayopaya y Culpina como muestra significativa de esos tiempos de agitación indígena, factor insoslayable para comprender, luego, el proceso revolucionario del 9 de abril de 1952.

Sublevaciones en Pucarani, Ayopaya y Culpina

La contienda bélica en las arenas del Chaco propició las condiciones sociohistóricas para que los indígenas asumieran otras estrategias de lucha en

su norte por zafarse, por ejemplo, de las condiciones humillantes por parte de los hacendados, que no solo ejercieron un acaparamiento de tierras a su favor, sino que practicaron un sometimiento inhumano sobre los peones, hecho que generó la necesidad política de alterar esas condiciones de explotación por parte de los indígenas, las mismas que se constituyeron luego en una de las razones preponderantes para la sublevación indígena *a posteriori* de la Guerra del Chaco. Al respecto, Roberto Choque Canqui analiza esas condiciones sociopolíticas:

Después del conflicto [del Chaco], los indígenas excombatientes que habían luchado en el Chaco con el Paraguay, con dificultades de comunicación por su condición de analfabetos en su mayor parte, continuaron sometidos a la explotación de los patrones de las haciendas, corregidores y otras autoridades locales. Por estas causas tuvieron que buscar mecanismos de lucha como el sindicalismo; esto significaba la participación de otros sectores sociales en la lucha. De modo que el movimiento indígena o campesino, liderizado en las haciendas principalmente por los excombatientes, promovió fuertes conflictos contra los patrones. Mientras en las comunidades originarias, además de promover el establecimiento de escuelas, luchaban por los cargos públicos; los vecinos pueblerinos se resistían este avance indigenal (2005, p. 101).

Entonces, tales pugnas contra los abusos de los patrones fueron las condiciones que motorizaron y empujaron el avance indigenal, que se tradujeron en diferentes sublevaciones indígenas, particularmente en el altiplano y también en el valle cochabambino. Esas insurgencias generaron miedo en los sectores sociales oligárquicos¹ y pusieron en

1 Esa sensación de miedo por las sublevaciones indígenas generó pánico en los sectores criollo-mestizos, tema que ha sido trabajado desde la literatura boliviana. Así, por ejemplo, Oscar Cerrudo, en su novela *Aluvi3n de fuego*, dice: “INDIOS MALDITOS, CHE —¡Los indios! ¡los indios! La noticia llegó como jinete pardo al atardecer que siempre es el que trae las noticias aciagas y que después nadie sabe identificar, pero que deja sembrado el desorden y el espanto y altera el pulso adormecido de lo habitual. — ¡Sublevación! ¡los indios! ¡Se han sublevado! —¿D3nde? ¿D3nde? ¿D3nde? La pregunta sonaba a pueril. ¿Qué importaba d3nde? En todas partes; aqu3 mismo. En todo el Altiplano. En todas partes. El Terror llamaba a todas las puertas” (2000, p. 97).

alerta al Estado, que inclusive recurrió a su aparato represivo para apaciguar las asonadas indígenas. Al mismo tiempo, las sublevaciones de los *indios alzados* (Albó, 2008) fueron antecedentes insoslayables para el proceso revolucionario gestado el 9 de abril de 1952. En el caso específico del área rural, la emergencia política de los indígenas/campesinos en situación de conflicto perfiló la urgencia de una reforma agraria que en sus elementos fundamentales planteó la eliminación de las condiciones de explotación y la supresión del latifundio que ostentó la clase terrateniente.

Otro referente ineludible fue el Primer Congreso Nacional de Indígenas en 1945, alentado por el gobierno presidido por Gualberto Villarroel, donde se plantearon las principales bases de las demandas indígenas que luego fueron decisivas para la movilización indígena/campesina en los años posteriores a dicho Congreso. En rigor, en ese conclave se configuró un discurso altamente interpelador en torno a los derechos políticos de los indígenas². Entre las principales conclusiones del evento indigenal destacan: “1) Abolición del pongueaje y otros servicios gratuitos; 2) Obligatoriedad del establecimiento de escuelas en los centros indigenales, fincas, etc.; 3) Definición de las obligaciones de patrones y colonos” (Rojas, 2007, p. 35). Ese Congreso –al que se tiene que añadir también la creación de la escuela indigenal de Warisata– marcó las condiciones que provocaron una mayor movilización de los indígenas/campesinos –sea por la vía de la sindicalización o por el sendero de la rebelión– en su lucha política por sus reivindicaciones, que luego se convirtieron en los gérmenes de una revolución en ciernes.

El año 1947 se constituyó en un año paradigmático para las sublevaciones indígenas, previo a la revolución del 9 de abril de 1952, ya que fue un momento de mucha agitación política en Bolivia, que venía convulsionada por el colgamiento del entonces presidente de la República, Gualberto

Villarroel, el 21 de julio de 1946, por parte de una horda que respondió a los intereses de la rosca minera-feudal. En ese ambiente de convulsión social cotidiana que vivía Bolivia, las sublevaciones indígenas empezaron a desperdigarse incluso más allá del altiplano paceño, puesto que los valles tanto de Cochabamba como de Chuquisaca fueron territorios donde también se evidenció el malestar indígena/campesino concentrado en recurrentes denuncias de asedio indígena sobre las haciendas.

En la zona altiplánica de Pucarani se desarrolló el primer levantamiento indígena de importancia de un conjunto de sublevaciones en el curso del año 1947. Ese 8 de enero se reunieron alrededor de 200 caciques indígenas con el propósito claro de concretar las principales resoluciones del Congreso Indigenal de 1945, que se tradujo en la demanda de solicitar el derecho a la sindicalización, la apertura de nuevas escuelas indigenales y la total abolición del pongueaje (Rojas, 2007). Si bien en un primer momento la prensa minimizó el alzamiento en Pucarani³, ese levantamiento indígena cobró tal relevancia que provocó un giro en la prensa oligárquica. Así, por ejemplo, *El Diario*, en su edición del 11 de enero de 1947 (p. 4), informó de esa sublevación con tonos dantescos: “Al grito de ‘viva la sindicalización’ y ‘abajo el pongueaje’ 4.000 indios rodean Pucarani con hogueras de sublevación”. En esa misma nota se decía que “también en Cochabamba 1.500 indígenas en armas reclaman reparto de tierras”. Como sucede en la mayoría de los casos, la insurrección de los indígenas de Pucarani obedeció a que sus demandas solicitadas al gobierno de turno fueron desoídas en su momento, provocando la reacción indígena, aunque para la prensa oligárquica como *El Diario*, en tono irónico, la agitación indígena fue innecesaria:

Las sublevaciones indigenales producidas en el país, tuvieron siempre un objetivo concreto. Era pedir justicia, por ejemplo, eliminación del pongueaje y el establecimiento de

2 Por ejemplo, Policarpio Rojas describió el discurso de Francisco Chipana, presidente del Congreso, que al dirigirse a los delegados presentes en idioma aimara expresó en un lenguaje emotivo y simbólico: “La revolución es la que ha de venir para bien de todos. Es como el viejo cóndor y que nos ha de cobijar a todos con sus poderosas alas. La revolución nos ha de enseñar muchas cosas. Tenemos el broche de bronce, pero no sabemos nada” (2007, p. 35).

3 Por ejemplo, una nota del periódico *La Noche*, sobre la base de fuentes policiales, decía que “No hubo ningún choque con los indios sublevados de Pucarani” (13 de enero de 1947, p. 2). De igual manera, *La Razón*, periódico portavoz de la oligarquía, dio el siguiente título a una de sus notas: “No reviste de mayor gravedad la sublevación de indígenas” (11 de enero de 1947, p. 5).

escuelas, son causas justas, pero nadie se ha opuesto a que tengan esas dos conquistas. Sin necesidad de agitación, las dos cosas son susceptibles de realizarse (*El Diario*, 23 de enero de 1947, p. 4).

La descripción de Policarpo Rojas de esa jornada tensa a raíz de la sublevación indigenal detalla que:

El día 9, los cerros vecinos de Pucarani, se iluminaban con la luz de las fogatas encendidas por los indios insurrectos. La bandera patria era izada como demostración de que los colonos estaban dispuestos a no cejar en su intento de ver satisfechas sus demandas. Unos 4.000 indios procedentes de Q'arapata y Ch'ojñaqollo rodeaban a Pucarani, en un cerco de hondas y fusiles. El terror de los poblados amenazaba convertirse en pánico, y se hallaban de ir a refugiarse tras la bien protegida ciudad de La Paz.

En esas circunstancias y ante los angustiosos telegramas demandando auxilio, el gobierno de entonces ordenó al ejército estar listos para entrar en acción (2007, p. 37).

Aquella jornada tensa también es reflejada en la prensa de la época:

Desde las 19 horas de la tarde de ayer, inmensas hogueras que se avistaban desde lejos rodeaban a Pucarani. Eran señales de los indígenas para anunciar que estaban en pie de insurrección. Luego, al caer la noche, a lo lejos se escuchaba el sonido monocorde de los pututus. Sin embargo, para la población de Pucarani, esto no pasaba de ser un simple espectáculo, por cuanto se veían garantizadas con la presencia del destacamento policial (*El Diario*, 10 de enero de 1947, p. 4).

En ese contexto, dos destacamentos militares se movilaron no solo a Pucarani, sino también a Topoco y hacia Ayo Ayo, donde la insurrección indígena se había extendido. Según una nota periodística de *El Diario*: "Inmensas fogatas anuncian el espíritu belicoso de los nativos. Tienen armas. Esta rebelión se debe a móviles políticos,

[...] no es casual que en Ayopaya estuvieran concentradas las condiciones necesarias para la insurrección de los indígenas.

según reconoce el Director de Policías" (22 de enero de 1947, p. 3). El ejército, con el propósito de apaciguar el alzamiento indigenal, entró en acción con consecuencias fatales. Asimismo, el gobierno realizó un perseguimiento político a todos aquellos caciques que simpatizaban con la ideología del expresidente Villarroel. Ahora bien, esa acción violenta de las fuerzas represivas gubernamentales fue silenciada en las páginas de la prensa nacional en general y en aquellas alineadas ideológicamente con la rosca minera-feudal en particular.

La rebelión indígena que empezó en Pucarani se extendió rápidamente por otras zonas rurales, no solo del altiplano paceño, como Topoco, Ayo Ayo o Achacachi, sino incluso de los valles cochabambinos, como Cliza⁴ o Ayopaya. En esa zona rural cochabambina, el dominio hacendal tenía sus propias características, ya que se dio un sobretrabajo campesino con el propósito de satisfacer la demanda y, por tanto, la urgencia de intensificar la producción agrícola, particularmente de papa (Dandler y Torrico, 1984). Por esas razones, no es casual que en Ayopaya estuvieran concentradas las condiciones necesarias para la insurrección de los indígenas. Según el titular de una nota periodística: "Los indígenas de Ayopaya se han levantado en un movimiento subversivo de proporciones" (*El Diario*, 6 de febrero de 1947, p. 2). Ciertamente, esa nota revela la insurrección en aquella localidad del valle cochabambino, dado que el 4 de febrero de 1947 los indígenas de la provincia de Ayopaya –zona rural históricamente caracterizada por

4 Según Roberto Choque Canqui, "El 11 de enero de 1947 *El Diario* de La Paz, a través de la agencia 'Inforvianas', daba cuenta [de] que, en el departamento de Cochabamba, en la provincia de Cliza, mil quinientos indígenas se habían levantado en armas, pidiendo el inmediato reparto de las tierras. Frente a esta situación y en vista a su gravedad, habían destacado numerosos piquetes de carabineros para evitar que se produjeran escaramuzas, puesto que los campesinos estaban decididos a no volver a sus labores agrícolas mientras el reparto de tierras no fuese efectivo" (2005, p. 120).

la emergencia de sublevaciones indígenas⁵— se levantaron demandando justicia social y repartición de tierras, tal como establecía el decreto supremo firmado por Gualberto Villarroel. No es casual, por tanto, como informó la prensa de aquella época, que los indígenas sublevados atacaran directamente las haciendas.

Policarpio Rojas narra esos hechos:

Más de 10.000 indios armados de cartuchos de dinamita y armas de fuego, atacaron al anochecer la propiedad de Yayani, dando muerte al Tcnl. José Mercado e hiriendo al Mayor Carlos Zabala. El Sr. Rafael Arce, arrendero de la finca de Yayani, se había escapado corriendo dentro de los maizales y descendiendo por los barrancos. Había llegado hasta Morochata. Caminando toda noche de obscuridad. De allí tomó un camión a las 7 de la mañana con rumbo a Cochabamba para pedir el envío de fuerzas policiales. Esta sublevación fue dirigida por el indio Hilarión Grágeda. Era colono y dirigente de hacienda (2007, p. 47).

De igual manera, una noticia difundida por el periódico *Última Hora* describe del siguiente modo los hechos:

El Prefecto de Cochabamba ha informado que las comisiones destacadas para el verificativo de la sublevación indigenal iniciada en Ayopaya, comprobaron que el pueblo de Morochata ha

sido arrasado, habiendo los indígenas herido a los pobladores y saqueado a las casas. Se ha localizado otro foco de insurrección en Pucarani. Fuerzas de carabineros y del Ejército marchan a conjurar esos movimientos de indios. Emplean dinamita y armas de fuego. Gravedad de las sublevaciones (6 de febrero de 1947, p. 5).

Ahora bien, esa insurrección indigenal en Ayopaya, en el caso cochabambino, se convirtió en una caja de resonancia, ya que se replicó —o se extendió— no solo en “las haciendas del altiplano de Oruro y La Paz”⁶ (Choque Canqui, 2005, p. 122), sino por otras zonas rurales del valle cochabambino. Como dice Rojas:

El levantamiento de Ayopaya, iba adquiriendo suma gravedad. Parecería tener ramificaciones. El corregidor de Sipe Sipe, informaba: Dan cuenta de que los indígenas de Chocoro, Chapapaya y Estrellani, han amenazado con atacar a las haciendas y la población de Sipe Sipe. Por otro lado, se notó intranquilidad que vivían en Tapacarí, Viloma, Totorá, Cliza y Challa. En la localidad de Cliza, las autoridades perseguían a un indígena de apellido Alvarez Mamani, llegado a La Paz con fines de instar a los pobladores a la sublevación (2007, p. 43).

La proliferación de los levantamientos indígenas en el departamento de Cochabamba, y en particular en la provincia Independencia, generó mucha preocupación tanto a los sectores terratenientes cochabambinos como también a la prensa aliada a los intereses de los sectores dominantes, los cuales apelaron a una recurrente y añeja estrategia de descalificación —o de minimización— de las rebeliones indígenas mediante el uso del argumento del consumo excesivo de alcohol. Por ejemplo, *El Diario* tituló así una de sus notas periodísticas: “En estado

5 Por ejemplo, a finales del siglo XIX, en un contexto marcado por la Guerra Federal, se produjo una sublevación en Ayopaya, la cual fue descrita con un dejo segregacionista por parte de la prensa cochabambina. Al respecto, una nota periodística sobre los acontecimientos acaecidos en las fincas de Tiquirpaya y Chulpani a fines de febrero de 1899, en el contexto de la Revolución Federal, titulada “La Revolución en Ayopaya. Otro botón”, decía: “Transcurrido algún tiempo después del ligero tiroteo é incendio de Morochata y cuando la revolución se vió ya triunfante, la invasión y obstinada persistencia de los *aymarás* que continuaban desolando la provincia, bebiendo sangre humana, determinaron, como es notorio, á la autoridad departamental, á que el Escuadrón ‘Pando’ fuera á contener esa feroz devastación. [...] Pacificada la provincia y alejados los indios de la puna (*laris* como se los llama por ahí) ningún aliciente podía ofrecer ya la devastada finca de Tiquirpaya á excepción de los cabellejos, mulas y sementeras de que se podría disponer en el tránsito [...]. He ahí la triste y vergonzosa realidad de lo sucedido en Ayopaya” (*El Heraldo*, 18 de agosto de 1899, p. 3).

6 Roberto Choque Canqui explica: “Después del Congreso Indigenal y de la caída de Villarroel se puede advertir que las acciones de hecho, protagonizadas por los colonos y comunarios, en el altiplano de La Paz, fueron reprimidas con la participación del ejército, la aviación y la policía. El cinco de enero se debía producirse una sublevación general de indígenas en el altiplano paceño, pero no se produjo debido a la presencia de las fuerzas armadas. Prácticamente desde el 10 de enero de 1947 la prensa daba cuenta sobre las rebeliones de Puerto Pérez, Pucarani y Laja (provincia de Los Andes). Luego en Topoco [Tupüqu] (provincia Pakaxa) y Jayujayu (provincia Sica Sica, hoy Aroma)” (2005, p. 123).

de permanente embriaguez, más de diez mil indígenas amenazan a los pueblos de Cochabamba" (7 de febrero de 1947, p. 3). En el desarrollo de esa noticia, el citado diario informó:

Los partes recibidos, hacen saber que los indígenas se encuentran en estado de embriaguez, esto ha sido plenamente comprobado ya que se han capturado varios en completo estado etílico. También desde la distancia de 500 metros en que se encuentran las fuerzas de policía, ha sido fácil distinguirlos borrachos, pronunciando palabras incoherentes, con gestos amenazadores (*Ibidem*).

Por último, el otro levantamiento de importancia en el curso del año 1947 fue la sublevación indigenal de Culpina, en el departamento de Chuquisaca. El motivo central de esta asonada de los indígenas obedeció a que constantemente estaban sometidos a un proceso de explotación por parte de los hacendados del lugar, particularmente de la familia Mercy, principal grupo familiar latifundista de la zona. Frente a un persistente reclamo a las autoridades provinciales sobre esos abusos y al no encontrar eco, recurrieron a la estrategia de presentar sus quejas al Congreso de Mineros, el cual, mediante voto resolutivo, determinó cooperar a los campesinos y apoyar en su demanda de sindicalización (Rojas, 2007). En ese contexto, el 15 de julio de 1947, en un ambiente de efervescencia por las luchas indigenales tanto en el altiplano como en el valle cochabambino, y con la arenga de "Tierra y libertad", los indígenas del lugar protagonizaron una revuelta:

El día 15 de julio de 1947, el cable trasmitía la nerviosidad y el espanto de los latifundistas al observar poderosas concentraciones indígenas, especialmente en la zona de Incahuasi, que parecía haberse convertido en el foco principal de la sublevación. Ese mismo día estalló el asalto acompañado de los imprescindibles sonidos de los pututus y las llamadas incendiarias de la Ulaka. El hacendado Fernando Mercy, resultó ser la primera víctima expiatoria del furor indígena. Toda [la] provincia Sud Cinti fue arrasada por el vendaval de la revuelta (Rojas, 2007, p. 40).

Posteriormente, como ocurre en la mayoría de los levantamientos indígenas, hubo una represalia por

parte del gobierno, con consecuencias fatales que sirvieron para "calmar los ánimos" de los indígenas, que reclamaban por los abusos constantes que sufrían de parte de los terratenientes/patronos. Mientras tanto, en las páginas de la prensa boliviana, el silencio sobre la masacre a los indígenas insurrectos se hacía sentir.

Frente a ese contexto de una eminente agitación indigenal en curso, el gobierno adoptó diferentes estrategias con el propósito explícito de apaciguar las sublevaciones *in crescendo* de los indígenas. Una de ellas fue mediante procesos judiciales⁷. El caso de mayor repercusión fue el apresamiento de Francisco Chipana Ramos, expresidente del Congreso Indigenal, "acusado por la Sociedad Rural Boliviana⁸ de apropiarse de la hacienda Taracoca, propiedad de la señora Gregoria Mendoza ubicada en la jurisdicción de Timusí de la Provincia Muñecas" (Choque Canqui, 2005, p. 120). Su condición de primer presidente del Congreso Indigenal fue otra de las acusaciones que pesaba para su encarcelamiento, quien se defendió aludiendo que las acusaciones contra él respondían a un conjuro montado sobre calumnias infundadas⁹. Otro caso de

7 Una nota periodística decía: "El Juez Dr. Guillermo Sargánaga ha dictado decreto de acusación, incluyéndolos en el Auto Cabeza de proceso de 151 indígenas en su mayoría de colonos de la propiedad asaltada. [...] Con este nuevo juicio, pasan de seis los procesos criminales que se han instaurado por la misma causal, advirtiendo que todos ellos son obra exclusiva de los agitadores profesionales que actúan en el seno de las masas indígenas, con grave peligro para los pobladores de las regiones agrícolas del Altiplano" (*El Comercio*, 3 de junio de 1947, p. 8).

8 Esa Sociedad Rural Boliviana aglutinó a connotados terratenientes.

9 En una entrevista periodística se le preguntó a Chipana por qué estaba detenido. Él respondió: "No existe razón, señor, para que yo esté detenido, nos dice. Desde mayo del año pasado, me tienen preso, por calumnias que me han hecho algunos malos indígenas, todo porque me opuse a que pelearan entre ellos [...]. Estaban entre indios comunarios de dos regiones del Altiplano, en Pacajes, y como había peligro de que esto terminara en una lucha sangrienta, haciendo valer mi autoridad de dirigente indígena logré calmarlos, pero uno de los bandos que se sintió molesto por mi intervención me calumnió ante las autoridades y, éstas con informes falsos del Subprefecto, me tomaron preso en mayo del año pasado [...]. Desde hace un año y tres meses esto no puede seguir. Parece que la justicia no hay en Bolivia. Como yo no tengo dinero, no puedo contratar a ningún doctor para que me defienda y sólo espero que como no soy culpable de ningún delito, me den libertad" (*La Noche*, 3 de julio de 1947, p. 8).

[...] las sublevaciones indígenas de Pucarani, Culpina y Ayopaya fueron señales inequívocas del proceso de agitación social en el que se estaban germinando las condiciones sociopolíticas necesarias derivadas del Primer Congreso Indígenal.

resonancia periodística fue el de Marcelino Yujra, que recibió por parte de la prensa oligárquica el mote de *El General*, acusado conjuntamente con otros indígenas de crímenes en la hacienda Karapata¹⁰. Inclusive ese caso fue aprovechado por la prensa oligárquica para redimir a los hacendados.

A modo de corolario

En suma, las sublevaciones indígenas de Pucarani, Culpina y Ayopaya fueron señales inequívocas del proceso de agitación social en el que se estaban germinando las condiciones sociopolíticas necesarias derivadas del Primer Congreso Indígenal¹¹. Tales condiciones estaban articuladas, sobre todo, a la eliminación del pongueaje y al derecho a la sindicalización agraria, que se constituyeron en deman-

das centrales que *a posteriori*, en el (de)curso de la revolución nacionalista emergente del 9 de abril de 1952, fueron las principales banderas esgrimidas por el Movimiento Nacionalista Revolucionario (MNR) para cristalizar la Reforma Agraria.

Bibliografía

Albó, X. (2008). *Movimientos y poder indígena en Bolivia, Ecuador y Perú*. CIPCA.

Cerrudo, O. (2000). *Aluvión de fuego*. Plural editores.

Choque Canqui, R. (2005). *Historia de una lucha desigual. Los contenidos ideológicos y políticos de las rebeliones indígenas de la pre y post Revolución Nacional*. Unidad de Investigaciones Históricas.

Dandler, J. y Torrico, J. (1984). El Congreso Nacional Indígena de 1945 y la Rebelión de Ayopaya (1947). En F. Calderón y J. Dandler (Comps.), *Bolivia: la fuerza histórica del campesinado. Movimientos campesinos y etnicidad* (pp. 133-200). UNRISD y CERES.

Rojas, P. (2007). *Historia de los levantamientos indígenas*. Editorial Ideas Unidas.

Hemerografía

El Diario (La Paz, 1947).

Última Hora (La Paz, 1947).

La Razón (La Paz, 1947).

El Comercio (La Paz, 1947).

La Noche (La Paz, 1947).

El Heraldo (Cochabamba, 1899).

Recepción: 11 de marzo de 2022

Aprobación: 21 de abril de 2022

Publicación: 31 de abril de 2022

10 De una nota periodística a tres columnas, titulada "El Patrón era amable con nosotros", se extrae del testimonio de Crispín Yujra Quispe el caso de otro indígena que fue trasladado al panóptico de San Pedro, en la ciudad de La Paz. Otra nota vecina a la recién citada decía en su título: "El General" acusó a partidarios de la rosca a los que no comulgaban con sus ideas", y en su subtítulo: "Imponiéndoles además una multa de Bs. 1.000 a los campesinos que no se hallaban de acuerdo con la sindicalización" (*El Comercio*, 17 de junio de 1947, p. 6). Dicha nota informativa incluía como apoyo una imagen fotográfica tétrica de Marcelino Yujra, el otro indígena acusado de protagonizar una matanza en una hacienda.

11 Inclusive un editorial del periódico conservador *La Razón*, titulado "Nuevos Levantamientos Indígenas", reconocía con un dejo ilustrado la influencia del Congreso Indígenal sobre las asonadas indígenas: "Oportunamente, la prensa libre del país condenó la política demagógica con el régimen depuesto el 21 de julio [...]. Criticó las formas de organización y realización del Congreso Indígenal, que de tal no tuvo sino el atuendo con que se encendió al aborigen y donde se engañó con una serie de promesas irrealizables, contrarias a la actual realidad económica y carentes de bases jurídicas" (*La Razón*, 8 de febrero de 1947, p. 8).

Alejandro Mario Illanes (1913-1961), el artista de Warisata que concibió al indio como dueño de su propio destino

Daniela Franco Pinto*

Resumen. En la primera mitad del siglo XX, en Bolivia se dieron distintas luchas que trataron de superar la concepción en torno al indio asociada a una “retrogradación histórica y contraria al progreso”, para convertirlo, más bien, en un sujeto histórico capaz de construir su destino. Al interior del *ayllu* en el altiplano boliviano se originó el proyecto revolucionario de Warisata, una propuesta antifeudal que denunció el sistema terrateniente de explotación indígena. Desde aquella escuela se gestó una nueva significación respecto al indio, quien esta vez podía liberarse de la sujeción gamonal que padecía por medio del libro. Sobre el fondo de ese proyecto educativo de revalorización de la indianidad, y no así del mestizaje, surgió la obra de Alejandro Mario Illanes, el maestro de la escuela *ayllu*, cuyos murales retratan a un indio liberado y digno, que no solo denuncia el sistema de opresión, sino que lo combate y lo supera. Su obra fue más allá del indigenismo de los primeros años del siglo XX y, a pesar de haber bebido de él, proponemos su obra como el fundamento precursor de lo que hoy conocemos como indianismo.

Descriptores: <Luchas indígenas> <Educación antifeudal> <Arte reivindicatorio> <Escuela ayllu de Warisata> <Alejandro Mario Illanes>

Alejandro Mario Illanes (1913-1961), the Warisata artist who conceived of the Indian as master of his own destiny

Abstract. During the first half of 20th Century, different conflicts regarding the conception of the *indio* emerged. Some maintain the idea of the indio as a “historical drew back, contrary to progress” while other perceived the as an historical subject capable of master his own destiny. As a response, a revolutionary project have had developed in the *ayllus* of Warisata, located in Bolivian highlands. The project had an anti-feudal basis and condemned the landowner structure that exploited the indigenous people. In the Warisata School born a new significance around the *indio* and his manumission from servitude through books and knowledge. This conception and educational project reappraise the *indianidad* above *mestizaje* helped Alejandro Mario Illanes, one of the teachers of the *Ayllu* School, to reinforce his painting style. His murals show a liberated and dignified *indio*, who denounces, combats and overcomes the oppression system in which he lives. Although the early indigenism inspired his paintings, he surpassed it; therefore, we propose his artwork as forerunner of indianist movement.

Keywords. <Indigenous struggles> <Anti-feudal education> <Vindictory art> <Warisata ayllu school> <Mario Alejandro Illanes>

* Candidata a doctor del Programa de Doctorado en Historia de la Universidad del Tarapacá, Arica-Chile. Licenciada en Psicología, mención en Psicoanálisis Lacaniano, por la Universidad Católica Boliviana. Egresada de la Carrera de Filosofía de la Universidad Mayor de San Andrés. Guía del Museo Nacional de Arte del Estado Plurinacional de Bolivia. danielafrancopinto@hotmail.com

Introducción

La Revolución Nacional de 1952, la misma que trajo al país las transformaciones democráticas más radicales desde la fundación de Bolivia en 1825, fue un proceso que se gestó décadas precedentes desde una diversidad de frentes sociales, todos ellos inconformistas, radicales y antioligárquicos (Stefanoni, 2015; Lorini, 1994). Dentro de ese conglomerado prorrevolucionario destacaron distintos grupos indígenas que se organizaron en defensa de sus derechos. Sin embargo, algunos autores señalan que la historiografía boliviana ocultó sistemáticamente el hecho de que una revolución rural antecediera a la revolución urbana de 1952 (Choque, 2005; Gotkowitz, 2011; Fernández Quisbert, 2014).

En el intento de visibilizar la lucha rural prorrevolucionaria de la primera mitad del siglo XX, en el presente artículo se analiza parte de la organización del mundo indígena en las tierras altas de Bolivia, el proyecto educativo socialista de la Escuela Ayllu de Warisata, y, dentro de él, se profundiza en lo referido a la producción artística de uno de sus maestros, Alejandro Mario Illanes.

Siguiendo los postulados de Carlos Salazar Mostajo (1989, 2013 [1943]), este trabajo se suscribe en el planteamiento de que el proyecto político de Warisata y la expresión artística de Illanes, dentro y fuera de esa escuela rural, se diferenciaron de otros proyectos socialistas e indigenistas en tanto no solo pensaron y representaron estéticamente al mundo indígena, sino que, sobre todo, cuestionaron el sistema social y económico que oprimía al indio. Además, la propuesta educativa de Warisata no solo se quedó en la enunciación de una denuncia, sino en la construcción de un instrumento pedagógico que revalorizó la indianidad y buscó la autodeterminación india.

Si bien Warisata tuvo una influencia socialista e indigenista, aspecto que fue señalado por sus propios precursores (Pérez, 2021 [1962]; Salazar Mostajo, 2013 [1943]), observando el proceso histórico desde una perspectiva más amplia, aquí se propone que la escuela *ayllu*, con su producción artística, llegó a asumir una postura más radical que la convirtió en el fundamento precursor de posteriores

expresiones políticas, culturales y filosóficas que criticaron el proyecto de homogeneización cultural del mestizaje. Por tanto, la experiencia de Warisata y el arte de Alejandro Mario Illanes son los cimientos que posibilitaron la irrupción del indianismo político aparecido a finales de la década de 1950.

La extinción del *ayllu* y el medio hostil para el indio

La creación de la República de Bolivia estipuló la necesidad de modernizar al país, superar la organización territorial comunitaria e integrar a los indígenas a la nación mediante el acceso a la propiedad privada y la alfabetización castellana. A pesar de esa concepción, la mayor parte de los *ayllus* permanecieron vigentes por casi 50 años después de 1825, hecho que se debió a la utilidad que suponía el tributo que los indígenas de las comunidades libres rendían en favor del Estado boliviano, principal contribuyente del tesoro nacional en aquella época (Platt, 2016 [1981]).

Solamente a partir de la emisión de la Ley de Exvinculación de 1874 las comunidades fueron efectivamente privatizadas y parceladas. El contexto en el que emergió la escuela *ayllu* estuvo marcado por medio siglo de implementación de dicha legislación, cuyas consecuencias sobre el mundo andino fueron catastróficas. Las condiciones de vida en el área rural durante la primera mitad del siglo XX pueden ser observadas en los datos estadísticos ofrecidos por el *Tercer Congreso Indigenista Interamericano* celebrado en 1954 en la ciudad de La Paz.

Mientras que en 1847 existían 11 mil comunidades indígenas libres, con una población de 478 mil habitantes, para 1930 pervivían apenas 502 comunidades con 50 mil habitantes. Por otra parte, el 70% de la tierra estaba concentrada en un 4% de la población del país, hecho que demuestra que la Ley de Exvinculación, en lugar de democratizar el acceso a la tierra, reinstauró la hacienda. Estas propiedades operaban de un modo cuasi feudal, siendo que 10 mil hacendados controlaban el trabajo de 379 mil colonos, cifra que correspondía al 60% de la población laboral activa de aquel entonces. En cuanto a los niveles de alfabetismo del sector, para 1950 se contaba con una población indígena de 864.327 habitantes, de los cuales un 84%

eran reconocidos como analfabetos. La esperanza de vida en esos años corresponde a la información de que solo el 6% de los indígenas llegaba a la edad de 60 años.

Esos datos son desmoralizadores y evidencian una aguda precariedad de vida. Si bien las leyes republicanas sancionaban la integración de los indígenas a la vida moderna, las prácticas laborales de las élites, en realidad, los mantenían en un ostracismo por medio de la sujeción a la forma productiva feudal y cuasi servil de la hacienda.

Al respecto, Tristán Marof (2018 [1926]) planteaba que el sistema feudal boliviano de la década de 1930 fue fundamentado por un Estado gamonal que mantenía en *statu quo* la explotación económica de los colonos indígenas, quienes con su propia existencia dotaban de valía a las tierras de los hacendados. De ahí que las tierras sin colonos fueran propiedades sin valor.

Está claro que la escuela *ayllu* emergió en un medio netamente hostil hacia el indio, que lo subsumió a un dolor existencial (Marof, 2018 [1926]; Salazar de la Torre, 2006).

Terratenientes contra la educación indígenal *versus* las alianzas indígenas

La educación indígenal fue estipulada ya desde los gobiernos liberales y se intensificó con los gobiernos tanto del socialismo militar (1936-1939) como por el gobierno de Gualberto Villarroel (1942-1946). Los decretos supremos de 19 de agosto de 1936 y de 15 de mayo de 1945 exigieron a los propietarios de las haciendas establecer y sostener núcleos escolares. Dichas normativas ocasionaron el rechazo de las élites terratenientes, cohesionadas en la Sociedad Rural Boliviana, que señalaban que la tuición sobre la educación era de exclusividad plena del Estado y que ellos, como sector social, no podían usurpar tales funciones.

Además de ese argumento, los terratenientes afirmaban que la educación generaba una especie de desarraigo en los indígenas, siendo que, al adquirir ciertas habilidades en la escuela, abandonaban las actividades agrarias y el espacio rural para convertirse en burócratas o en funcionarios públicos en las ciudades. Para esos sectores, la educación indi-

genal debía preservar la condición agraria del indio, garantizar el alimento en los centros urbanos y ser principalmente técnica y no académica.

Como es posible apreciar, la posibilidad de movilidad social del sector indígena horrorizaba a las élites. Así, por ejemplo, Nicanor Arana, delegado de la Sociedad Rural Chuquisaqueña durante la *Tercera Conferencia Agraria Nacional* de 1945, rechazó el proyecto educativo indígena del gobierno de Gualberto Villarroel para priorizar el suministro alimentario en las ciudades:

[...] las escuelas indígenas [...] son factores que contribuyen a la inadaptación del indígena [...] de enseñarle al indio a leer y escribir en castellano, se le abren horizontes hacia la vida burocrática [...] lo fundamental es proteger la agricultura [...] para alimentar los centros urbanos (1945, p. 48).

Además, las élites consideraban inverosímil que distintos gobiernos apuntaran a convertir a los indígenas en dueños de la tierra. De hecho, planteaban que los indios eran incapaces de lograr el progreso, siendo más proclives a los vicios como el alcohol y la coca. Para los terratenientes, los gobiernos que proponían mejoras laborales para el sector indígena en realidad trasplantaban ideas foráneas y exóticas no ajustables a nuestro contexto. Sin embargo, tales ideas no solamente circulaban entre los indígenas, sino también alrededor de ciertos núcleos de intelectuales y de políticos de la época. De ese modo, por ejemplo, el socialista chuquisaqueño Gustavo Navarro, más conocido como Tristán Marof, el temprano año de 1926 exigió la entrega de minas al Estado y tierras al indio (2018 [1926]).

Bajo un panorama poco favorable para la integración de los indígenas a la vida nacional en Bolivia, ellos se organizaron y generaron acciones colectivas de presión para que las élites gobernantes cumplieran con los mandatos legales establecidos a su favor. Ese margen de lucha indígena eclosionó un proceso de formación política que osciló entre dos caminos: el primero, construir alianzas y espacios de diálogo en defensa de la justicia para los originarios, y el segundo, cuando el anterior fallaba, recurrir a la rebelión o a la insurgencia, que las más de las veces se trató de una excepción.

Es importante remarcar que las alianzas de los indígenas con sectores antioligárquicos fortalecieron sus bases sociales y ampliaron el eco de sus demandas hacia los centros urbanos. Fueron distintas las colaboraciones de ese tipo surgidas a lo largo de los siglos XIX y XX. Solo por citar un ejemplo, en 1927, durante el primer encuentro obrero con presencia de una delegación indígena, se forjó una colaboración entre socialistas, trabajadores y líderes de comunidad (Hylton, 2003).

Asimismo, en las primeras cuatro décadas de 1900 se perfiló una lucha común entre anarquistas miembros de las federaciones artesanales de Bolivia y aymaras del altiplano que luchaban contra el latifundio (Lehm y Rivera Cusicanqui, 1988). Esta relación entre indígenas y anarquistas artesanos tuvo experiencias pedagógicas libertarias (Maldonado Rocha, 2017).

Por otra parte, la primera mitad del siglo XX se caracterizó por encuentros entre intelectuales o políticos antioligárquicos, sean de izquierda, marxistas o nacionalistas, con indígenas de diversas regiones (Lorini, 1994; Stefanoni, 2015; Schelchkov y Stefanoni, 2016; Rodríguez *et al.*, 2017; Mendieta y Bridikhina, 2018). Esas alianzas marcaron un mismo horizonte reivindicatorio: la preservación de las tierras comunitarias aún existentes, la devolución de aquellas extintas, el fin del sistema de servidumbre o pongueaje en las haciendas y el acceso a la educación indígenal en el área rural, tanto en las comunidades como en las haciendas.

La demanda de educación entre los indígenas no fue periférica, sino central. La mayor parte de ellos concibió la lectoescritura como una necesidad para la defensa legal de las comunidades, aunque no dejaron de existir casos que rechazaban la adquisición del lenguaje dominante (Rodríguez García, 2021a). Ese imaginario, que veía como ventaja la adquisición de la lengua castellana, impulsó las experiencias de educación indígena autoorganizada (Mamani Cordori, 1991).

Igualmente, fueron usuales las denuncias formales por parte de los colonos de haciendas contra los propietarios que se negaban a abrir escuelas indígenas dentro de sus propiedades. No obstante, hasta la primera mitad del siglo XX, ges-

La demanda de educación entre los indígenas no fue periférica, sino central. La mayor parte de ellos concibió la lectoescritura como una necesidad para la defensa legal de las comunidades, aunque no dejaron de existir casos que rechazaban la adquisición del lenguaje dominante.

tionar la apertura de centros de enseñanza rural suponía ser víctima de persecución o de encarcelamiento, hecho por el que la organización de escuelas operó en una especie de clandestinidad subversiva.

Warisata y su paradigma cultural indio con posicionamiento antifeudal

En medio de ese panorama hostil aparecieron algunas iniciativas que trajeron esperanza de mejores días para los indios, entre ellas la fundación de la Escuela Ayllu de Warisata (1931). Esta vez, el sector originario realizaba una alianza con maestros de tendencias socialistas. El encuentro entre el maestro mestizo Elizardo Pérez y el aymara Avelino Siñani marcaría el inicio de un proyecto pedagógico centrado en el paradigma cultural indio y no mestizo, el cual se diferenció de posiciones que no cuestionaban el sistema de explotación feudal que oprimía al indio:

[...] nosotros empezábamos a reconocer el derecho del indio a la igualdad social, cimentada en sus reivindicaciones económicas [...] reconocíamos la hipocresía de todo lo que se había hecho hasta entonces por el indio. [...] se empieza por afirmar la necesidad de liquidar el sistema feudal que lo esclaviza y explota (Salazar Mostajo, 2013 [1943], p. 23).

Elizardo Pérez, un maestro salido de las primeras promociones de la Escuela Normal de Maestros de Sucre, tuvo el deseo férreo de contribuir a la educación indígena. Asimismo, fue crítico con implementar escuelas indígenas en las ciudades o en los barrios acomodados, pues planteó que, si verdaderamente se quería contribuir con el desarrollo pedagógico del indio, la escuela debía asentarse en el medio donde el indio vivía:

Desde su fundación, el ideario de Warisata fue contrario a los intereses de la feudal burguesía, hecho por el cual los sectores oligárquicos ligados a las haciendas emprendieron contra ella una guerra sistemática que causó su desmoronamiento al cabo de casi 10 años.

[...] la escuela del indio debe estar ubicada en el ambiente del indio, allá donde él lucha por no desaparecer [...] la escuela debe irradiar su acción a la vida de la comunidad [...] yo buscaba el ayllu donde tendría palpitante la realidad indígena [...] sabía que fundando la escuela en la aldea [...] la aprovecharán únicamente los hijos de la localidad y otros pueblos mestizos (Pérez, 2021 [1962], pp. 136-137).

Con ese propósito, Pérez buscó el *ayllu* y se insertó en él; se indianizó y, junto a las comunidades del altiplano, desarrolló una educación para potenciar al indígena (Rodríguez García, 2021b). Su primer colaborador fue Avelino Siñani, un hombre aymara al que conocía desde 1917 y quien había promovido durante décadas la educación en las comunidades próximas al lago Titicaca. Solamente la indianización de un mestizo como Pérez y el apoyo de un indígena pedagogo con reconocimiento social como Siñani garantizarían el apoyo de las comunidades al proyecto de la escuela *ayllu*:

Los indios que al principio me miraban con recelo, empezaron a cobrar confianza poco a poco [...]. Siñani había realizado la más eficaz propaganda, de casa en casa, para avisar a los indios que “el profesor no era como los otros y que había razones para confiar en él, porque trabajaba como un indio” (Pérez, 2021 [1962], pp. 142-143).

Desde su fundación, el ideario de Warisata fue contrario a los intereses de la feudal burguesía, hecho por el cual los sectores oligárquicos ligados a las haciendas emprendieron contra ella una guerra sistemática que causó su desmoronamiento al cabo de casi 10 años. De igual modo, la burocracia estatal que implementó la educación indígenal en

Bolivia fue proclive al proyecto de mestizaje y descalificó el ideario educativo warisateño, que se centraba en la revalorización de la indianidad. Incluso se llegó a denunciar que Pérez y sus colaboradores eran “racistas”, en tanto pretendían ensimismar al mundo indígena en la comunidad e impedir su integración al mundo civilizado y moderno. Esa concepción institucional desterró a la comunidad india del ideario de nación.

Indigenismo contestatario y el lugar de Illanes en la historia artística boliviana

Entre las décadas de 1920 y 1940, en América Latina se extendió todo un movimiento ideológico, artístico y político que propuso el renacimiento de un mundo indígena que había sido subyugado por el dominio colonial y republicano. Ese despertar coincidía con tendencias internacionales artísticas que aparecieron en Europa al comenzar el siglo XX. Se trataba de posturas modernistas combatientes del estilo clásico español que rechazaron el arte académico e hilvanaron redes estéticas de interés en torno a las culturas olvidadas (Clemente, 1992).

En esta misma época, en Bolivia aparecieron tendencias radicales y contestatarias al régimen estatal oligárquico. Antes de la contienda bélica contra Paraguay, los posicionamientos de ese tipo con mayor resonancia fueron el socialismo, el anarquismo y el indigenismo. Para la posguerra del Chaco (1932-1935), las izquierdas y los nacionalismos cobraron mayor ímpetu (Mendieta y Bridikhina, 2018; Schelchkov y Stefanoni, 2016).

En el terreno artístico fue el indigenismo el que mostró a los artistas emergentes la ruta para transformar la plástica nacional. El primero de sus exponentes fue Cecilio Guzmán de Rojas (1900-1950), aunque existen posicionamientos que señalan que David Crespo Gastelú habría sido el primero en diseñar un boceto sobre el mundo indígena (L. Siles Crespo, entrevista, 27 de abril de 2022). En una entrevista para el periódico *La Razón* (25 de abril de 1993), Carlos Salazar Mostajo señaló que Guzmán de Rojas fue el primero en poner al indio en la escena artística boliviana y, a pesar de que lo hiciera de manera decorativa, se trató de un paso reivindicativo y contestatario.

A partir de la aparición de los primeros bocetos indigenistas y de la fundación de la Academia Nacional de Bellas Artes en La Paz, en 1926, el arte comenzó a adquirir una personalidad propia, perfilando un estilo pictórico boliviano independiente que puso sobre los lienzos artísticos la realidad cultural y social india, así como el paisaje andino. Guzmán de Rojas asignó dentro del sistema educativo artístico nacional un lugar a la nueva tendencia indigenista. Desde entonces, los artistas fueron alentados a dejarse influenciar por el medio rural boliviano y a estudiar la naturaleza y el paisaje local. Ese contexto propició que Bolivia ocupara un lugar dentro de la tendencia pictórica indoamericana (Clemente, 1992).

Según Salazar Mostajo, la evolución del arte en Bolivia entre 1930 a 1952 está marcada por la producción de artistas que intentaron diferenciarse de la propuesta de Guzmán de Rojas (*La Razón*, 25 de abril de 1993). Alejandro Mario Illanes, David Crespo Gastelú, Arcadio Ortiz y Manuel Fuentes Lira compartían el sendero de la diferenciación de la obra de Guzmán de Rojas.

Siendo que el indigenismo era un campo heterogéneo, donde coexistían desde posicionamientos conservadores hasta otros más contestarios (Rodríguez García, 2021b), en el presente artículo nos centramos en el análisis de la figura de Alejandro Mario Illanes, porque fue quien recorrió un indigenismo revolucionario que denunció el sistema que oprimía a los indígenas y porque, además, se diferenció de los indigenismos proclives al mestizaje, priorizando más bien la matriz sociocultural india:

Aunque se sabe poco de las actividades políticas de Illanes [...] su obra lo identifica claramente como un simpatizante del movimiento indigenista, un intelectual pan-latino-americano cuyos objetivos declarados eran defender las masas indias y construir [...] culturas políticas nacionalistas sobre la base de las formas culturales indias (Clemente, 1992, p. 33).

Illanes se diferenció de Guzmán de Rojas no solo porque probablemente no recibió la formación de este último, siendo que se dice que fue autodidacta y careció de entrenamiento técnico en sus

[...] la evolución del arte en Bolivia entre 1930 a 1952 está marcada por la producción de artistas que intentaron diferenciarse de la propuesta de Guzmán de Rojas.

años de juventud, sino también porque pertenecía a una nueva generación al haber nacido en 1913, y además porque bebió ideológicamente no solo del indigenismo inmerso en el arte, sino también del proyecto socialista de Warisata, inmerso en el área rural y alentado por educadores e ideólogos radicales.

Salazar Mostajo propuso que la plástica boliviana podía ser dividida en dos corrientes. La primera, llamada “indianista”, pero no en el sentido en el que conocemos el término en la actualidad, sino entendido como nativismo, costumbrismo o localismo. Bajo esa tendencia aparecía una estetización y objetivación del indio; los artistas representantes de esa tendencia serían, para el mencionado autor, Cecilio Guzmán de Rojas, Jorge de la Reza y David Crespo Gastelú. La segunda corriente es, para Salazar, la propiamente indigenista y la asumiría Alejandro Mario Illanes al concebir al indio como dueño de su propio destino.

Desde la perspectiva de Cecilia Salazar de la Torre (2021), la obra de Illanes supone el nacimiento de la “pintura aymara”, en la cual el indio ya no es un objeto de inspiración a retratar, sino un sujeto de acción. Con Illanes, el indio deja de ser un ente de “retrogradación histórica”¹, asociado al pongo servil bajo el dominio gamonal, y cobra entonces capacidad para construir su propio destino y convertirse en el protagonista de la historia nacional, como también en el meollo del porvenir de América.

Breves datos biográficos y cuatro aspectos revolucionarios de la obra de Illanes

Alejandro Mario Illanes nació en Oruro en 1913, de una madre que se identificaba como aymara y

¹ Así nombraron al indio los representantes de la Sociedad Agraria Rural durante la *Tercera Conferencia Agraria Nacional* de 1945 (Araujo Sánchez, 1945).

[...] la obra de Illanes supone el nacimiento de la “pintura aymara”, en la cual el indio ya no es un objeto de inspiración a retratar, sino un sujeto de acción.

un padre que se asumía como mestizo. Él y sus hermanos quedaron huérfanos a una temprana edad, creciendo así en un orfanato. En su adolescencia, Alejandro Mario dejó los estudios escolares para trabajar en una mina de estaño, desempeñándose como listero y barretero, oficios que lo acercaron a la realidad de los trabajadores bolivianos. En 1930 tuvo una exhibición personal de sus obras en el Club Oruro. A la edad de 19 se convirtió en profesor de Warisata, donde montó un taller en el que enseñó artes plásticas a los niños del área rural. En su paso por la escuela *ayllu*, entre 1932 a 1934, pintó ocho murales que intentaron retratar a los indígenas como figuras empoderadas y dueñas de su propio destino (Clemente, 1992; Schroeder, s. f.; Salazar Mostajo, 2013 [1943]).

Una vez que dejó su labor como profesor rural, en 1935, realizó dos masivas exposiciones por las cuales terminó siendo perseguido y enviado al exilio. En 1936, escandalizado por el tono revolucionario de su producción artística, el presidente David Toro mandó a quemar sus obras y envió a Illanes a una estadía forzosa en la Amazonía boliviana. En 1941, durante el gobierno del general Enrique Peñaranda, una exposición de Illanes desató protestas de trabajadores indígenas en contra de su propia opresión. En esa oportunidad, este artista fue nuevamente sancionado y tratado como un traidor del gobierno.

Aquel contexto poco favorable para el desarrollo de su obra empujó al artista a migrar. Primero a México, donde mejoró su técnica y se convirtió en asistente de los precursores muralistas, entre ellos Diego Rivera. Posteriormente se trasladó a Estados Unidos, donde vivió hasta la década de 1960. De acuerdo con reportes sobre su fallecimiento, habría muerto en 1961 (Clemente, 1992).

Cabe en este punto preguntarnos cuáles son las características de la obra de Illanes que la enmarcaron en el camino revolucionario ya señalado. Para responder a esa pregunta apelamos a cuatro aspectos de su producción.

Un primer aspecto está referido al hecho de que en los murales de Warisata se observa a los indios erguidos, realizando sus labores en total libertad y con un dominio visible sobre la tierra, como si se tratara de un acto político que niega la disociación más trágica que históricamente se dio entre el indio y la carencia de tierra. Esa característica reivindicatoria de la indianidad en los murales de Illanes acontece porque el personaje indio que el artista retrata es aquel ya liberado por la escuela. Ese acto de revalorización indígena se generó a pesar de que sus murales no llegaron a ser concluidos debido a que fue obligado a salir al exilio por el gobierno de David Toro.

En el libro *La pintura contemporánea en Bolivia* (Salazar Mostajo, 1989) se retrata el proyecto artístico warisateño en su totalidad. Los ocho murales que llegaron a término retratan al indio labrando la tierra, empujando el arado, el indio viajero, el indio que descansa, la pareja india, la merienda, mostrando con ello la fuerza del indio liberado. Al contrario, la serie inconclusa, cuyos bocetos se perdieron, proseguía con la denuncia del sistema gamonalista y vaticinaba el accionar liberador del indio mediante la guerra y la educación:

El conjunto muralístico debía formar una serie acerca de la vida rural y culminaría, según los planes de Illanes, en la lucha contra la feudalidad circundante. Pero el pintor no pudo terminar la obra, quedando los temas apenas esbozados en los muros o dibujados en papeles y cartulinas que luego se perdieron (Salazar Mostajo, 1989, p. 82).

El segundo aspecto de la obra del maestro de Warisata a destacar tiene que ver con la forma artística que utilizó, siendo que destacó el muralismo entre otras técnicas que también manejó. Muchas de sus obras tenían dimensiones considerables y requerían de grandes espacios para ser expuestas. Si bien sabemos que la escuela mexicana fue pionera en el muralismo en la década de 1920, Illanes señaló haber realizado la técnica en paralelo y no por esa influencia. En una entrevista dijo: “Comencé a pintar mis propios murales cuando aún no sabía sobre ellos”, refiriéndose a los muralistas mexicanos (*Hoy*, 13 de julio de 1946). Solo años más tarde, cuando los exilios sistemáticos llevan al artista orureño a México, conocerá a Diego Rivera, quien

Si bien sabemos que la escuela mexicana fue pionera en el muralismo en la década de 1920, Illanes señaló haber realizado la técnica en paralelo y no por la influencia del país centroamericano.

en una nota firmada el 7 de junio de 1946 dedicará unas palabras de solidaridad al artista, señalando que “Los artistas y obreros de México deben acoger con los brazos abiertos al camarada boliviano Illanes”².

El tercer aspecto de la obra de Illanes es su carácter revolucionario. El artista es el primero en democratizar su obra y en des-elitizarla para que acceda y pueda ser apreciada por diversos sectores populares, entre ellos los indios, las cholitas, los comerciantes, los estudiantes, los maestros y todos aquellos que estuviesen privados de la apreciación artística. En la época, ese hecho molestó a los sectores considerados “cultos” (Salazar Mostajo, 1989).

La cuarta característica que sobresale en la obra de Illanes es citada brevemente, pero requiere una mayor profundización en el futuro. Illanes generó obras que cubren vacíos plásticos y artísticos de la historia política y social del mundo indígena. Lamentablemente no contamos con esas obras en los repositorios nacionales y solo sabemos de ellas por una exposición curatorial que se realizó en Nueva York, en 1993, en el Instituto de Arte Edith C. Blum (Clemente, 1992).

Esa muestra estuvo basada en la recopilación de óleos de Illanes que habían pertenecido a una colección privada de cierta familia estadounidense apellidada Ford. Una vez más, es Carlos Salazar Mostajo quien se encargó de generar una recopilación de los datos difundidos por el mencionado instituto acerca de la producción de Illanes. En una entrevista publicada en el periódico *La Razón* (25 de abril de 1993), Salazar Mostajo habla de la necesidad de que el Estado boliviano recupere esas obras y les otorgue un lugar de importancia dentro del Museo Nacional de Arte.

² La nota, que se encuentra en el Catálogo Diego Rivera del Palacio de Bellas Artes de México, fue extraída de Clemente, 1992.

Entre algunas de las obras de Illanes que remarcaríamos como trascendentes para retratar la historia política y social del mundo indígena tenemos: *La tragedia del pongo* (1932), donde el artista retrata la estrangulación del último inca en manos de Francisco Pizarro; *Anchanchu* (1935), en la que el artista plasma a un indio que fue forzado por los colonizadores a oprimir a su propio pueblo; *Estaño maldito* (1935), que muestra la opresión de los obreros en manos de los grandes capitalistas; *Viva la guerra* (1936), que será analizada con detenimiento posteriormente; *Muerte de Willka* (1941), donde está representada la traición que el mundo mestizo hiciera contra el líder indígena Pablo Zárate Willka; *Alcohol* (1944), óleo en el que se plasma el alcoholismo como una consecuencia de la frustración causada por la opresión colonial republicana; y, finalmente, *Pongo* (1944), obra que retrata a indios revolucionarios que se liberan de la esclavitud.

¡Cuán revolucionario fue el desempeño artístico de Illanes al decidir observar y plasmar en sus lienzos la historia subalterna de Bolivia! Contar con sus obras en algún repositorio nacional significaría llenar los vacíos de producción artística para poder resignificar la historia del mundo indígena. El consejo dado por Salazar Mostajo al Estado boliviano en la década de 1990 está vigente hoy en día: ¡Es necesario recuperar la obra física de Alejandro Mario Illanes!

Del indigenismo a los cimientos del indianismo

El proceso de mestizaje fue el proyecto “civilizador” que triunfó después de la revolución de 1952. Sin embargo, años más tarde, la corriente del indianismo denunciaría los vicios de ese proceso que desalojó de su ideario la indianidad. Sobre ese punto, en el presente análisis se propone que la experiencia de Warisata y la propuesta artística de Alejandro Mario Illanes funcionaron como antecedentes precursores de la propuesta política indianista desarrollada por Fausto Reina-ga y, más tarde, por quienes fundaron los primeros partidos indios.

Warisata fue la primera manifestación cultural, pedagógica y artística que puso en el centro de su planteamiento un ideario indio y no mestizo. En

ese sentido, se diferenció de los indigenismos de principios del siglo que XX, que se basaron en el proyecto de homogeneización cultural mestiza.

Tal como se mencionó, es curioso, visto claramente desde el presente, que Carlos Salazar Mostajo situara el signifiante del “indianismo” en la obra de Cecilio Guzmán de Rojas y, más bien, asociara la obra de Illanes al indigenismo:

[...] el indianismo es decorativo, idealizado, falso [...] su personaje es sumiso, manso, bello pero indiferente [...]. El indigenismo ofrece una imagen amarga, agresiva de un indio que se levanta y reclama justicia [...]. Su versión de la sociedad corresponde a la exigencia de cambio (Salazar Mostajo, 1989, p. 83).

Haciendo un ejercicio de resignificación del pasado, apostamos por revertir el planteamiento terminológico de Salazar Mostajo, evidentemente sin trastocar el sentido que el autor otorga con mucha justicia a la obra de Illanes. Empero, apostamos por enunciar que la producción de Illanes es el fundamento de aquello que luego se llamó “indianismo”, siendo además que se alejó de tendencias indigenistas más proclives a la homogenización cultural.

Dicho en otras palabras, la obra de Illanes y la propuesta pedagógica de Warisata fueron el estandarte del proyecto político indio en el *ayllu* boliviano. A raíz de esa particularidad, se convirtieron en fundamentos precursores de la corriente ideológica del indianismo que recién fue desarrollada teóricamente a finales de la década de 1950.

Viva la guerra (1936), una obra de Illanes que perfila el futuro

Si tratamos de comprender la experiencia artística del pintor, maestro y muralista de Warisata, Alejandro Mario Illanes, observando su producción plástica nos deleita la capacidad que tuvo para plasmar en su obra el anhelo de la población indígena de aquel tiempo, como también su capacidad para predecir el futuro, adelantándose no solo a la Revolución Nacional de 1952, sino también al planteamiento teórico del indianismo y al advenimiento de una nueva narrativa en torno a Bolivia.

Illanes y Warisata plantearon osadamente que el indio era el autor de su propio destino, que podía combatir al sistema que lo dominaba y que era capaz de eclosionar un devenir histórico con matriz cultural india.

Esa suerte de premonición en una obra quizá sea la virtud que tiene el arte para captar las ideas del entorno antes que estas puedan ser planteadas en palabras. La creación artística, como símbolo, antecede a la propuesta teórica. En *Viva la guerra*, obra que se ejecutó en 1936, como acto central flamea una *wiphala*; su movimiento descubre hacia el fondo los picos nevados del Illimani. En el suelo yacen cadáveres, algunos de ellos con indumentaria indígena, otros con vestimenta militar; todos parecen recordar la contienda contra Paraguay y aludir al hecho de que sobre los cimientos de vidas perdidas es posible construir algo nuevo. En el centro dos indígenas con llamativos ponchos rojos y rostros orgullosos sostienen sus armas; uno de ellos sella un pacto, estrechando la mano de un obrero, y al lado otro trabajador enfunda su martillo. Por detrás y por delante aparecen nuevos indígenas luciendo sus vistosos *lluchus*. Esta vez, la tez afrodescendiente se evidencia, mostrando la pluralidad de la identidad india; uno de ellos parece festejar alguna victoria, mientras sostiene su fusil, y otro, por detrás, toca el *pututo* haciendo flamear la *wiphala*. En la parte del fondo varios personajes yacen en actitud de protesta, entre ellos aparece una chola con su típico sombrero borsalino.

Esa representación no deja de sorprender, pues, por una parte, se anticipa al pacto entre obreros e indígenas en el tiempo de la Revolución Nacional de 1952; por otra, parece vaticinar, 50 años antes, el indianismo revolucionario tupaj katarista que exaltó la guerra, aquella que había sido transmitida por el cerco sistemático de Julián Apaza para posibilitar libertad y autodeterminación al sector indio. En suma, la obra muestra al actor principal del devenir histórico como un indio concebido desde su pluralidad, proyectando entonces una Bolivia plurinacional.

Al observar la creación de Illanes, el muralista y maestro de Warisata, y al visualizar el proyecto político-artístico de la escuela *ayllu*, advertimos en ellos un más allá del indigenismo que se convierte



Illanes, *Viva la guerra*, óleo 1936-1938.

en los cimientos de la ideología del indianismo. Illanes y Warisata plantearon osadamente que el indio era el autor de su propio destino, que podía combatir al sistema que lo dominaba y que era capaz de eclosionar un devenir histórico con matriz cultural india. Desde el presente saludamos con un *jallalla* la magnánima obra de Illanes y de quienes dieron vida a Warisata, entre otros, principalmente a Elizardo Pérez, Avelino Siñani y Carlos Salazar Mostajo.

Archivos consultados

Archivo de La Paz.

Archivo Histórico de la Asamblea Legislativa Plurinacional.

Biblioteca y Hemeroteca de la Universidad Mayor de San Andrés.

Bibliografía

Arana, N. (1945). Prólogo. En R. Araujo Sánchez, *Breves aspectos de la cuestión agraria en Bolivia*. Imprenta El Labáro.

Araujo Sánchez, R. (1945). *Breves aspectos de la cuestión agraria en Bolivia*. Imprenta El Labáro.

Choque, R. (2005). *Historia de una lucha desigual*. Unidad de Investigaciones Históricas (UNIH)-PAKAXA.

Clemente, N. (1992). *Being Discovered. The Spanish Conquest From The Amer-Indian Point of View* Alejandro Mario Illanes. Edith C. Blum Art Institute College Bard.

Fernández Quisbert, R. (2014). *La guerra indígena contra el Estado oligárquico en el departamento de La Paz en su IV centenario de fundación 1946-1948* [Tesis de maestría no publicada, Universidad Mayor de San Andrés, Carrera de Historia].

Gotkowitz, L. (2011). *Histories of Race and Racism. The Andes and Mesoamerica from Colonial Times to the Present*. University Press.

Hylton, F. (2003). Tierra común: caciques, artesanos e intelectuales radicales y la rebelión de Chayanta (1927). En F. Hylton, F. Patzi, S. Serulnikov y S. Thomson, *Ya es otro tiempo el presente. Cuatro momentos de insurgencia indígena* (pp. 134-198). Muela del Diablo Editores.

Lehm, A. y Rivera Cusicanqui, S. (1988). *Los artesanos libertarios y la ética del trabajo*. THOA.

Lorini, I. (1994). *El movimiento socialista "embrionario" en Bolivia 1920-1939. Entre nuevas ideas y residuos de la sociedad tradicional*. Los Amigos del Libro.

Maldonado Rocha, M. (2017). *Esbozos de la pedagogía libertaria del altiplano*. Plural editores.

Mamani Cordori, C. (1991). *Taraq 1866-1935. Masacre, guerra y "Renovación" en la biografía de Eduardo I. Nina Quispi*. Ediciones Aruwiyriri.

Marof, T. (2018 [1926]). La Justicia del Inca. En P. Mendieta Parada y E. Bridikhina, *Amanecer en rojo. Marxismo, socialismo y comunismo en Bolivia (1880-1932)*. Centro de Investigaciones Sociales (CIS), Vicepresidencia del Estado Plurinacional de Bolivia.

Mendieta, P. y Bridikhina, E. (2018). *Amanecer en rojo. Marxismo, socialismo y comunismo en Bolivia (1880-1932)*. Centro de Investigaciones Sociales (CIS), Vicepresidencia del Estado Plurinacional de Bolivia.

Pérez, E. (2021 [1962]). *Warisata. La Escuela Ayllu*. Editorial del Estado Plurinacional de Bolivia.

Platt, T. (2016 [1981]). *Estado boliviano y ayllu andino. Tierra y tributo en el Norte de Potosí*. Biblioteca del Bicentenario de Bolivia (BBB), Vicepresidencia del Estado Plurinacional de Bolivia.

Rodríguez García, H. (2021a). Estudio introductorio. En E. Pérez, *Warisata. La Escuela Ayllu*. Editorial del Estado Plurinacional de Bolivia.

Rodríguez García, H. (2021b). *Warisata. El indigenismo político y estético de una escuela andina*. En Museo Nacional de Arte, *Miradas Indígena Originario Campesino* (pp. 82-96). Museo Nacional de Arte.

Rodríguez, H.; Reyes, R.; Soria Galvarro, C. y Rodríguez, G. (2017). *Los partidos de izquierda ante la cuestión indígena 1920-1977*. Centro de Investigaciones Sociales (CIS), Vicepresidencia del Estado Plurinacional de Bolivia.

Salazar de la Torre, C. (2006). *Estética y política en la escuela ayllu de Warisata. Una aproximación al expresionismo de Mario Alejandro Illánés*. CIDES-UMSA y CLACSO.

Salazar de la Torre, C. (2021). Del indio como objeto al indio como sujeto. La Plástica Boliviana del Siglo XX. En Museo Nacional de Arte, *Miradas Indígena Originario Campesina* (pp. 66-81). Museo Nacional de Arte.

Salazar Mostajo, C. (1989). *La pintura contemporánea en Bolivia*. Librería Editorial Juventud.

Salazar Mostajo, C. (2013 [1943]). *Warisata mía*. Librería Editorial G.U.M.

Schelchkov, A. y Stefanoni, P. (2016). *Historia de las izquierdas bolivianas. Archivos y documentos (1920-1940)*. Centro de Investigaciones Sociales (CIS), Vicepresidencia del Estado Plurinacional de Bolivia.

Schroeder, J. (s. f.). La pedagogía hecha edificio en Warisata. (Inédito).

Stefanoni, P. (2015). *Los inconformistas del centenario. Intelectuales, socialismo y nación en una Bolivia en crisis (1925-1939)*. Plural editores.

Decretos Supremos

República de Bolivia, Decreto Supremo de 19 de agosto de 1946. En Gaceta Oficial de Bolivia [en línea].

República de Bolivia, Decreto Supremo de 15 de mayo de 1945. En Gaceta Oficial de Bolivia [en línea].

Hemerografía

Hoy (La Paz, 13 de julio de 1946).

La Razón (La Paz, 25 de abril de 1993).

Entrevistas

L. Siles Crespo, 27 de abril de 2022.

Recepción: 31 de marzo de 2022

Aprobación: 28 de abril de 2022

Publicación: 31 de abril de 2022

Sistema ideológico nacionalista y arte post 1952

Iván Castellón Quiroga*

Nationalist Ideological System and Post 1952 Art

Resumen. Este artículo trata de relacionar sistema ideológico y producción artística. Inicia con la definición de ideología como una práctica productora de sujetos y expone que las “grandes ideologías” que se ubican en el centro del poder asemejan una “herradura”, que posibilita juegos oscilatorios entre dos polos políticos opuestos: derecha e izquierda, autoritario y democrático, a objeto de mantener su hegemonía o dominio. En el caso boliviano, entre 1952 y 1985, el sistema ideológico dominante llamado nacionalismo revolucionario, que osciló entre la derecha y la izquierda, coadyuvó –en el ámbito artístico– a la emergencia de dos corrientes estéticas diferentes: el muralismo social y la abstracción telúrica.

Descriptor. <Sistema ideológico> <Herradura> <Polos opuestos> <Muralismo> <Abstracción>

Abstract. This article tries to relate the ideological system and the artistic production. Beginning with the definition of ideology as a practice that produces subjects and exposes that the “great ideologies” that are located in the center of power resemble a “horseshoe”, which enables oscillating games between two opposing political poles: right and left, authoritarian and democratic, in order to maintain their hegemony or dominance. In the case of Bolivia, between 1952 and 1985, the dominant ideological system known as revolutionary nationalism, oscillated between the right and the left, contributed –in the artistic sphere– to the disclosure of two different esthetic movements: social muralism and telluric abstraction.

Keywords. <Ideological system> <Horseshoe> <Opposite poles> <Muralism> <Abstraction>

* Sociólogo por la Universidad Mayor de San Simón y artista plástico. Director del Museo Nacional de Arte. castellonivan@hotmail.com

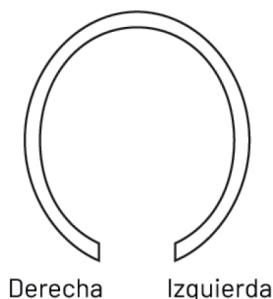
El sistema ideológico como herradura

Desde el ámbito de la Sociología se define a las ideologías como prácticas productoras de sujetos. A partir de las ideologías, o dependiendo de los complejos discursivos a los cuales se adscriben o por los cuales son constituidos, los individuos se transforman en sujetos, sean liberales, socialistas, nacionalistas, indianistas, religiosos, ateos, feministas y otros. Esta capacidad de constituir individuos en sujetos induce a estos a actuar —generalmente— conforme a la identidad asumida. Y aquí radica la materialidad de las ideologías, pues se originan y se manifiestan en actos materiales, “hacen cosas y tienen eficacia”, por lo que las ideologías no son precisamente una “falsa conciencia” o una representación engañosa de la realidad, como se las solía reducir en el pensamiento marxista hasta buena parte del siglo XX, aunque también cabe aclarar que en el propio marxismo se consideraba a la ideología como un instrumento de lucha; por ejemplo, la ideología obrera.

Jean-Pierre Faye (1973), a tiempo de analizar la ideología nazi en Alemania y en un guiño a la ideología nacionalista en Bolivia, a la que menciona como un ejemplo fáctico de sus apuestas teóricas, examina la capacidad que tienen “las grandes ideologías” para articular diversos elementos ideológicos, incluso opuestos, y adoptar sentidos múltiples no precisamente para embaucar, sino para contener lo social y conservar su dominación o su hegemonía.

Según esto, gráficamente, “las grandes ideologías” asemejan una **herradura**, “verdadero médium... que hace viable la propagación de los vaivenes entre los dos puntos más paradójicos: entre la ‘derecha’ y la ‘izquierda’” (Faye, 1973, p. 627).

EL SISTEMA IDEOLÓGICO COMO HERRADURA



Estos polos opuestos en vaivén impedirían, a su vez, que la herradura se cierre y se convierta en un círculo totalitario.

La ideología nacionalista —que se organiza en forma contestaría al sistema minero feudal desde la Guerra del Chaco hasta la Revolución Nacional de 1952— contiene en su estructura¹ un principio hegemónico (defensa de la nación y desarrollo de la bolivianidad basada en el mestizaje) o un núcleo que articula distintos elementos ideológicos: nacionalistas, liberales, socialistas, religiosos, ancestralistas, etcétera.

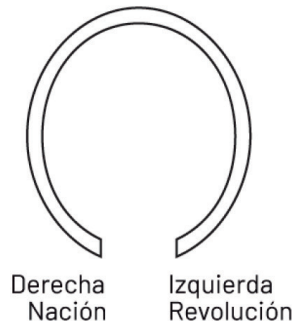
Esa capacidad de articular distintos elementos ideológicos en torno a un principio hegemónico permite al nacionalismo revolucionario (NR) constituirse en un “operador ideológico” (Antezana, 1983) que juega con la maraña discursiva de la formación social boliviana, principalmente cuando ocupa el centro del poder (1952-1985) y deviene activando elementos ideológicos, a veces nacional-populares y, muchas veces, liberales, incluso neoliberales.

René Zavaleta analiza esos posicionamientos oscilantes del NR a partir de las políticas económicas y sociales del Estado entre 1952 y 1982, que juegan entre lo nacional-popular y lo estatal-liberal, entre lo democrático y lo autoritario. Sostiene que, ubicado en el centro del poder, el NR es “la previdencia ideológica que condiciona cualquier política de transformación” (Zavaleta, 1983, p. 10), de modo que, en las coyunturas de 1952-1954 y 1969-1971, por ejemplo, el NR promueve reformas ubicadas hacia la izquierda, mientras que en las coyunturas de 1964-1969 y 1971-1978 activa sus elementos autoritarios y estatal-liberales.

En atención al devenir estatal del NR se puede apelar a la gráfica de la herradura para definir al NR como un sistema ideológico que cobijó políticas ubicadas en polos opuestos, entre la derecha y la izquierda, entre nación y revolución, entre lo estatal-nacional y lo nacional-popular, hecho que desbarata aquel supuesto bastante generalizado de que el NR fue una ideología solamente nacional-popular.

¹ Sobre la estructura de los sistemas ideológicos dominantes, véase el texto de Chantal Mouffe, 1986.

SISTEMA IDEOLÓGICO NACIONALISTA 1952-1985

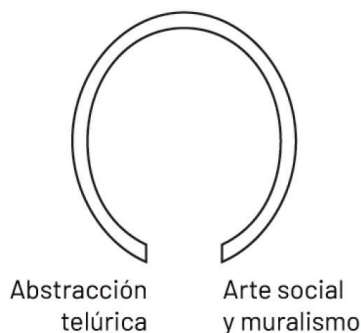


Faye sostiene que en agosto de 1971 —después de que triunfara el golpe militar de Hugo Banzer— dos versiones de ambos polos estaban juntas: a la derecha la falange boliviana y a la izquierda el movimientismo de Víctor Paz, hecho comparable a la “ascensión nazi” (1973, p. 821). Cabe añadir que esas versiones opuestas se juntaron —cerrando la herradura hasta convertirla en un círculo totalitario— precisamente para desactivar el crecimiento que estaba experimentando el polo nacional-popular del NR en una línea más radical y socialista, y que probablemente suplantaría al propio NR de 1952.

Dos polos en arte: muralismo y abstracción

Ese juego o activación de polos, característico en “las grandes ideologías” y en el NR, de alguna manera se manifiesta en otros campos, obviamente también en el arte, donde la Revolución de 1952 propicia la modernización bipolar del arte: del muralismo social y de la abstracción, lo cual no quiere decir —por extensión o replicando los juegos políticos del NR— que una corriente artística sea de izquierda y la otra de derecha; establece simplemente que la modernización de ambas corrientes se desenvuelve en polos opuestos.

SISTEMA IDEOLÓGICO NACIONALISTA Y ARTE POST 1952



El muralismo post 1952 rescata los aportes del arte de Warisata, tanto en soportes (la plasmación de murales en espacios públicos) como en contenido (las reivindicaciones indígenas).

Pablo Quisbert, historiador de arte, parte del hecho revolucionario de 1952 como gatillador de la pintura social y muralista, en la que destacan Miguel Alandia Pantoja y el Grupo Anteo, de Sucre, compuesto por Jorge y Gil Imaná, Wálter Solón Romero y Lorgio Vaca. Pero también analiza el surgimiento de la abstracción como un hecho paralelo a la creación muralista y con la particularidad de que el arte abstracto que se pinta entonces no logra abstraerse de la magia del paisaje andino, lo cual es evidente en la obra de María Luisa Pacheco, por ejemplo. Quisbert plantea, entonces, que a partir de 1952 se evidencia un hecho cultural: la bifurcación artística hacia el muralismo, por un lado, y hacia la abstracción, por otro. La museografía de la bienal *Miradas indígena originaria campesinas* (octubre 2021-julio 2023), instalada en el Museo Nacional de Arte, rescata esta idea de la bifurcación, por lo que las obras murales y abstractas están colgadas frontalmente.

El muralismo post 1952 rescata los aportes del arte de Warisata, tanto en soportes (la plasmación de murales en espacios públicos) como en contenido (las reivindicaciones indígenas). Ese muralismo también se nutre del muralismo mexicano (el concepto de monumentalidad, el manejo del espacio y la composición apoteósica en la que los actores tocan el cielo con las manos), del realismo socialista que se cultiva en la entonces Unión Soviética (el anhelo de alcanzar un futuro luminoso dirigido por la clase obrera), de algunas de las vanguardias artísticas de principios del siglo XX, como el expresionismo (el manejo del claroscuro y de la línea negra), y el cubismo (la búsqueda de la síntesis o de la esencia de los objetos). Por ello, Carlos Salazar sostiene que el muralismo post 1952 es el indigenismo modernizado que:

[...] se actualiza al nivel de los quehaceres internacionales, permanece como la sustancia de las nuevas tendencias, las alimenta de manera permanente y segura, ganando al mismo

[...] la corriente abstracta que se desarrolla en Bolivia concuerda con los elementos liberales y modernizantes del NR, que promueve la modernización de la economía (pública y privada), como también una mayor participación india y femenina en la política.

tiempo una profundidad conceptual de que antes carecía, lo mismo que una innegable factura técnica (1989, p. 104).

En el muralismo post 1952, lo nacional popular ocupa la temática central de sus composiciones, destacando al sujeto obrero en alianza con el campesinado (denominación propia del andamiaje nacionalista con la que se trata de sustituir a la de india en la perspectiva de posicionar el concepto de mestizaje y de homogeneizar a los pueblos y naciones originarias, incluidas las clases sociales), pero cuyos rostros y cuerpos pintados siguen siendo de indios masacrados y de indios en rebelión. Esos murales se encuentran en edificios públicos gubernamentales, empresas estatales, sedes sindicales y centros mineros, a objeto de que las reivindicaciones sociales pintadas no sean guardadas en un museo, sino que sean siempre identificadas o encontradas por el pueblo en espacios públicos.

Por otro lado, la corriente abstracta que se desarrolla en Bolivia concuerda con los elementos liberales y modernizantes del NR, que promueve la modernización de la economía (pública y privada), como también una mayor participación india y femenina en la política. Ese espíritu modernizante —que se observa principalmente en las capas medias urbanas y en los nuevos ricos que va produciendo el '52— permite valorar el arte abstracto como un signo de modernización y de superación del indigenismo de Cecilio Guzmán de Rojas y del indianismo de Warisata.

Salazar enjuicia ese hecho de un modo más severo:

Para los regímenes desplazados de la feudalburguesía, 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 evadan 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 (1989, p. 104).

Apelando a conceptos estéticos modernos, cabe precisar que la corriente abstracta post 1952 dista en algún grado de la abstracción que se desarrolla en Europa y en Estados Unidos, donde se despliega dando preeminencia a la forma (color, línea, composición) sobre el contenido (temática), sin referencia alguna a seres vivos, objetos e ideas. En cambio, los primeros pintores abstractos bolivianos se refieren a los Andes, a sus lícicos y a sus nevados.

La abstracción europea que surge a principios del siglo XX, junto con otras vanguardias artísticas, privilegia la forma, los juegos y las combinaciones de color y de línea, e incluso existe cierta preeminencia del color sobre el dibujo (por ejemplo, las obras abstractas de Kandinsky, de 1911, en las que usa el pincel como si fuera una batuta musical, o las composiciones mínimas de color de Malévich: *Blanco sobre blanco* o *Negro sobre blanco*). Asimismo, esa abstracción privilegia la composición planimétrica y minimiza la ilusión de la perspectiva, por lo que ya no interesa considerar la línea de horizonte para separar la tierra del cielo; consiguientemente, archiva los principios estéticos de mimesis y representación pictórica (o el reproducir con dibujo y color a una persona, un animal, un objeto o un paisaje), dando paso —en una especie de ruptura epistemológica en el arte— al concepto de creación o a crear nuevos mundos y nuevos objetos estéticos a partir de la combinación autónoma y lúdica de las formas y de las ideas.

En la abstracción boliviana, la forma y el contenido de las obras reproducen centralmente el paisaje andino, en particular las montañas andinas, en cuya representación los artistas nacionales no pueden abstraerse de la perspectiva elemental que sitúa a las montañas debajo del cielo, y aunque las formas (color, dibujo, composición) están reducidas al mínimo, esencialmente aluden al paisaje andino, a su claridad nívea o al contraste tenebrista entre el yermo y el cielo, a su fuerza telúrica. Por ello, la

abstracción que se desarrolla en Bolivia después de 1952 apellida telúrica; pero esa abstracción telúrica, ¿cuánto de la estética prehispánica e indígena recupera y/o moderniza?, o ¿cuánto de aquellas composiciones textiles o pictografías en cerámica, muy cercanas a la abstracción, internaliza y potencia? La respuesta probablemente sea mínima.

A fines del siglo XX, el muralismo y la abstracción son interpelados por un nuevo programa liderado por los artistas conceptuales que, desde presupuestos estéticos básicamente liberales, plantean una ruptura radical con el arte post 1952. Empero, el arte conceptual y otras corrientes (el hiperrealismo, por ejemplo), aunque pretenden suplantar al muralismo y a la abstracción, y entre ellos mismos, no logran ese cometido y, más bien, las corrientes artísticas más conocidas del siglo XX en Bolivia –incluidos los primeros movimientos artísticos indigenistas– vuelven a posicionarse en distintas intensidades y perspectivas contemporáneas del siglo XXI.

Bibliografía

Antezana, L. H. (1983). Procesos y sistema ideológico en Bolivia. En R. Zavaleta (Comp.), *Bolivia, hoy* (pp. 60-84). Siglo XX.

Castellón, I. (1993). *Sistema y discursos ideológicos en Bolivia: 1952-1985* [Tesis de licenciatura no publicada]. Universidad Mayor de San Simón.

Faye, J. P. (1973). *Los lenguajes totalitarios*. Taurus.

Montoya, V. (2011). La revolución nacional en los murales de un pintor boliviano. *Fuentes*, 5(17), pp. 42-44.

Mouffe, C. (1986). Hegemonía e ideología en Gramsci. *Autodeterminación*, (1), pp. 20-54.

Museo Nacional de Arte (2021). *Miradas indígena originaria campesinas*. Museo Nacional de Arte.

Rocamora, C. (29 de noviembre de 2002). El origen de la abstracción. *Nueva Revista de Política, Arte y Cultura*. <https://www.nuevarevista.net/el-origen-de-la-abstraccion/>

Salazar, C. (1989). *La pintura contemporánea de Bolivia. Ensayo histórico-crítico*. Librería Editorial Juventud.

Zavaleta, R. (Comp.) (1983). *Bolivia, hoy*. Siglo XX.

Recepción: 31 de marzo de 2022

Aprobación: 28 de abril de 2022

Publicación: 31 de abril de 2022

El pintor de la Revolución: Miguel Alandia Pantoja

Franz Javier Del Carpio Sempértegui*

The painter of the Revolution: Miguel Alandia Pantoja

Resumen. El proceso de modernización de Bolivia, vinculado al auge de minerales (plata-estaño), ocasionó la emergencia de los centros mineros y, con ello, de las corrientes de izquierda y la masificación de organizaciones obreras y sindicales. El temperamento anímico de Miguel Alandia Pantoja, denominado "el pintor de la Revolución", se ve reflejado en los colores, las texturas, las sensaciones y las reflexiones de lo que es la vida en un paisaje de muerte. La técnica y el estilo son el brazo operativo de la existencia del muralista, en una suerte de pedagogía de la masacre, de la miseria y de la muerte.

Descriptor. <Muralismo> <Revolución> <Sindicatos mineros>

Abstract. The modernization process of the country linked to the boom of minerals (silver and tin) caused the emergence of mining centers and, with it, of left-wing currents and the massive creation of labor and union organizations. The temper of Miguel Alandia Pantoja, called "the painter of the Revolution", is reflected in the colors, textures, sensations and reflections of what life means in a landscape of death. The technique and the style are the operative arm of the muralist's existence, in a sort of massacre, misery and death pedagogy.

Descriptors. <Muralism> <Revolution> <Mining unions>

* Trabajador del arte y muralista. Estudió Bellas Artes en la Academia Nacional de Bellas Artes "Hernando Siles", Comunicación Social en la Universidad Mayor de San Andrés UMSA y Derecho en la Universidad Boliviana de Informática.

Los primeros años del siglo XX, en una Bolivia posterior al desplome del precio de la plata, trajeron consigo un fuerte auge de explotación del estaño, dado que, a raíz de la certeza del estallido de la Primera Guerra Mundial, la producción de concentrados del mineral se incrementó de 16.000 toneladas en 1910 a 48.000 toneladas en 1920, generando así una fuerte demanda de mano de obra. Fue de ese modo que los centros mineros, como las ciudades de Oruro y de Potosí, se convirtieron en una opción de supervivencia para los trabajadores del país.

Los fuertes acontecimientos externos que marcaron a la humanidad a principios del siglo pasado, entre ellos la Primera Guerra Mundial (1914-1918), la fuerte confrontación interna y la guerra de clases al interior de diferentes países, obligaron a los trabajadores del mundo a abrir el camino seguro al derrocamiento del sistema capitalista. Fue así que la Revolución rusa (octubre de 1917) repercutió a lo largo del continente americano. Bolivia no estuvo al margen de dicho acontecimiento. Los primeros grupos anarcocomunistas y, sobre todo, de izquierda, claramente identificados con la clase obrera fabril, los artesanos y los gremiales, se dedicaron a la labor de organizar los primeros sindicatos a comienzos de ese siglo. Producto de dicho trabajo político surgió en 1926 la Federación Obrera Local (como referencia anterior a la Central Obrera Nacional y a la Central Obrera Boliviana), entre cuyos fundadores se encontraban el famoso pintor paceño Arturo Calixto Borda Gozálves y su hermano, ambos de tendencia anarquista.

En ese contexto nació Miguel Alandía Pantoja, el 27 de marzo de 1914, en el centro minero de Catavi, al norte de Potosí. Sus primeros años transcurrieron entre los campamentos mineros de Siglo XX y Catavi, para posteriormente, junto a su familia, trasladarse a Llallagua, donde desarrolló gran parte de su vida laboral. En dicho centro minero su padre cumplía labores de contratista minero y su madre vendía empanadas afuera de la mina Siglo XX. Desde muy pequeño sufrió las injusticias clasistas propias de las taras de la época, pues su padre provenía de una familia relativamente acomodada en la región y su madre, por el contrario, tenía origen muy humilde. Era una relación a la que la abuela paterna de don Miguel siempre se opuso, al extremo de separar a la madre del hijo, acción insostenible al no poder controlar el espíritu rebelde y el amor de un hijo por su madre.

La influencia cultural provino de la familia del padre, involucrando a don Miguel y a todos sus hermanos con el movimiento cultural de la región y de la época. Culminado el ciclo de educación primaria, don Miguel se trasladó a la ciudad de Oruro para cursar la secundaria en el Colegio Bolívar. Anterior a la Guerra del Chaco, don Miguel, siendo tan solo un adolescente, perdió a ambos progenitores, por lo que asumió como hermano mayor la responsabilidad de criar a sus cuatro hermanos: María, Edmundo, Orlando y Oscar; lo hizo cumpliendo labores de publicista, pintando carteles y dibujando caricaturas.

En 1929 la Internacional Comunista, por intermedio de su secretario en Sudamérica, hizo un llamado a los trabajadores para luchar contra una guerra interimperialista que se avecinaba en el continente, de intereses ingleses y holandeses (Royal Dutch Shell) contra el interés norteamericano (Standard Oil Company, ligada a la rosca minera del estaño). Ese conflicto inminente separaría a dos pueblos históricamente hermanos hasta entonces, Bolivia y Paraguay. La Guerra del Chaco (1932-1935) terminó cobrando la vida de más de 130.000 soldados en ambos lados, en su gran mayoría explotados y de pueblos indígenas. El conflicto se extendió del campo de batalla al interior del país. José Aguirre Gainsborg, en su testimonio, describió así la acción del gobierno a las opiniones contrarias a la guerra: “persecución encarnizada de la clase obrera, su muerte muchas veces; la anulación de la vida de todas las organizaciones en el campo obrero y de las propias opiniones independientes de la feudal-burguesía” (Lora, 1978, s. p.).

Artistas como Arturo Borda, Raúl G. Prada, Arturo Reque Meruvia, Emiliano Luján, Gil Coimbra Ojopi, Ronald Khunle (alemán), Teófilo Loaiza y Cecilio Guzmán de Rojas asistieron a dicho conflicto bélico para registrarlo. Don Miguel y su hermano Edmundo, a diferencia, participaron muy jóvenes, en calidad de soldados rasos. El espíritu deportivo de don Miguel y en especial su temple en el frente de batalla, junto con sus dotes para el arte de la caricatura, lo ayudaron a ganar muchos contactos entre los que se encontraba la primera generación de jóvenes movimientistas a los que colaboró con algunas ilustraciones y caricaturas en su revista *Beta-Gamma* (Bolivia Grande).

Durante la guerra fue prisionero y fugitivo de los campos de concentración paraguayos. También trató de organizar en distintas ocasiones fugas, de las cuales una casi le costó la vida, de no haber sido por el peligro de una sublevación de prisioneros que se opusieron a que lo fusilaran como escarmiento; a cambio sufrió la tortura pública.

Su trabajo artístico en la posguerra fue importante para que el pintor reflejara su experiencia mediante el color, el uso exagerado del negro, los altos contrastes y las imágenes dantescas (de espanto), como lo denotó al momento de expresar su experiencia en el frente de batalla, mostrando un prisionero de guerra o la imagen del castigo infringido debido a uno de sus intentos de fuga, al igual que la belleza de la mujer paraguaya en medio de una atmósfera tétrica.

Como consecuencia de la guerra y de las injusticias cometidas hacia los indígenas por la oligarquía feudal terrateniente y la Iglesia católica, se pusieron en pie los primeros sindicatos indígenas en Cochabamba, en 1936. Los gobiernos de David Toro y de Germán Busch, en un principio, beneficiaron con algunas reformas a dicho sector, mismas que contemplaban como objetivo la eliminación del pongueaje, lucha que desde 1939 hasta 1947 tuvo mayor contundencia; la huelga indígena de brazos caídos a nivel nacional marcaría como referencia todo ese periodo.

Don Miguel, signado por la guerra y empujado por los acontecimientos y por la lucha de los pueblos originarios para la recuperación de la tierra, terminó acercándose hacia el indianismo, más que al indigenismo. Su pintura estuvo marcada por un fuerte realismo. El artista reivindicaba al indio desde su propia historia, desde sus rasgos propios, destacando las manos y los pies de aquel trabajador de la tierra. De ese periodo podemos encontrar obras como *La conquista*, *Alegoría*, *Fiesta andina*, *Pareja aymara* y *Fiesta aymara*, entre muchas otras.

Su trabajo se diferenciaba de la pintura academicista y europeizada de Cecilio Guzmán de Rojas, que no era más que una adaptación del pintor español y simbolista Julio Romero Torres, quien mostraba al indio desde una posición etérea y soñadora, ideal y próxima a los gustos de una clase dominante que solo veía la cultura de los pueblos indígenas desde lo exótico, marginando de su conciencia el sufri-

miento que infringía contra dicha nación desde siglos atrás. A pesar de dichas diferencias, en esencia, don Miguel, como cualquier pintor en sus inicios (inocente), sentía mucha admiración por la técnica pictórica del potosino Guzmán de Rojas, al grado de visitar la casa del maestro, quien le dio un duro recibimiento: “Hay maestro carpintero, maestro zapatero, pero usted jamás llegará a ser pintor” (Alandia Viscarra, 2017). Esas palabras tenían por objetivo desmerecer el trabajo del joven a costa de una sobrada soberbia que el maestro se había ganado retratando a la oligarquía terrateniente de su entorno.

La militancia y el activismo político de don Miguel en el Partido Obrero Revolucionario (POR) data aproximadamente de 1940. Sin embargo, es a partir de la “Tesis de Pulacayo” (escrita por Guillermo Lora Escobar y aprobada unánimemente a finales de 1946 en un congreso extraordinario de la Federación Sindical de Trabajadores Mineros de Bolivia-FSTMB), al calor de los acontecimientos y como mandato de dicha tesis revolucionaria, que Alandia Pantoja vio la necesidad de materializar un órgano de poder obrero con la capacidad de aglutinar a distintos sectores bajo la dirección del proletariado. Fue así que, junto a la militancia porista y en su calidad de secretario general del POR, agitó y organizó en distintos centros mineros de La Paz (Milluni, Chojlla), Oruro y Potosí la conformación de la Central Obrera Nacional (CON), que posteriormente se convirtió en la Central Obrera Boliviana (COB).

El activismo político en el agro y los fuertes conflictos que asomaron a principios de 1947 empujaron a los indígenas a tomar como reivindicación principal la abolición total del pongueaje (con el asesinato de terratenientes), que posterior al fracaso de la Revolución de 1952 y de la Reforma Agraria de 1953 cobró mayor fuerza con en el llamado “Reparto Negro de Tierras”, cuyo objetivo era la reversión de territorio latifundista y gamonal a la comunidad indígena a través de la acción directa.

Esos sucesos marcaron la vida política del artista, pero reafirmaron su compromiso con los explotados del país. Por ello terminó desterrado a Chile, junto a militantes del POR y a dirigentes sindicales mineros. Con mucho esfuerzo y pocos recursos,

realizó una exposición de cuadros de caballete y de caricaturas, que destacó en el ambiente artístico chileno. De su retorno del exilio (1950-1951) datan obras de gran valor histórico, entre ellas una serie de cuadros de caballete de mediano formato que representan a las milicias indígenas. Se trata de obras que anticiparon su incursión en la pintura mural. Antes de la llamada Revolución Nacional de 1952, don Miguel pintó su primer mural, *Dictadura capitalista, último acto*, en el centro minero de Catavi, un homenaje en ocho metros cuadrados a los 8.000 trabajadores mineros e indígenas a los que el Ejército disparó a sangre fría el 21 de diciembre de 1942, en los campos de María Barzola.

Del 9 al 11 de abril de 1952, Alandía Pantoja y los trabajadores mineros de Milluni sobrepasaron los distintos frentes militares hasta tomar el Cuartel General de Miraflores, en la ciudad de La Paz. Durante el primer gobierno del Movimiento Nacionalista Revolucionario (MNR), don Miguel fue invitado en calidad de dirigente fundador de la COB a ocupar el Departamento de Cultura del Ministerio de Educación, por un corto tiempo, suficiente para organizar y crear la Casa de la Cultura Franz Tamayo, en La Paz, y para la creación conjunta, con artistas de la época, de la primera Ley de Protección del Patrimonio Cultural de Bolivia. Al mismo tiempo, fue invitado personalmente por Víctor Paz Estenssoro y Augusto Céspedes a pintar el muro principal de las escalinatas centrales del *hall* del Palacio de Gobierno. En un inicio el muralista se reusó, pues consideraba que aquel acontecimiento político no fue una verdadera revolución. Tras persistir en su pedido, Paz Estenssoro y Céspedes, más allá de las diferencias partidistas, políticas y de clase, le dieron libertad para que pudiera plasmar una obra fiel a la lucha y a los objetivos históricos de los trabajadores, a lo que Alandía Pantoja no pudo rechazar.

Unas semanas después, el artista empezó a crear una de las obras más representativas de la plástica latinoamericana: *Historia de la mina* (1953). Su mural, de 86 metros cuadrados y con la técnica de la piroxilina, era un resumen de tres aspectos trascendentales para la historia de Bolivia: la conquista y la inquisición, de un lado; la rosca minera y terrateniente al servicio del imperialismo, junto a una casta militar servil, del otro lado; y, en el centro, la representación, por medio de una alegoría, de

la explotación, la liberación y la vanguardia de los explotados saliendo de la bocamina, portando una enorme bandera roja, que se extiende en toda la porción superior, demostrando que el único camino es aquel que señale la revolución, completando así la pieza histórica.

Como dato anecdótico y de relevancia artística de la época, en 1953, Paz Estenssoro invitó a Diego Rivera a visitar Bolivia. El muralista mexicano se llevó una grata impresión al presenciar la obra de Alandía Pantoja. En plena conferencia en el auditorio del Paraninfo Universitario de la Universidad Mayor de San Andrés, en La Paz, Rivera solicitó que lo ayudaran a dar con el pintor. El encuentro entre Diego Rivera y Miguel Alandía Pantoja, al margen de algún incidente desatinado provocado por el mexicano, le sirvió a don Miguel para entablar una relación amistosa con dicho colega. Un año después (1954), el Legislativo invitó a Alandía Pantoja a crear *Historia del Parlamento Boliviano*, en la técnica de la piroxilina. En 1956 pintó el mural *Historia de la Medicina*, ubicado en el Hospital Obrero de la ciudad de La Paz. Un año más tarde pintó cinco murales en los distintos pisos del edificio central de Yacimientos Petrolíferos Fiscales Bolivianos, también en la ciudad paceña, titulados *Petróleo*. Ese mismo año, por gestiones de Diego Rivera, fue invitado por el Gobierno de México a realizar una exposición individual en el Palacio de Bellas Artes, en el Distrito Federal. Poco antes de la inauguración de la muestra falleció el maestro mexicano. Dicho viaje y la exposición le dieron a don Miguel la oportunidad de tomar contacto y hacer amistad con David Alfaro Siqueiros, quien al conocer su obra y su actividad política lo denominó “el pintor de la Revolución”.

De 1952 a 1954 Alandía Pantoja organizó revistas como *Rebelión*, una respuesta franca y opositora a las posiciones emenerrista y estalinista, las cuales buscaban distorsionar el sentido mismo de la COB, y *Hombre*, que tenía como objetivo agrupar a los intelectuales de Bolivia en torno a la política del proletariado. En esta última participaron activamente el escritor paceño Jaime Sáenz y el pintor potosino Alfredo Loaiza.

En 1961 don Miguel realizó el mural *Historia del Parlamento Boliviano* (de 72 metros cuadrados), en el Palacio Legislativo. En 1963 pintó la pieza *Hacia*

el mar, en la Cancillería de Bolivia. En 1964 entregó los murales del mausoleo de la plaza Villarroel, *Lucha del pueblo por su liberación, Reforma educativa y Voto universal*, en los que, firme en su posición trotskista, reflejó la historia del país desde una perspectiva marxista, mostrando la persistente lucha de un pueblo sumergido por siglos en la explotación y resaltando de una manera magistral, en la parte central del muro, la única forma de liberación de los pueblos en el capitalismo, aquella surgida de la lucha y de la unión de los explotados, la alianza obrero campesina, protegida por el cóndor (símbolo de los Andes), mismo que está por encima del águila real (símbolo del imperialismo norteamericano), del caballo blanco (símbolo de la república) y del pavo real (símbolo de la conquista), un conjunto inspirado en el sello con el que el POR de Bolivia fue presentado a Trotsky en un documento constitutivo después de su fundación en 1935. En el muro más pequeño destaca un ánfora, que termina en una carceleta, dentro de la cual está el pueblo, mostrando con ello la nueva forma de opresión: las elecciones. Por encima de una nueva sociedad inspirada en la democracia directa, ese conjunto es una crítica al voto universal y a la democracia representativa. Ese trabajo de Alandia Pantoja trajo en su momento fuertes diferencias con Paz Estenssoro, no solo en lo referido al voto universal, sino por todo el mural y el discurso trotskista que en este se guardaba. Al extremo derecho de todo el conjunto muralístico, entre la movilización, surge la imagen de Guillermo Lora Escobar señalando el camino de la revolución; detrás suyo se despliega una bandera que dice: “Tesis de Pulacayo”.

Poco después de la inauguración oficial del mausoleo, por Víctor Paz Estenssoro, René Barrientos Ortuño declaró un golpe de Estado, el 4 de noviembre de 1964. Su objetivo fue emprender la sangrienta tarea de persecución a todo el movimiento obrero y a sus principales organizaciones, entre ellas el POR. Una vez en el Palacio, en mayo de 1965, Barrientos ordenó destruir toda la obra de Miguel Alandia Pantoja, en instituciones tanto públicas como privadas o civiles. *Historia de la mina e Historia del Parlamento Boliviano* fueron las primeras obras en sufrir la barbarie del dictador “cavernícola”. Frente a esos hechos, una carta escrita por distintos artistas a nivel latinoamericano, entre los que se encontraban Osvaldo Guayasamín y,

encabezando la lista, David Alfaro Siqueiros, pedía al gobierno dictatorial de turno detener dicho acto hostil contra la cultura del país y de Latinoamérica, demostrando su desprecio ante tales atropellos.

En julio de 1965, los militares apresaron y asesinaron a César Lora y a Isaac Camacho, los dos referentes máximos del movimiento sindical obrero. Consternado por los hechos, Alandia Pantoja pintó el cuadro emblemático *Homenaje de la clase obrera al revolucionario*. Ese mismo año, don Miguel salió al destierro de manera clandestina, junto con su familia, llevando consigo una parte de su colección particular. El artista aprovechó su segundo destierro, esta vez en Lima-Perú, para pintar *Triunfo de la tecnología* (1967), en la Universidad Nacional de Ingeniería, y, un año después, *Tiempo de América*, en la casa del arquitecto Carlos Fernando Milla Villena; ambos con la técnica de la piroxilina.

En 1969, durante el mandato del general Alfredo Ovando Candía, Alandia Pantoja retornó a Bolivia para reorganizar los sindicatos mineros, de artistas y de intelectuales, impulsando así la creación del Sindicato de Escritores y Artistas Plásticos Revolucionarios, desde donde organizó la primera Bienal de Arte Revolucionario, evento en el que se destacó la obra del también luchador social Eduardo Espinoza. Asimismo, don Miguel estableció la Asociación Boliviana de Artistas Plásticos (ABAP), de la que fue nombrado su primer representante.

Con el general Juan José Torres como presidente, ya rearticulados los sindicatos, un fuerte ascenso de las masas amenazaba los intereses de la entreguista e insipiente clase dominante. El 21 de junio de 1971 comenzó a deliberar, por primera y única vez en Latinoamérica, la Asamblea Popular, el primer órgano de poder (soviet) que aglutinó a distintos sectores de la población para discutir, bajo una posición netamente revolucionaria, la forma de encaminar a Bolivia hacia un socialismo real. Alandia Pantoja hizo el cartel oficial de dicha organización y fue nombrado comandante de las fuerzas armadas revolucionarias mineras, desde donde propuso la necesidad de organizar un ejército de obreros armados que evitara la arremetida fascista que ya estaba en marcha. El general Torres, a pesar de que el pueblo organizado le pidiera armas para enfrentar el golpe militar, se

mostró indiferente a tal pedido, traición que no fue perdonada por el pueblo ni por Alandía Pantoja.

El 21 de agosto de ese año, en proximidades del Estadio Hernando Siles, Alandía Pantoja coordinó con obreros y militantes del POR un frente para impedir que la arremetida fascista convirtiera el escenario en una masacre de mayor magnitud. Ya en la clandestinidad, en una casa particular de la familia Neyrot, en la zona de Achachicala, mientras resguardaban la vida del artista y dirigente, sus hijos y su esposa encontraban la manera de que saliera del país clandestinamente. Su último destierro lo vivió primero en Chile, donde a causa de su desgastada salud tuvo que alejarse de su actividad política y muralística. En 1973 tuvo que huir de Chile, tras el golpe sangriento de Augusto Pinochet. Debido a su estado de salud, su hijo, Sergio Alandía Viscarra, junto a algunos militantes del POR y a amigos entrañables de su padre, como Eduardo Ascarrunz Rodríguez, entre otros, lo ayudó a salir de Chile de manera clandestina, con su esposa, con dirección a Lima, donde el 2 de octubre de 1975 murió a causa de un cáncer de próstata, tras semanas de agonía esperando dar el último abrazo de cumpleaños a su compañera de vida, acompañado de sus hijos. Entre sus últimas palabras pidió ser recordado como un revolucionario, como un militante trotskista del POR.

Sus restos fueron repatriados inmediatamente y velados clandestinamente en el local de la Federación de Trabajadores Mineros de Bolivia, para después ser sepultados en el mausoleo de “Los evadidos del Paraguay”, junto a muchos de sus memorables amigos, en una tumba sin nombre, reforzada con muros y celdas metálicas para evitar que los militares hicieran desaparecer sus restos. Entre sollozos de los obreros despidieron al revolucionario repitiendo: “Alandía no ha muerto, porque Alandía es inmortal”. Su amigo y camarada Guillermo Lora Escobar narró con tristeza: “Los Gorilas podían estar contentos, había caído uno de sus peores enemigos, y nosotros, los revolucionarios, no dábamos crédito a nuestros propios ojos porque no pensamos que este luchador de hierro pudiese morir” (Lora, 1983, s. p.).

La colección de obras de don Miguel Alandía Pantoja, que estuvo durante décadas bajo el resguardo

de Sergio Alandía Viscarra, su hijo, no solo recoge la trayectoria artística y el discurso político del pintor, sino que es un fiel testimonio de la lucha de clases en Bolivia y en Latinoamérica, convirtiéndose así en uno de los documentos históricos más importantes que describe el sentir y las aspiraciones de la clase obrera y de todos los explotados. El pueblo tiene cultura y en ella podemos evidenciar la lucha por mejores condiciones de vida. Esa producción artística lo acompañó en sus momentos de agitación política, en la clandestinidad y durante su persecución, destierro y muerte. Gracias a su constancia en los momentos más críticos y al cariño celoso de Angélica Viscarra (esposa) y de Sergio Alandía Viscarra (hijo), Bolivia tiene la posibilidad de evidenciar el compromiso revolucionario y de vanguardia de uno de los máximos exponentes de la revolución proletaria en Bolivia, don Miguel Alandía Pantoja, “el pintor de la Revolución”.

Bibliografía

Ascarrunz Rodríguez, E. (inédito). “La memoria del olvido, apuntes para una antología del horror contemporáneo”.

Lora Escobar, G. (1983). *Figuras del Trotskismo*. Ediciones MASAS.

Lora Escobar, G. (1978). *Contribución a la historia política de Bolivia*, Tomo II. Ediciones ISLA.

Montoya, V. (2012). *Cuentos de la Mina*. Grupo Editorial Kipus.

Entrevistas

S. Alandía Viscarra (2017).

G. Lora Escobar (2007).

E. Ascarrunz (2018).

R. Neyrot (2021).

Recepción: 14 de marzo de 2022

Aprobación: 19 de abril de 2022

Publicación: 31 de abril de 2022

El Álbum de la revolución: monumento y archivo

L. Sergio Zapata Pinto*

The Album of the revolution: Monument and Archive

Resumen. En el presente artículo optamos por compartir dos propuestas interpretativas, las cuales plantean cruces entre la cultura de la memoria y la tensión de esta con la historia y con los estudios visuales en torno a un artefacto cultural singular escasamente atendido, el *Álbum de la revolución*. El revisitar las imágenes que componen ese artefacto, con distintas representaciones y puestas en imagen de aquel periodo, permite no solo conocer su tiempo, sino modificar la percepción del Estado, del poder y de la sociedad en nuestro presente. En ese entendido, nos acercamos al *Álbum de la revolución* como monumento y como archivo, con la esperanza de fomentar la discusión sobre la producción cultural y los usos del pasado, como también reincorporar la imagen y la mirada como objeto de análisis, pues el uso al interior de las Ciencias Sociales y de las Humanidades se reduce al ejercicio de ilustrar valoraciones de distintas índoles, siendo desechadas en su especificidad y en su potencialidad.

Descriptor. <Revolución Nacional> <Álbum de la revolución> <Archivo> <Monumento> <Imágenes>

Abstrac. In this article we focused in two interpretative proposals, which propose crossroads between culture of memory its tension with history and with visual studies, all of this around a singular cultural object barely attended: *Álbum de la revolución*. Revisiting the images that conform this artifact as different representations and images of that historical period allows us not only to approach its time, but also to modify the perception of the State, power and society in our present. Thus, we approach the *Álbum de la revolución* as a monument and as an archive. We hope that our proposal promotes further discussions about cultural production and the uses of the past. As well as the reincorporation of the image and the gaze as an object of analysis, since their use within Social Sciences and Humanities is reduced to illustrate assessments of different kinds, discarding its specificity and potential.

Keywords. <Bolivian Revolution> <Álbum de la revolución> <Archive> <Monument> <Images>

* Docente, crítico de cine e investigador de fenómenos visuales. Cofundador del Festival de Cine Radical. Miembro de la plataforma imagen docs. Miembro del grupo de investigación Insurrecciones visuales, videoactivismos y contravisualidades en América Latina. Cursa el doctorado en Humanidades de la Universidad Autónoma Metropolitana de México. srgzapata@gmail.com

Introducción

Los meses del triunfo de la Revolución Nacional de abril de 1952, una vez compuesto el gabinete desde la Subsecretaría de Prensa, Informaciones y Cultura, encabezado por José Fellman Velarde, fue publicado el *Álbum de la revolución*, el cual comprendemos como un artefacto cultural. La Revolución, en términos visuales, inventó al pueblo a partir de operaciones narrativas y visuales; a su vez, incrustó en la visualidad nacional y nacionalista la figura del mártir, en el cuerpo sin vida de Gualberto Villarroel, asesinado por una turba el 21 de julio de 1946, y, por último, la figura del líder o “jefe”, encarnada por Víctor Paz Estenssoro.

En el presente artículo delineamos vectores interpretativos del *Álbum de la revolución* como espacio de memoria y monumento, en tanto inscribe en la visualidad material las figuras del mártir/héroe, en una narrativa sacrificial reconocida como necesaria, y del líder, subsidiaria de la del héroe. En este sentido, pretendemos problematizar elementos subyacentes a la cultura de la memoria y a la cultura visual.

También nos interesa acercarnos al despliegue de una retórica libertaria, pues encuadra cuerpos hasta ese momento inexistentes, invisibilizados por la fotografía oficial, a la vez que con operaciones de montaje entre texto e imagen se construía esa retórica en favor del pueblo y de su líder, el jefe. De esa manera, se nos ofrece un antecedente sin igual sobre la puesta en imagen de un caudillo, evidenciando las relaciones entre el poder y los regímenes visuales.

Nos planteamos como objetivos analizar las operaciones visuales e identificar una serie de estrategias texto-imagen en el *Álbum de la revolución*, como también algunos silenciamientos presentes en ese artefacto.

Espacio de memoria o monumento

Cuando la memoria parece disolverse en el espacio de lo privado, la historia reconstruye narraciones, proyectos con horizonte público, colectivos y nacionales, engarzando de ese modo la política con la memoria y ampliando con ello la tuición del Estado, facultado para absorber la memoria en favor de la historia. De esas operaciones se identifican de

forma transparente las políticas y los usos sobre el pasado, que adquieren el estatus de espacios de memoria o monumento, en un primer momento.

Los lugares de memoria son, siguiendo a Pierre Nora (2008), “un espacio para los restos”. De alguna manera, son las sobrevivencias del incendio que extinguió el viejo orden. Como las imágenes son las cenizas del incendio de lo real, son los restos con los que se confecciona un relato nacional, como ocurre con el *Álbum de la revolución* y con otros distintos artefactos culturales. Sus componentes son la evidencia del triunfo popular, anónimo, colectivo, unificado y arrollador. A su vez, son la prueba de la existencia de un pasado, el cual dio lugar a lo nuevo; la imposición de la novedad revolucionaria sobre lo viejo, actualizando la idea de progreso.

Esos restos adquieren la forma de museos, archivos, cementerios, fiestas, aniversarios, monumentos, santuarios, ritos, filmes y asociaciones o, como veremos aquí, la forma de un álbum. Sin embargo, el régimen depuesto, con el mismo objetivo propagandístico y de silenciamiento sobre los derrotados de 1946, publicó el *Álbum de la revolución de julio 1946. Gloriosos días de la Revolución* (Figura 1), al cual nos dedicamos en otro artículo.



Figura 1. Libro de 50 páginas, sin autoría, año y lugar de publicación, ni enumeración de páginas; impreso a dos tintas.

El *Álbum de la revolución* como monumento

El *Álbum de la revolución* es un discurso iconográfico confeccionado con imágenes e imágenes-textos. Las primeras configuran, mediante operaciones de montaje, un relato funcional, didáctico y unilateral del devenir histórico de Bolivia desde la fundación de la República (1825) hasta 1952. Esto es posible porque los títulos de las partes que componen el *Álbum* condicionan el significado de las imágenes, en tanto que las unidades imagen-texto subordinan la información visual inherente a la fotografía al texto o a la leyenda que la acompañan.

Este dispositivo impreso en tamaño tabloide, que no lleva enumeración de páginas, contiene 15 fotografías y dibujos distribuidos en 15 secciones: (i) Preámbulo, (ii) El despertar (1935-1940), (iii) El Movimiento Nacionalista Revolucionario (1941-1945), (iv) Fuero sindical-Retiro voluntario-Creación de F.S.T.M.B., (v) El 21 de julio de 1946, (vi) La guerra de la segunda independencia (1946-1952), (vii) La Guerra Civil de 1949, (viii) Heroica (18 de mayo, 1950), (ix) Convención de 1951, (x) Las Elecciones Generales de 1951; (xi) Mayo 1951: elecciones presidenciales, (xii) El Mamentazo (16 de mayo, 1951), (xiii) Día de la Lealtad (6 de agosto, 1952), (xiv) La Nacionalización de las minas y (xv) Víctor Paz Estenssoro.

El *Álbum* propone una serie de tipologías¹, pero como objeto o monumento de memoria se organiza en valores y en imaginarios vida/muerte, Patria/antipatria, naturaleza/cultura, experiencia/representación. El volumen editorial articula sentimientos que pertenecen a la vida privada y a la esfera pública.

Según Pierre Nora (2008), cuando la historia se alía con el poder político, la memoria se disuelve en favor de un relato unilateral, cerrado, oficializando la historia y, con ello, ampliando la soberanía del Estado respecto a los acontecimientos. A lo anterior hay que agregar que la historia, al ser la reconstrucción política de algo que ya no está, se

1 En el artículo “El pueblo en armas: Retórica de la heroicidad y corporalidad en dos dispositivos visuales de la Revolución Nacional” (Museo Nacional de Arte, 2021), planteo las tipologías con las que trabajo.

El *Álbum de la Revolución* es un discurso iconográfico confeccionado con imágenes e imágenes-textos.

constituye en discurso, el cual será objeto de análisis, críticas y polémicas en el futuro. Esa reconstrucción discursiva es una versión de los sucesos, es lo susceptible de ser recordado, y se ofrece en clave evolutiva y positiva, acorde a un principio de causalidad con pretensión de verdad y de objetividad. En el *Álbum de la revolución* esto ocurre mediante operaciones de sutura entre elementos probatorios, no solamente visuales, sino con la incorporación de datos e información.

Como la estructura del *Álbum de la revolución* lo sugiere, encierra una interpretación universal y lineal, estableciendo la Revolución Nacional como el fin de la historia (teología del presente), logrando con esto fundar un archivo que, además de legitimar el presente (1953, año de su publicación), constituye un archivo iconográfico, como veremos más adelante.

Para ello el *Álbum* establece “un pacto de lectura, un pacto de verdad” (Ricoeur, 2009, p. 15) con su lector, mediante el despliegue de elementos probatorios y de operaciones de montaje, siendo este “la costura de elementos heterogéneos en una superficie, sea esta material o virtual, una cinta magnética o un espacio” (Ortega, 2009, p. 102), además de desplegar una “modalidad transparente de montaje”, como la llama Christian Metz (1972), o sutura de las imágenes².

Dicha modalidad montajística se caracteriza por el borramiento de la instancia productora de las imágenes. Es un modo de escritura de la historia que presenta los hechos en relatos, en función de relaciones causa-efecto coherentes, continuas e incontrastables, pretendiendo ser una mimesis de lo real, donde no se debe, como en la historiografía escrita, la presencia del autor ni otras voces. Plantea verdades potentes y contundentes, se sirve de testimonios en primera persona, es decir de miradas que estuvieron en los hechos narrados, y, si es necesario, emplea otros objetos visuales con horizonte probatorio, como ocurre en el *Álbum de la*

2 En otras nomenclaturas le llaman montaje invisible. Es una de las operaciones montajistas fundamentales de la ficción.

revolución. En tal sentido, ese libro, por lo que el relato del mismo ofrece, responde a una narración unilateral, estableciendo un inicio en la gesta independentista en 1809, avanzando hacia la segunda independencia de Bolivia en 1952 y teniendo como epítome la nacionalización de las minas (31 de octubre de 1952).

Las operaciones de armado de las secuencias responden a procedimientos visuales como la focalización (o saber), puesto que el *Álbum de la revolución* se hizo con el fin de conmemorar, celebrar

e inscribir en el imaginario la gesta de abril de 1952. Como vemos en la Figura 2, el significado que adquiere la fotografía es tributario del texto o de la leyenda que la acompañan, o, como señala Roland Barthes, el texto opera como ancla cumpliendo una “función elucidatoria, pero la elucidación es selectiva, se trata de un metalenguaje que no se aplica a la totalidad del mensaje icónico, sino tan solo a algunos de sus signos” (1986, p. 37). Esto quiere decir que, en el *Álbum*, la imagen se ve sometida a las necesidades comunicativas del autor.

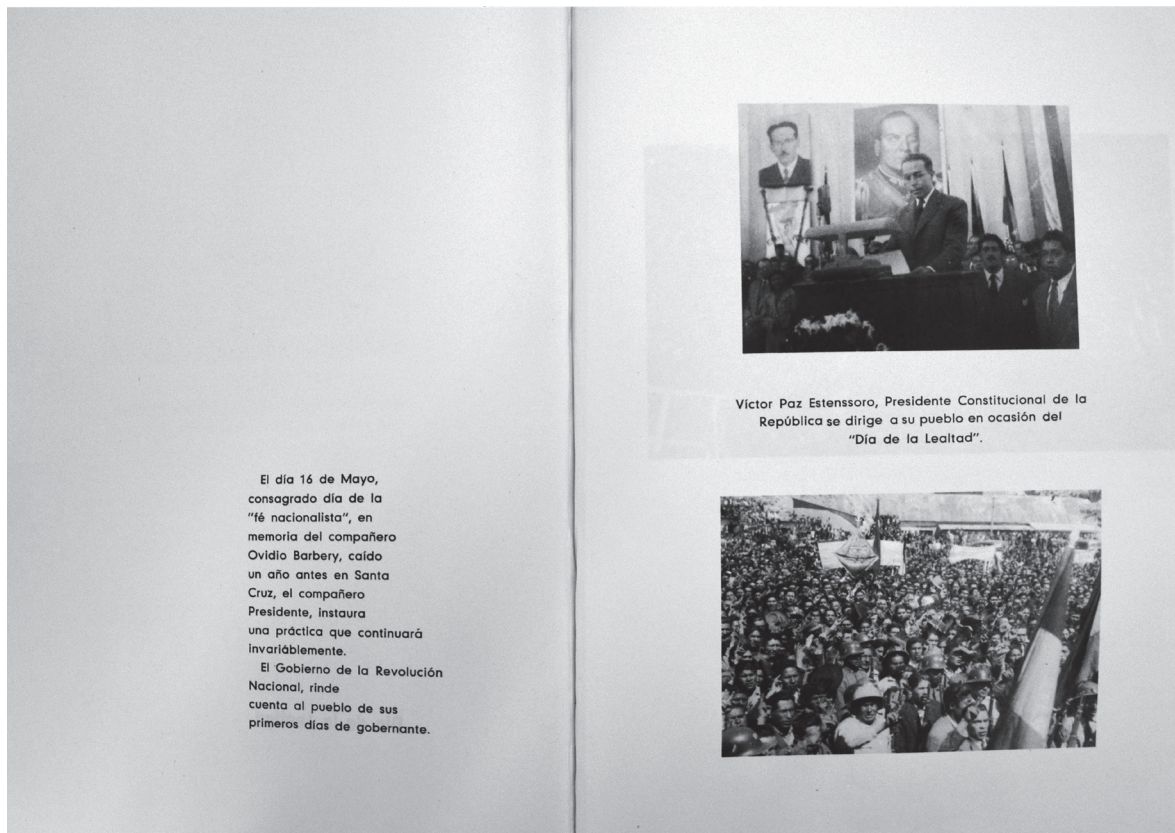


Figura 2. En la fotografía superior, al interior del Palacio Legislativo, Víctor Paz Estenssoro brinda una alocución. En la fotografía inferior, se aprecia el exterior de la Plaza Murillo (La Paz). El significado de ambas se ancla en el texto impreso en la página contigua.

Nosotros, como espectadores, contamos con información a 70 años de esas imágenes, que son parte de la cultura visual de las y los bolivianos, por lo que la “disparidad perceptiva del espectador” (Jost, 1983, p. 54) es mínima o inexistente. Sin embargo, para acercarnos al montaje de esas dos páginas, donde encontramos texto e imagen-texto, recurrimos a la noción de ocularización, la cual supone la “mirada que mira al campo tomado por la cámara” (Jost, 1983, p. 57).

Siguiendo a François Jost (1983) y su clasificación, existe una ocularización interna, en la que el espectador/lector no puede remitirse a la mirada de ningún personaje, por lo que la mirada se construye solo por operaciones de montaje que nos permiten asistir, en una misma temporalidad, a dos espacios distintos, interior-Parlamento y exterior-Plaza Murillo (Figura 2), mediados por el texto que le otorga significado al montaje de las

imágenes. Esas operaciones y esos procedimientos son en el *Álbum de la revolución* el plano y el contraplano, tal como vemos en la Figura 2, cuya imagen superior muestra a Víctor Paz Estenssoro al interior del Parlamento y cuya imagen inferior, de correspondencia narrativa, muestra al pueblo reunido en la plaza, escuchando su discurso.

También tenemos la ocularización modalizada (Jost, 1983) o espectadora, que busca acentuar el hecho de que el espectador no comparte el punto de vista con ningún personaje en escena; por ello obtenemos información a la que los personajes no tienen acceso. Este tipo de ocularización es la que privilegia el *Álbum de la revolución* en varios de sus capítulos o secciones, excepto cuando vemos lo que mira Víctor Paz Estenssoro, el “Jefe del Revolución”.

La elección de esos mecanismos narrativos/montajísticos es la que constituye la estructura del *Álbum* y el establecimiento o monumentalización de este objeto-libro.

De la unidad de visión y saber se desliza la pregunta por el dispositivo de la mirada, la cámara, la cual genera tipos de mirada (Casetti, 1989, p. 101): (i) La mirada objetiva, cuando aquello que se muestra parece ser visto desde un ente exterior a la narración, pero dentro del mismo universo verosímil; vinculado esto con la mirada del autor, inferimos que en el *Álbum de la revolución* el autor es el Gobierno, a través de la Secretaría de Información. (ii) La mirada falsa cámara objetiva, cuando las posiciones con las que se corresponde la mirada no pueden ser consideradas normales; en el *Álbum de la revolución* la tenemos en varias tomas aéreas. (iii) La mirada subjetiva, cuando la imagen guarda correspondencia con la mirada de uno de los personajes inmersos en la diégesis; la de Víctor Paz Estenssoro en el caso del *Álbum*, como advertimos antes. (iv) La mirada interpretativa o interpelación, cuando lo que la cámara encuadra es a un personaje que se enfrenta a ella; para Kevin Coleman (2018), ese gesto supone la constitución del sujeto histórico por parte de sectores obreros que, al encontrarse en la “mirada del observador”, le recuerdan “yo estoy aquí” y de ese encuentro puede desprenderse la interpelación trabajada por Louis Althusser (1971).

El aparato enunciativo refiere a la mirada, entendida como el acto de mirar³, sin la cual la escena no es posible. La mirada se construye mediante la implicación de los puntos de vista de quien mira. Mientras vemos las imágenes del *Álbum de la revolución*, como espectadores conocemos el desenlace de los acontecimientos a 70 años de haber sucedido. De esa manera, por la construcción de los dispositivos, que demandan un espectador omnipresente, probablemente situado en el futuro, y si acordamos que son artefactos culturales que buscan confeccionar la historia oficial del Movimiento Nacionalista Revolucionario (MNR) y de Bolivia, se establece una mirada objetiva y, a su vez, una mirada testigo, pues afirmamos el lugar de las personas que vemos, no existen dudas sobre su veracidad y, al mismo tiempo, nos pertrechamos como espectadores omnipresentes.

Es enunciación (mirada) objetiva porque sitúa la visión desde un ente exterior a la narración, pero dentro del universo verosímil, en nuestro caso la historia de Bolivia, la historia de las imágenes y el poder en Bolivia. Y adquirimos la posición de testigo porque la enunciación del texto pretende ser una visión objetiva de los acontecimientos y permite la realización del “acto locucionario” (Austin, 1981, p. 62), como también la afirmación de un yo y de un nosotros⁴ en el plano, en la imagen y en la historia.

Una operación de anclaje que conjuga mirada objetiva y focalización espectadora la vemos en la Figura 3, donde el mensaje lingüístico, es decir el texto alusivo a la fotografía, viene “a insuflar en ella varios significados segundos” (Barthes, 1986, p. 21), puesto que la fotografía es el registro icónico del colgamiento de Gualberto Villarroel,

3 Para Mikie Bal, el “acto de mirar está inherentemente encuadrado: encuadra, interpreta, es un acto cognitivo” (2016, p. 34), y es una acción impura, permeable y corporal que puede ser afectada por cualquier materialidad. De esa manera, se abre la posibilidad, desde los estudios visuales, a pensar no solamente en una epistemología de las imágenes, sino en su performatividad, elementos que desarrollo en otros trabajos.

4 Este tipo de artefactos culturales, que yuxtaponen el “nosotros” con el “yo” en su construcción simbólica y/o narrativa, pretenden inscribir en la biografía del lector o en su historia personal el relato estatal y potenciar la idea del pasado compartido en torno a un “nosotros” (Sommer, 2002, p. 155).

presidente de Bolivia asesinado a manos de una turba iracunda el 21 de julio de 1946. Villarroel es considerado por la Revolución Nacional y por el MNR como un mártir de la liberación nacional, y 50 años después el gobierno de Evo Morales lo consideró como un precursor de la Revolución Democrática y Cultural, encabezada por Morales y el Movimiento al Socialismo (MAS). En la plaza que lleva su nombre en la ciudad de La Paz, Plaza Villarroel, se construyó su mausoleo y se erigió el Museo de la Revolución.

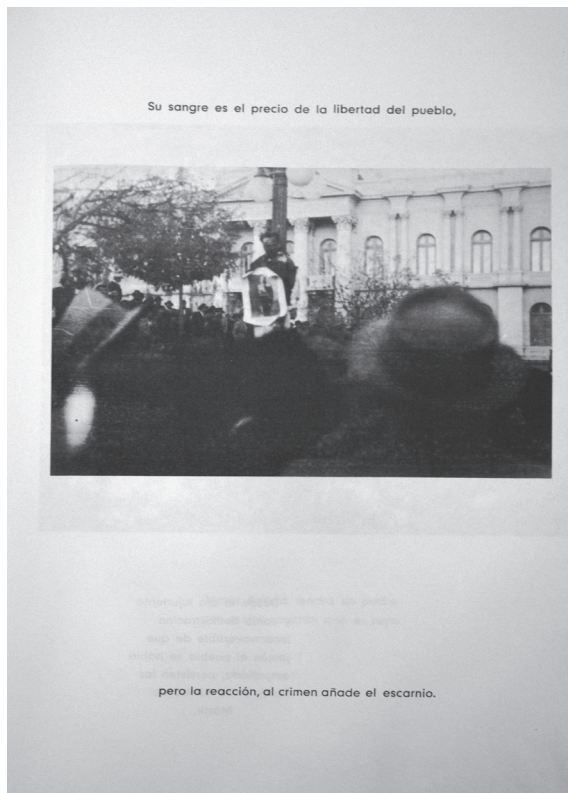


Figura 3. Sección “El 21 de julio de 1946” del *Álbum de la revolución*.

Al momento de la impresión del *Álbum* no existía ninguna política sobre la memoria, el mausoleo ni la remodelación de la Plaza Villarroel, que es la más grande de Bolivia. Estos últimos datos otorgan otra significación de orden cultural a las audiencias y/o lectores de décadas posteriores de la imagen de lo que se considera el martirio o asesinato de Villarroel.

La Figura 3 convoca la noción de víctima: el presidente mártir, Gualberto Villarroel, asesinado por una multitud furibunda que lo ahorca, junto a tres colaboradores, en la entonces Plaza de Armas (hoy Plaza

Murillo) de La Paz. Su cuerpo sin vida se exhibió durante toda la jornada del 21 de julio de 1946. El poste en el que se colgó a Villarroel, al día de hoy, tiene un busto y una placa conmemorativa (Figura 4); ese sitio, cada 21 de julio, es objeto de honras florales.



Figura 4. Poste en el que se ahorcó a Villarroel, acompañado de un busto con su figura. Está situado en la Plaza Murillo de la ciudad de La Paz. Fotografía: Sergio Zapata, julio de 2021.

La idea de un mártir, en particular en la figura de Villarroel, responde a la “teatralidad con fines de disciplinar el imaginario militante” (Moraña, 2008, p. 171) del MNR, ya que se distinguen “héroes y traidores, víctimas y victimarios, amigos y enemigos” (Moraña, 2008, p. 173), estructuración que demarca el conflicto ideológico-histórico, delimitando “el campo de batalla y la práctica militante” (*Ibidem*) en un proceso en el que la politización de lo social deviene en la militarización de lo político, como fuera el caso del MNR.

Algo que con el paso de las décadas se desplazó al olvido fue la figura de los perpetradores del asesinato de Villarroel. El *Álbum de la revolución*, la historia del MNR y la historia de Bolivia simplemente los redujo a “sirvientes de la rosca” (Figura 5 y Figura 6), despojándolos de nombre y existencia, des-



Figura 5. Sección "El 21 de julio de 1946" del *Álbum de la revolución*.

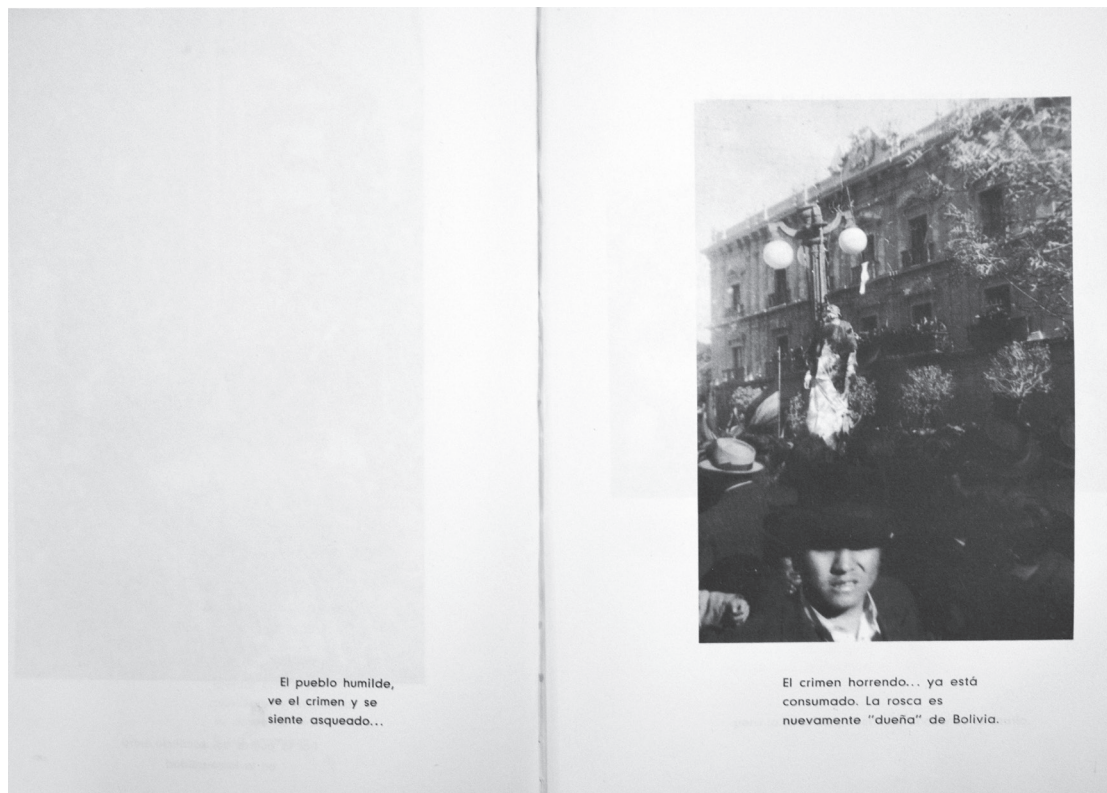


Figura 6. Sección "El 21 de julio de 1946" del *Álbum de la revolución*.

plazándolos al terreno casi caricaturesco de un sin-tagma que se actualiza en los enfrentamientos entre fuerzas antagónicas en la sociedad, como suponen los términos ‘antipatria’ o ‘rosca’. Sin embargo, el aparato de propaganda del régimen nacionalista hizo mofa de esos jóvenes en los años posteriores, lo cual opera como un borramiento de la historia⁵.

Lo anterior contribuye a la posibilidad de la repetición de las acciones, pues no se cuenta con registros de esos movimientos antidemocráticos, lo que supone la paradoja de la memoria pública. En el afán de silenciar voces y acontecimientos para que no se repitan, se potencia su emergencia no como continuidad o actualización de acciones del pasado, sino como novedad que se reconoce y se presenta como original. Así, se alimenta la invocación de inocencia y, a su vez, la voluntad espectadora de la sociedad frente a conflictos internos en el país, donde asistimos a disputas entre bandos opuestos, anulando todo tipo de compromiso, simpatía o participación con los eventos. Esto guarda consonancia con interrogantes de la Filosofía Política contemporánea sobre la conciencia y la ética hacia otros sujetos: ¿Qué hacer con la conciencia de la sociedad que asiste con la mirada pasiva a las atrocidades, las persecuciones y las humillaciones entre o hacia civiles, o al ejercicio de la violencia perpetrada por el Estado o un grupo o identidad social o cultural respecto a otra? ¿Quién soy cuando permito que ocurran violaciones de derechos humanos en la comunidad donde habito?

Ambas fotografías (Figura 5 y Figura 6), por la textualidad que las ancla a los acontecimientos y por el empleo retórico que despliegan, establecen una relación binaria que podemos ver en gran parte del *Álbum de la revolución*, en la relación entre “sediciosos”, “asesinos” “sirvientes de la rosca minero-feudal”, “antipatria” y “multitud desordenada” frente al pueblo “humilde”, “solidario”, “indignado”, “justo”, “militante”, “patriota”, “dueño de su destino”, “revolucionario”.

A lo anterior hay que agregar una de las principales innovaciones compositivas de las fotografías

5 En un trabajo de pronta publicación exploro la construcción y la apropiación del sin-tagma ‘pueblo’ en el *Álbum de la revolución* de 1946 respecto al *Álbum de la revolución*.

que contiene el *Álbum de la revolución*. El desborde de los marcos y el exceso de corporalidades en la puesta en imagen son parte de un gesto compositivo propio de la fotografía documental, que fue introducida por primera vez en una publicación en Bolivia, la cual coadyuva a la interpretación ideológica de un movimiento revolucionario en tanto afecta y atenta a la pose, entendida como un retrato, individual o colectivo, donde se privilegia el deseo de ser o de parecer desde la pose y el modelaje. Esto entraña una sobreexposición y, en ese sentido, un tiempo domesticado, controlado y propicio para una puesta en escena, mientras que una revolución debiera privilegiar lo azaroso, lo contingente, el acontecimiento, y esas imágenes se acercan a ello en tanto desborde y carencia de control y de planificación.

En la Figura 7, sin embargo, podemos apreciar cómo la puesta en escena, la teatralidad de los hombres armados, la planificación del fotógrafo en complicidad con los fotografiados al momento de tomar la fotografía, cómo esa quietud o pausa en el tiempo es atentada por un cuerpo joven que irrumpe en el cuadro modificando la ilusión de la pose, modificando la exposición conjunta de hombres autodenominados “pueblo en armas”.

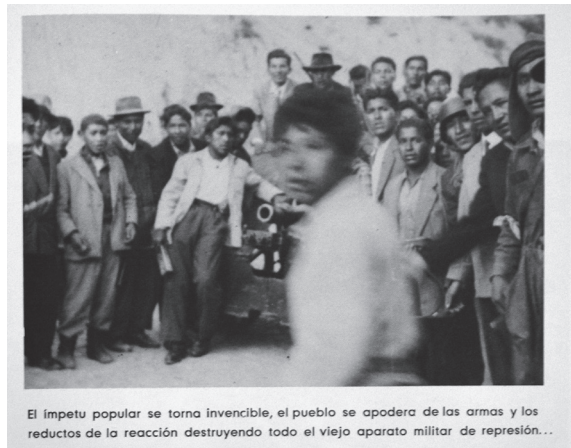


Figura 7. Sección “La guerra de la segunda independencia (1946-1952)” del *Álbum de la revolución*.

La interrupción en esa temporalidad heroica por un cuerpo juvenil casi espectral, cuya mirada dirigida al camarógrafo rasga el velo ficcional que agazapa y celebra la reunión de hombres armados, exhibiendo un cañón al centro de la composición, desliza algunas preguntas: ¿Por qué los editores del *Álbum*

de la revolución incluyeron esta fotografía, que bien puede ser considerada errada? ¿Su inclusión corresponde a la presencia de algún tipo de autoridad civil y/o militar en el conjunto de varones posando? Además, ¿en qué circuitos circuló la fotografía?

Ese joven, con su mirada espectral, mira al espectador de otro tiempo. Siendo él mismo una intromisión en el cuadro, es una presencia única de los jóvenes marginalizados de la naciente revolución que veremos en la película *Revolución* (1963) de Jorge Sanjinés; es un cuerpo que se coló en la historia. A su vez, ese espectro quizás reclama la necesidad de espontaneidad de los registros, pues los retratos en conjunto, marciales, beligerantes, masculinos y masculinistas, no solamente reflejan la disciplina de esos cuerpos que posan, sino que demandan una mirada disciplinada, la nuestra, que completa el documento como un monumento erigido para la posteridad, pues alberga la historia moderna de Bolivia.

El *Álbum de la revolución* es también una fuente directa, porque ha sido producido voluntariamente para ser reproducido como tal para el futuro inmediato y para un futuro distante, el nuestro. Las fuentes indirectas, que son el cúmulo de testimonios, recién en el siglo XXI, por la impronta de la crítica a la Historia y por la popularidad de la microhistoria, la cultura y los estudios de la memoria, se consideran como validadas, habilitando novedosos abordajes sobre y con artefactos culturales.

Por último, el *Álbum de la revolución*, objeto considerado como monumento, introduce dos elementos. El primero está referido al problema de la mediación, pues su concepción procura comunicar una síntesis de la historia de Bolivia hasta su liberación en 1952, lo cual interroga, de manera anacrónica, por los silencios y las invenciones de la historia en ese dispositivo y por su deliberada voluntad heroica, privilegiando la figura de la dirigencia del MNR. Un segundo problema, común en los artefactos culturales estatales, es la distancia temporal, pues de forma temprana el régimen triunfante buscó transformar su experiencia en discurso para que la retórica visual pudiera abarcar la historia, la nueva historia de Bolivia, y así cerrar grietas. En ese sentido, los monumentos están convocados a solapar esas grietas del relato soberano del Estado

y, en términos generales, los artefactos culturales de distinta naturaleza son parte de los proyectos monumentales de los Estados.

El *Álbum de la revolución* como archivo

El *Álbum de la revolución*, además de proponer pensarlo como objeto-monumento, también nos permite pensar en la noción de archivo, en tanto no existe un archivo de la revolución o del MNR; incluso se insiste en que en este documento están las únicas imágenes de varios acontecimientos. De ahí que planteamos pensar en él como un archivo, porque es producto de un juicio, porque es el resultado del ejercicio de un poder que decidió qué restos son recordables y archivables, y cuáles no; es decir que fueron objeto de una “selección”. Entonces, como sugiere Achille Mbembé sobre un archivo, “no es un dato, sino un status” (2020, p. 2).

Como advertimos líneas atrás, el *Álbum de la revolución* es un montaje, es el despliegue de una sucesión de imágenes que crean la ilusión de totalidad y de continuidad, como una ficción cinematográfica. El lector, espectador, ciudadano, no debe identificar las marcas, las huellas, las contaminaciones o las afecciones de una subjetividad explícitamente presente; debe asistir a un relato lineal, evolutivo y adscrito a relaciones de causa-efecto.

Esa operación archivística, además de estar afectada por un designio en favor de publicitar la ruptura temporal de la sociedad boliviana, como sugiere una revolución, tiene una “voluntad prospectiva: detener el tiempo, marcar el espacio y promover el recuerdo en una especie de presente continuo” (Moraña, 2016, p. 17). Por tanto, la tarea archivística no es solamente la de catalogar, nombrar, tipificar y organizar los restos, sino tener conciencia de su voluntad prospectiva. A esto hay que agregar que el archivo, siguiendo a Jacques Derrida (1997), cumple tres funciones expresivas para la historia: arconte, autoridad y consignación. Es decir, se constituye en el lugar que resguarda, en el principio de autoridad en la conformación de la evidencia respecto a una normativa que consagra el objeto como archivo y, por último, en el poder de consignación, referido a la facultad de desplegar, sistematizar y organizar.

De lo anterior tenemos que el *Álbum de la revolución* es un producto de la voluntad prospectiva y, a su vez, es un resto, dado que el archivo antecesor, aquel donde se reúnen las imágenes que construyen el *Álbum*, no existe. Eso nos permite pensar en él como archivo, pues, como tal, es estatal y público, lo cual permitió su reutilización en centenares de montajes, libros, intervenciones o películas.

Según mencionamos al inicio, los alzados de 1946 crearon un objeto similar, el *Álbum de la revolución de julio de 1946* (Figura 1 y Figura 8). Entonces, ¿el *Álbum de la revolución* es una suerte de respuesta al interior de la batalla cultural que ocurrió los primeros años de la revolución respecto al régimen anterior que publicó el *Álbum de la revolución de julio de 1946*?



Figura 8. Fotografía número 9 del *Álbum de la revolución de julio de 1946*.

De acuerdo con Mbembé (2020), los archivos nacen del deseo de volver a mostrar las huellas, más que de destruirlas. La función del archivo, entonces, sería disminuir la posibilidad de dispersión de las huellas y reducir la posibilidad, siempre latente, de “ser descuidadas”, ya que “podrían eventualmente adquirir una vida propia” (Mbembé, 2020, p. 4) o ser empleadas por otras fuerzas políticas de la época. En ello radicaba el interés incansable del MNR por presentar la Revolución de Abril como una gesta popular que albergó en su seno a organizaciones sociales, partidos políticos, policías y vecinos, entre otros. Un intento transparente de ese cometido es la caracterización popular, masiva e interclasista de la Revolución, que puede ser apreciada en todo el volumen del *Álbum de la revolución*, como se rescata en la Figura 9, que muestra los acontecimientos de mayo de 1951.

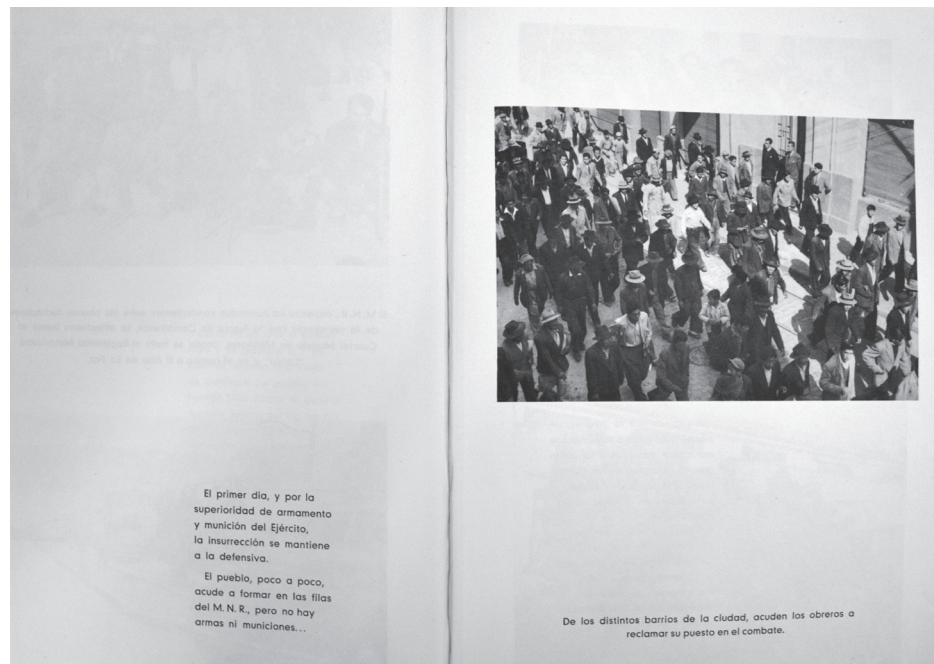
Se trata de una operación enmarcada en el terreno gnoseológico, sin descuidar la relación saber-poder, en la que se atribuye al *Álbum de la revolución* facultades normativas en tanto “ley de lo que puede ser dicho, el sistema que rige la aparición de los enunciados como acontecimientos singulares” (Guasch, 2005, p. 160), respecto a la historia de Bolivia, comprendiendo la historia como una sucesión de acontecimientos únicos e irrepetibles cuya finalidad está en el triunfo de la Revolución y en el establecimiento del gobierno. Asimismo, el Estado y los gobiernos nacionalistas, con el *Álbum* y mediante

la creación del Instituto Cinematográfico Boliviano (ICB), pretendieron hacer tangible visualmente la gesta de abril y, con ello, fagocitar sus acciones para así expandir la soberanía del Estado sobre los acontecimientos y los cuerpos que lo hicieron posible.

En el mismo sentido, referido al conocimiento en tanto lugar de enunciación, el *Álbum de la revolución* como proyecto editorial no tiene autoría de las imágenes, tanto fotográficas como de las ilustraciones⁶, pero la autoría no importa, pues es una estructura que posee la capacidad de nombrar; es decir, la responsabilidad de enunciar. De igual modo, la condición material del *Álbum* permite pensar en las acciones que él genera, en su potencia performática y retórica. Performática porque en las fotografías colectivas, masivas, donde los cuerpos de combatientes o de obreros desbordan el marco, el pueblo se constituye ya no como sintagma en disputa, sino como imagen realizándose en el instante en que se encuen-

6 Sobre las condiciones normativas e ideológicas que hacen del *Álbum de la revolución* un aparato demostrativo de las contradicciones del MNR, Silvia Rivera escribe tanto en el artículo “El mito de la pertenencia de Bolivia al ‘mundo occidental’. Requiem para un nacionalismo”, donde además denuncia la “borradura’ del indio de la historia, junto con la subordinación populista de las mujeres” (2003, p. 97), como en el artículo “Construcción de imágenes de indios y mujeres en la iconografía post 52: el miserabilismo en el *Álbum de la Revolución*” (2005), donde realiza un análisis de las representaciones tanto de los indios como de las mujeres en esa publicación.

Figura 9. Sección “El mamertazo (16 de mayo, 1951)” del *Álbum de la revolución*.



tra con la mirada del espectador. Retórica porque inaugura una serie de operaciones y de procedimientos visuales para retratar tanto a la colectividad en distintas nomenclaturas como, en particular, al jefe, Víctor Paz Estenssoro, pudiendo rastrear marcas retóricas hasta el presente.

La violencia constitutiva del Estado reposa en la posibilidad de rechazar el reconocimiento de una deuda, una usurpación a otros sectores, grietas que afectan la linealidad y la tesitura del relato hegemónico, como suelen ser las expoliaciones, las conquistas militares, la segregación y las masacres. Esa violencia es “definida en contraste con la misma esencia del archivo, ya que la negación del archivo es equivalente a la negación de la deuda” (Mbembé, 2020, p. 5). De la misma manera, esa violencia constituyente como elemento fundante dicotomiza el mundo previo como condición necesaria para fundar el nuevo; ese escenario anterior, caracterizado y plagado de elementos axiológicos opuestos al nuevo, como una era nefasta e inútil, dominada por la rosca minero-feudal, como toda etapa previa a toda revolución, la cual se plantea libertaria, independentista, singular, incontrastable e inevitable, funda el nuevo orden, la novedosa nueva mirada.

Entonces, el *Álbum de la revolución* es un puente que disloca el pasado con el presente. Sus contenidos pretenden certificar la ruptura con el viejo orden. Sin embargo, a 70 años de la gesta obrera, la revolución, como sus dispositivos de publicidad y de memoria, tal como consideramos al *Álbum*, habita el territorio del olvido, despojado de misticismo y de dudas. En ese entendido, el *Álbum de la revolución* escenifica un olvido intencional, deliberado y anclado en la demagogia del partido de gobierno, el MNR, en el culto al líder y en la élite del partido; un olvido que invisibiliza a los caídos, a los centenares de muertos en la ciudad de La Paz a los que ni la revolución ni los sucesivos gobiernos del MNR brindaron homenaje.

Es precisamente sobre ese olvido que se edificó la figura del líder o de los líderes de la Revolución de Abril. Es sobre ese olvido que, al día de hoy, edificamos monumentos a hombres fuertes, singulares y autoritarios, dejando por fuera a sus hermanas y

hermanos de armas, anónimos, práctica que edulcora la imagen ingenua del pueblo como conjunto de cuerpos anónimos guiados por un líder; cualidad del pueblo anónimo, inocente, disponible a ser guiado, tutelado, casi infantilizado, por un hombre, un pastor y un padre cuya mirada y visión prístina conoce los designios de la patria.

Si la revolución nacional fue la gesta obrera campesina emancipadora que se dice, el *Álbum de la revolución* invita a pensar lo contrario.

Bibliografía

- Althusser, L. (1971). Ideology and ideological state apparatuses. En L. Althusser (Ed.), *Lenin and philosophy and other essays*. Monthly Review Press.
- Austin, J. L. (1981). *Cómo hacer cosas con palabras*. Paidós.
- Bal, M. (2016). *Tiempos trastornados. Análisis, historias y políticas de la mirada*. Akal.
- Barthes, R. (1986). Retórica de la imagen. En R. Barthes, *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces* (C. Fernández Medrano, Trad.) (pp. 29-47). Paidós.
- Casetti, F. (1989). *El film y su espectador*. Cátedra.
- Coleman, K. (2018). Fotografías de una plegaria: El archivo visual y la historia obrera latinoamericana. En D. G. Díaz Arias y R. J. Viales Hurtado (Eds.), *Historia global y circulación de saberes en Iberoamérica, siglos XVI-XXI* (pp. 287-327). Universidad de Costa Rica, Vicerrectoría de Investigación, Centro de Investigaciones Históricas de América Central.
- Derrida, J. (1997). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Trotta.
- Gaudreault, A. y Jost, F. (1995). *El relato cinematográfico*. Paidós.
- Guasch, A. M. (2005). Los lugares de la memoria: el arte de archivar y recordar. *Materia, Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Barcelona*, (5), pp. 157-183.

- Jost, F. (1995). *El relato cinematográfico*. Paidós.
- Lavaud, J. P. (1998). Capítulo uno. El Movimiento (1952-1964). En J. P. Lavaud, *El embrollo boliviano. Turbulencias sociales y desplazamientos políticos, 1952-1982* (pp. 27-90). Institut Français d'Études Andines. <http://books.openedition.org/ifea/3434>
- Mbembé, A. (2020). El poder del archivo y sus límites. *Orbis Tertius*, 25(31), e154. <https://doi.org/10.24215/18517811e154>
- Metz, C. (1972). *Ensayos sobre la significación en el cine*. Editorial Tiempo Contemporáneo.
- Moraña, M. (2018). Maldita memoria. En M. Moraña (Ed.), *Dimensiones del latinoamericanismo* (pp. 167-180). Vervuert Verlagsgesellschaft.
- Moraña, M. (2012). El Ojo que Lloro: biopolítica, nudos de la memoria y arte público en el Perú de hoy. *Latinoamérica. Revista de Estudios Latinoamericanos*, (54), pp. 183-216. <http://dx.doi.org/10.22201/cialc.24486914e.2012.54.56481>
- Nora, P. (2008). Entre memoria e historia. La problemática de los lugares. En P. Nora, *Pierre Nora en Les Lieux de Mémoire* (L. Masello, Trad.) (pp. 19-39). Ediciones Trilce. https://www.academia.edu/36328845/PIERRE_NORA_Les_lieux_de_m%C3%A9moire
- Ortega, M. L. (2009). De la certeza a la incertidumbre: "collage", documental y discurso político en América Latina. En S. García López (Coord.), *Piedra, papel y tijera: el collage en el cine documental* (pp. 101-138). Ocho y medio.
- Ricoeur, P. (2007). Historia y memoria. La escritura de la historia y la representación del pasado. En A. Pérotin-Dumon (Dir.), *Historizar el pasado vivo en América Latina* (pp. 1-27). <http://www.historizarelpasadovivo.cl/downloads/ricoeur.pdf>
- Rivera, S. (2015). *Sociología de la imagen. Miradas Ch'ixi desde la historia andina*. Tinta Limón.
- Rivera, S. (2005). Construcción de imágenes de indios y mujeres en la iconografía post 52: el miserabilismo en el *Álbum de la Revolución. T'inkazos*. *Revista Boliviana de Ciencias Sociales*, (19), pp. 133-156.
- Rivera, S. (2003). El mito de la pertenencia de Bolivia al "mundo occidental". Requiem para un nacionalismo. *Temas Sociales*, (24), pp. 64-100.
- Sommer, D. (2002). Sin secretos. En J. Beverley y H. Achúgar, *La voz del otro: testimonio, subalternidad y verdad narrativa* (pp. 147-165). Ediciones Papiro. https://www.academia.edu/4898148/La_Voz_del_Otro_Testimonio_y_subalternidad_Varios_autores_
- Zapata, S. (2021). El pueblo en armas: Retórica de la heroicidad y corporalidad en dos dispositivos visuales de la Revolución Nacional. En Museo Nacional de Arte, *Dios y la Máquina. Hacia la descolonización de las miradas. Memorias del Seminario de Culturas Visuales 2020* (pp. 21-39). Museo Nacional de Arte.

Recepción: 31 de marzo de 2022
Aprobación: 18 de abril de 2022
Publicación: 31 de abril de 2022

El horizonte nacional y la Revolución: radiodifusión y comunidad imaginada en torno a 1952

Oscar Gracia Landaeta*

National Horizon and Revolution: Radio broadcasting and Imagined Community around 1952

Resumen. El artículo ofrece una lectura histórica del rol de la radio en la formación de la identidad nacional boliviana, tomando como punto de referencia las transformaciones sociales operadas en el país en 1952. Para ello, se emplea como fundamentos metodológicos algunas de las dimensiones centrales del pensamiento de Benedict Anderson y de Ernst Gellner, ponderando por sobre todo la noción de “comunidad imaginada” y subrayando la importancia de los procesos educativos y comunicacionales en la formación de un imaginario nacional. En ese sentido, la investigación concluye construyendo una valoración del papel de la radiodifusión en la conformación de un horizonte de sentido nacional en Bolivia, poniendo en primer plano, también, las complejidades propias de dicho horizonte a partir de la irrupción de la voz contrahegemónica minera en el plano radiofónico.

Descriptores. <Nación> <Estado> <Comunidad imaginada> <Radio> <Comunicación> <Integración>

Abstract. The article offers a historical reading of the role of the radio in the formation of Bolivian national identity, taking as point of reference the social transformations that took place in the country in 1952. In order to accomplish this objective, some of the main thoughts proposed by Benedict Anderson and Ernst Gellner are used as methodological principles. Therefore, the research offers an appraisal of the radiobroadcasting in the configuration of a Bolivian national sense, having in mind the complexities carried by the counter-hegemonic voice of mining radio stations.

Keywords. <Nation> <State> <Imagined Community> <Radio> <Communication> <Integration>

* Doctor en Filosofía por la Pontificia Universidad Católica de Chile. Docente de la Universidad Privada Boliviana. landaeta_oscar@yahoo.com

Introducción

El presente artículo esboza los primeros trazos de una investigación general acerca del rol de la radio en la formación de la nación en Bolivia. Para ello, se estructura un aparato metodológico basado centralmente en los conceptos principales del pensamiento de Ernst Gellner y de Benedict Anderson. Desde esa postura, se considera la nación como un tipo de experiencia colectiva que depende, en su esencia, de la participación mayoritaria de una población en una específica forma de “imaginario” o, para usar el término de Anderson, de “comunidad imaginada”. Ese modo de aproximación tiene la ventaja de trascender los límites del estudio de los simples contenidos discursivos para concentrarse, más bien, en la forma de circulación simbólica de cualquier discurso.

Es en la primera parte del artículo donde se desarrolla el análisis que permite reconocer los principales aportes que el pensamiento de Anderson y el de Gellner pueden tener a la hora de revisar el proceso histórico boliviano. La segunda parte, por otro lado, está dividida en dos secciones. En la primera se revisan los antecedentes de la formación nacional en Bolivia con anterioridad al momento del “52” y, en la segunda, se expone la reflexión explícita acerca del impulso decisivo que la radio ofreció para la configuración de “lo nacional” en el país, en torno al momento revolucionario. En esa última sección resultan esenciales tanto la consideración del movimiento “pedagógico” de inclusión de las áreas rurales, desarrollado a partir de la radioemisión en la segunda mitad del siglo XX, como la reflexión sobre el impulso contrahegemónico desarrollado por las radios mineras desde la década de 1940. En todo caso, debe tenerse presente que ambos momentos forman dimensiones esenciales de la configuración de “lo nacional” en Bolivia.

En las reflexiones finales se intenta poner de relieve una visión acerca del rol decisivo cumplido por la radiofonía en la promoción de la estatalidad, la educación y la integración comunicacional del país, todos ellos factores indispensables para la formación nacional. Se sugiere que todo esfuerzo real de comprensión de “lo boliviano” pase por la profundización del conocimiento local acerca del desarrollo histórico de esos procesos específicos.

Lo nacional como imaginario moderno: apuntes al estudio de la nación desde Gellner y Anderson

Son diversas las posturas teóricas que han surgido a lo largo de los siglos para estudiar el fenómeno de la nación. Anthony D. Smith, por ejemplo, clasifica ese horizonte en cuatro “paradigmas” principales: (i) el primordialismo, (ii) el perennialismo, (iii) el etno-simbolismo y (iv) el modernismo (2010, pp. 47-65). Una tipología similar es la propuesta por Umut Özkırımlı (2000) quien, sin embargo, excluye de su clasificación al “perennialismo”, por considerarlo parte del paradigma primordialista. Lo importante, en cualquier caso, es reconocer que la forma en que se ha pensado el origen de la nación ha establecido en el espectro teórico al menos tres posibilidades de lectura: (i) lo nacional como un dato histórico permanente de las comunidades humanas (primordialismo-perennialismo), (ii) lo nacional como un hecho histórico propiamente moderno (modernismo) y (iii) lo nacional como fenómeno social compuesto de elementos tanto premodernos como modernos (etno-simbolismo). Como Özkırımlı resume:

El común denominador de los modernistas es su consideración de la modernidad de las naciones y el nacionalismo; el de los etno-simbolistas la atención con que señalan en sus explicaciones el pasado étnico y cultural de las naciones; y finalmente, el de los primordialistas, su creencia en la antigüedad y naturalidad de la existencia nacional (2000, p. 64).

De estas tres visiones teóricas, el primordialismo, que fue la primera en aparecer (Özkırımlı, 2000, p. 64), es la que de un modo más importante ha sido refutada –al menos en sus versiones más primarias– por el avance de los estudios históricos y sociológicos (*cf.* Hobsbawm y Ranger, 2002; Billig, 2014; Calhoun, 1997; Hobsbawm, 1998). Si su postulado central es que las naciones “existen

Se sugiere que todo esfuerzo real de comprensión de “lo boliviano” pase por la profundización del conocimiento local acerca del desarrollo histórico de esos procesos específicos.

[...] tanto las naciones como el nacionalismo aparecieron en los últimos siglos como resultado de procesos específicamente modernos entre los que se cuentan el surgimiento del capitalismo, el desarrollo industrial, el despliegue del Estado burocrático o el crecimiento de las tecnologías de la comunicación.

en el primer orden del tiempo y se hallan en la raíz de los subsecuentes procesos y desarrollos” (Özkırımlı, 2000, p. 55), todos los trabajos que han mostrado la influencia de las instituciones modernas en la constitución de “lo nacional” (Anderson, 1993; Gellner, 2001; Hobsbawm, 1998) han dado un importante revés a ese paradigma. Por otro lado, el etno-simbolismo ha realizado contribuciones valdeas a la comprensión de los factores étnicos que participan en la formación de la nación y algunas de sus ideas pueden resultar ilustrativas para entender factores de la realidad boliviana (*cf.* Gracia, 2019). Sin embargo, la presente investigación interpreta el proceso de formación de la “nación” boliviana a partir de una serie de factores (la estatalidad, la educación y los medios de comunicación) especialmente legibles a partir del paradigma modernista.

El modernismo constituye una posibilidad de lectura histórica de la nación, que goza de importante aceptación en la actualidad, y, como Smith anota, “representa la ortodoxia dominante en los estudios académicos sobre el nacionalismo hoy en día” (2010, p. 53). La tesis central de ese paradigma es que tanto las naciones como el nacionalismo aparecieron en los últimos siglos como resultado de procesos específicamente modernos entre los que se cuentan el surgimiento del capitalismo, el desarrollo industrial, el despliegue del Estado burocrático o el crecimiento de las tecnologías de la comunicación (*cf.* Özkırımlı, 2000, p. 85).

Dos de los autores que, a pesar de la especificidad de sus pensamientos, podrían clasificarse en dicha corriente son de interés especial en este trabajo, por la productividad de sus perspectivas: Ernst Gellner y Benedict Anderson. El primero de ellos ha puesto un énfasis notable y paradigmático en el rol que el Estado moderno ha tenido en la construcción y en

la promoción activa de las identidades nacionales, como parte de su propio despliegue. Antecediendo la idea de Eric Hobsbawm (1998), referida a que “es más frecuente que las naciones sean la consecuencia de crear un Estado que los cimientos de éste” (p. 86), Gellner verá en los Estados modernos a los arquitectos que, por medio de la educación y de la comunicación masiva, forjan dinámicamente la experiencia colectiva de la nacionalidad. Así, con relación a las naciones y a su “atmósfera”, el autor francés escribe que:

[El hombre moderno] vive en unidades especialmente delimitadas y construidas, una suerte de acuarios o pulmones artificiales gigantes. Pero estos habitáculos han de erigirse y conservarse. El mantenimiento del aire o el líquido que da y preserva la vida dentro de estos receptáculos gigantes no se produce automáticamente, sino que necesita una instalación especializada. Esta instalación se llama sistema nacional de educación y comunicaciones, y su único guardián y protector eficaz es el Estado (Gellner, 2001, pp. 73-74).

Gellner considera que la pertenencia a una nación supone:

[...] ingreso, participación e identificación con una cultura desarrollada y alfabetizada común a toda una unidad política y su población, cultura que debe ser de esta clase si quiere ser compatible con el tipo de división del trabajo, el tipo o modo de producción en el que esta sociedad está basada (2001, p. 126).

Es por esa razón, es decir, por provenir de un ejercicio particular de ingeniería estatal, que las naciones pueden ser experimentadas por las poblaciones del caso como horizontes culturales marcados por un carácter “estandarizado”, “homogéneo” y “centralizado” que abarca a la totalidad de las personas sujetas a la soberanía de una estructura política específica. El Estado es, en tal línea de comprensión, la institución “que mantiene el orden centralizado y que puede reunir y dispensar los recursos necesarios tanto para sustentar una cultura desarrollada como para asegurar su difusión a toda la población” (Gellner, 2001, pp. 80, 180).

Ahora bien, a pesar de que la visión de Gellner acerca de la relación de construcción existente entre Estado y nación pueda resultar excesivamente radical a momentos¹, la teoría del autor tiene la importante ventaja de visibilizar no solo la activa participación de los aparatos estatales modernos en el desarrollo de las naciones, sino, además, la educación oficial como su mecanismo más importante. Gellner es claro al señalar que el sistema cultural “desarrollado”, que es la base de la existencia nacional, depende de una “interiorización profunda” en los individuos, la cual es labrada por un marco educativo general bajo el control del Estado (cfr. Gellner, 2001, p. 69). En tal sentido, el proceso educativo, cuyo carácter centralizado y sistemático es una realidad predominantemente moderna, constituye el motor que vertebra los diferentes espacios humanos y culturales de una colectividad nacional y los homogeneiza dentro de un ritmo unívoco funcional al proyecto de poder del Estado.

Esa conexión entre la estatalidad, la irradiación sistemática de una cultura común a la población mediante la educación y la construcción de un sentido de pertenencia nacional es clave para comprender al menos una de las estructuras esenciales del hecho nacional, y servirá más adelante como lente para medir una dimensión del proceso de formación de la nación boliviana.

El otro factor de importancia en la lectura de “lo nacional” que aquí interesaría resaltar, a propósito de las contribuciones del modernismo a la comprensión de este fenómeno, es el de las nuevas condiciones de la comunicación masiva. En tal sentido, interesa desarrollar la tematización hecha por Benedict Anderson sobre este punto. El autor de *Comunidades imaginadas* –libro que marcó un antes y un después en los estudios sobre el

Esa conexión entre la estatalidad, la irradiación sistemática de una cultura común a la población mediante la educación y la construcción de un sentido de pertenencia nacional es clave para comprender al menos una de las estructuras esenciales del hecho nacional [...].

nacionalismo– comprende de las naciones como sistemas culturales históricos que definen la experiencia individual y colectiva en su modo de imaginar o de representarse tanto la propia comunidad como la pertenencia social (cfr. Anderson, 1993, pp. 23 y ss.).

Esos imaginarios propios de la época moderna serían, según el autor, “destilaciones espontáneas” de un cruce complejo de fuerzas históricas tanto económicas y culturales como comunicacionales (Anderson, 1993, p. 21). El pensador empleará el concepto de “capitalismo impreso vernáculo” (1993, p. 115) para referirse a la combinación moderna entre economía de mercado, derrumbe de la hegemonía lingüística del cristianismo y despliegue de la tecnología de la imprenta que, según él, podría considerarse como la base estructural de las comunidades imaginadas nacionales. A propósito de esas ideas, Craig Calhoun explica que:

Benedict Anderson sugirió célebremente que el nacionalismo no era tanto una ideología política moderna, como el liberalismo o el comunismo, sino una forma penetrante de imaginar el mundo –como la religión o el parentesco– [...]. En una famosa imagen, el autor describe el (ahora muriente) ritual de la gente, por todo el país, leyendo sus periódicos matutinos. *Su punto no es únicamente que las personas obtienen la misma información [...], sino que en este acto conjunto ellas se integran, tanto sincrónica como narrativamente, y que esto –no únicamente la similitud– ayuda a producir un sentido de comunalidad*² (2017, pp. 23-24).

De lo anterior se tiene que, el despliegue de un formato moderno de comunicación, sea a través de la prensa o mediante los posteriores *mass media*, generaría, más allá del contenido de las informaciones, una fuerza sincrónica integradora que produce el sentido de “comunalidad” en las poblaciones nacionales. Por supuesto, la lectura de contenidos comunes es un punto importante para la gestación

1 Una crítica a las visiones generales de Gellner sobre el nacionalismo puede encontrarse en el también clásico libro *Nationalism*, de Elie Kedourie (1996, pp. 142 y ss.). Por otro lado, sobre la excesiva radicalidad con la que el pensador francés tematiza la “invención” de la nación por el Estado, puede revisarse la reflexión de Anderson (1993, pp. 23 y ss.).

2 Las cursivas son propias.

de la identidad nacional. Sin embargo, la estructura central de dicho marco identitario se forja tanto en la rutina colectiva de consumo mediático como en la forma de representación de dicha rutina impulsada por los medios masivos. De tal forma, en su relación con los procesos comunicativos modernos, la identidad nacional vendría a ser no un contenido discursivo, sino un horizonte de sentido dentro del cual tiene significado mucha de la discursividad social de nuestro tiempo.

En todo caso, de esa revisión de algunas de las contribuciones del modernismo desde dos de sus autores más relevantes pueden tenerse a la vista al menos tres elementos: (i) la importancia general de la gestión estatal en el despliegue de la identidad nacional, (ii) la centralidad de la educación oficial como fuente de formación del horizonte de “lo nacional” y (iii) la relevancia estructural de los sistemas de comunicación masiva para la producción y la reproducción del imaginario nacional.

Evidentemente, todas esas condiciones suponen un cierto grado de “modernidad” como base de las comunidades nacionales y sus imaginarios. Se tratará de desarrollar a continuación una lectura de la manera en que ese proceso se ha desplegado en Bolivia, con sus particularidades, para después interpretar el modo en que, a partir de la Revolución Nacional de 1952, se impulsó una serie de factores decisivos para la formación nacional boliviana.

Bolivia y su despliegue como “comunidad imaginada”: la radio y el marco histórico del “52”

Antecedentes de la formación nacional boliviana en el primer siglo de vida republicana

Hay algunos estudios sobre la formación de lo que puede considerarse al menos un germen de conciencia colectiva en el espacio físico y humano de la Audiencia de Charcas durante los siglos de dominio colonial (Barnadas, 1973; Roca, 2017). Ese dato es importante porque dicha entidad co-

lonial es el precedente territorial inmediato de la posterior Bolivia. Ahora bien, incluso si algún autor ha logrado entrever en tal periodo colonial el surgimiento de una muy elemental “esfera pública” basada en la “cultura letrada” de la ciudad capital de La Plata (Unzueta, 2018), no es menos cierto que el desarrollo rudimentario de una identidad charqueña no habilita para hablar propiamente de un sentido de “nacionalidad” boliviana previa a la fundación de Bolivia (*cf.* Gracia, 2019).

Entrado el periodo republicano, es importante advertir el avance del sentido de nacionalidad en tanto imaginario colectivo a partir de los factores ya remarcados: estatalidad, educación y sistemas comunicativos. Para el primero de esos puntos, Hillel Soifer, en su libro *State Building in Latin America* (2015), ha realizado un detallado análisis de la presencia estatal de las nacientes repúblicas latinoamericanas durante el siglo XIX. Esa valoración se basa en tres indicadores centrales: (i) la administración de la educación primaria pública, (ii) la capacidad de movilización de soldados y (iii) la captación de ingresos a través de los impuestos. Los resultados demuestran que el siglo XIX concluyó colocando la estatalidad de países como Chile y Uruguay en un avance notable, mientras que los resultados más pobres fueron para Bolivia, Perú y Paraguay (pp. 11-15).

Para el caso de Bolivia, sin embargo, existe una variación de ritmos que es importante considerar. Si durante los primeros 50 años de la vida republicana del país el proyecto de construcción de un Estado-nación era virtualmente inexistente, las condiciones materiales de estabilidad que permitieran proyectar una nueva estatalidad se modificarían progresivamente a partir de 1880. Sobre ese proceso, Pilar García considera que las “élites conservadoras chuquisaqueñas [...] promovieron una política modernizadora de la economía y la sociedad boliviana como no tuvo parangón en el pasado [y] que favoreció el surgimiento de Bolivia como Estado-nación” (2006, p. 27). Es importante considerar el impulso de expansión estatal que, de

Si durante los primeros 50 años de la vida republicana del país el proyecto de construcción de un Estado-nación era virtualmente inexistente, las condiciones materiales de estabilidad que permitieran proyectar una nueva estatalidad se modificarían progresivamente a partir de 1880.

[...] si bien la estatalidad boliviana no tuvo un desarrollo sustantivo hasta mediados del siglo XX, permaneciendo dentro de los lineamientos de una estructura oligárquica que era, en su esencia, no-nacional, en las décadas inmediatamente previas a la Revolución de 1952 se operó una importante mejora en el marco educativo del país.

tal forma, se convirtió en un momento estructural de la vida política de Bolivia a partir de las últimas dos décadas del siglo XIX. En lo económico, por otro lado, la expansión correlativa de la actividad minera impulsaría a su vez la producción agrícola y la integración de Bolivia por medio de las conexiones ferroviarias (*Ibidem*).

Ahora bien, si es indudable que ese desarrollo político-económico existió, es mucho menos claro que, como García apunta, se halló directamente ligado a la formación de un “Estado-nación” boliviano. Debe considerarse, en todo caso, que la extensión de la estatalidad en Bolivia durante ese periodo obedecía a una vocación política oligárquica centrada en la exportación de minerales al extranjero. En tal sentido, el desarrollo del Estado no era un fin en sí mismo, sino solo en la medida en que facilitaba la generación de excedente económico privado mediante la explotación de los recursos del país. Por ello, la “integración” boliviana solamente se desarrolló hasta el punto en que correspondía con el cumplimiento de los intereses oligárquicos (Soifer, 2015, p. 240). De ahí que, de la inexistencia material de un proceso profundo de estatalización en Bolivia, derivaría el escaso avance de un imaginario propiamente “nacional” en la esfera política del país.

Por otra parte, si el grado de participación del colectivo popular en cualquier suerte de conciencia nacional depende de los factores antes revisados, esa situación era sumamente precaria en el primer siglo de vida republicana de Bolivia. En el caso de la educación, basta con considerar el caso de la instrucción primaria durante ese periodo. Según datos de Herbert Klein (2011, p. 140), hacia 1847 solo asistían 22.000 niños a los centros educativos del país, representando únicamente el 10% de la población en edad escolar. Esto se traducía en la falta de perspec-

tivas de cambio real ante una situación dramática en los porcentajes de alfabetización. De acuerdo con cálculos del entonces funcionario público José María Dalence, a partir del censo conducido en el país en 1846, se estimaba que apenas el 7% de la población censada estaba alfabetizada (*Ibidem*). Lo peor de esa coyuntura habría sido que las previsiones que se podían hacer desde ella para el futuro de Bolivia no eran en absoluto esperanzadoras, perspectiva esta que se habría consolidado con la llegada del periodo más caótico del país, el de los gobiernos caudillistas entre 1848 y 1880 (Klein, 2011, p. 143).

Para el año 1900, el nivel de alfabetización nacional se había elevado apenas hasta el 17%, siendo ese porcentaje similar para el grupo de personas que había recibido algún tipo de escolarización (Klein, 2011, p. 168). Tal situación, empero, variaría importantemente entre 1900 y 1950. En esas décadas, la población estudiantil preuniversitaria de Bolivia pasó de las 22.539 a las 138.924 personas, mientras que el porcentaje de alfabetización creció desde el 17% hasta el 31%. Klein indica que el punto decisivo de inflexión en ese proceso se dio a partir de la Guerra del Chaco (1932-1935), cuando, como reacción a tal evento, los gobiernos empezaron a invertir de modo decidido en educación (2011, p. 235).

En síntesis, parece potable concluir que, si bien la estatalidad boliviana no tuvo un desarrollo sustantivo hasta mediados del siglo XX, permaneciendo dentro de los lineamientos de una estructura oligárquica que era, en su esencia, no-nacional, en las décadas inmediatamente previas a la Revolución de 1952 se operó una importante mejora en el marco educativo del país. Esto, como se ha visto a partir de Gellner, constituye una de las condiciones de posibilidad más importantes para el despliegue de una formación nacional. Cabe ahora cuestionar, sin embargo, la manera en que los procesos aquí expuestos se articularon con el tercer factor considerado en la anterior sección: el desarrollo de la comunicación.

Fernando Unzueta (2018, p. 45), como ya se ha mencionado, estudió la constitución de una incipiente “esfera pública” en la Audiencia de Charcas, a partir del impulso tanto de la “cultura letrada” de la ciudad de La Plata como de la circulación de pasquines en las últimas décadas de la Colonia.

Ese flujo comunicativo se profundizó en las primeras décadas de la vida republicana de Bolivia con la ayuda de la imprenta y de los nacientes diarios que tenían una proyección marcadamente nacionalista (Unzueta, 2018, p. 54). No obstante, más allá del contenido de los periódicos, es el flujo comunicacional que ellos crearon lo que permitió el desarrollo de una base estructural para lo que Anderson denomina “comunidad imaginada”.

Unzueta adopta esa idea del autor irlandés y postula el desarrollo de un espacio de publicidad apto para el crecimiento de tal imaginario nacional: “[La prensa boliviana] empieza a forjar lazos de identidad y a difundir relatos compartidos entre los bolivianos al incorporar en un mismo espacio semiótico los factores más diversos del país, en una especie de inventario con un impulso totalizador” (2018, p. 71). Ese proceso, durante el siglo XIX, estuvo sujeto a la serie de condiciones específicas que caracterizó la morfología social boliviana. Así, la influencia de los diarios se vio limitada de modo importante, tanto por el nivel de analfabetismo en el país (más del 83% para 1900) como por la exigua urbanización (también para 1900, el 86% de la población boliviana vivía fuera de las ciudades) (Klein, 2011, p. 235).

A partir de lo anterior se puede afirmar que, si bien un naciente imaginario nacional fue establecido en parte del país durante el siglo XIX, mediante la matriz comunicacional de la prensa y de su discursividad nacionalista, esa incipiente “comunidad imaginada” dejaba todavía fuera de su marco a la ingente mayoría rural de Bolivia. Por supuesto, el crecimiento de la población alfabetizada, en especial a partir de 1930, favorecía la expansión de ese “imaginario” nacional. Sin embargo, con cerca del 70% de analfabetismo para 1950, además del 67% de ruralidad en el país, se hace difícil imaginar que el sistema comunicacional creado por la prensa hubiera permitido incorporar a una parte al menos importante del país al interior de un horizonte simbólico signado por la nacionalidad.

La radio y la formación nacional: comunicación, educación y estatalidad en torno al “52”

Ahora bien, a pesar de la constatación anterior, no debe descartarse *tout court* el papel de la comunicación masiva como matriz forjadora de una “comunidad imaginada” en el país. De hecho, como se tratará de mostrar acá, puede plantearse una vía de interpretación histórica alternativa sobre esta cuestión, que permita encontrar una clave de comprensión para el fenómeno de la formación nacional boliviana.

En el último tiempo, algunos autores han trabajado acerca de la relación que la radio, en diferentes coyunturas sociales, ha tenido en la formación de diversas “comunidades imaginadas” nacionales. Así, por ejemplo, Michele Hilmes sostiene que:

Los radioescuchas, sintonizando [...] un programa específico al aire en un momento específico, crean esa simultaneidad compartida de la experiencia que es crucial al concepto de Benedict Anderson sobre la moderna “comunidad imaginada” nacional. Sus descripciones acerca de la influencia de la imprenta sobre la ciudadanía lectora de periódicos evocan incluso de un modo más exacto al radioescucha (1997, p. 11).

[...] mediante la matriz comunicacional de la prensa y de su discursividad nacionalista, esa incipiente “comunidad imaginada” dejaba todavía fuera de su marco a la ingente mayoría rural de Bolivia.

La autora también nota que, en el caso de Estados Unidos, mientras los periódicos permanecieron como medios restringidos por su sentido local, la radio tenía “el poder no solo para afirmar activamente el poder unificador de la experiencia simultánea sino también para comunicar significados acerca de la naturaleza de esa experiencia unificadora” (Hilmes, 1997, pp. 11-12). En ese sentido, se habría considerado que, en las primeras décadas de la radiofonía, “las cualidades técnicas de la radio” podían “unir la nación física, a lo largo del espacio geográfico, conectando regiones remotas con centros de civilización y de cultura” (Hilmes, 1997, p. 14). Ese aspecto también es considerado por Kate Lacey, quien, a propósito de la utilización política de la radio en las décadas de 1920 y 1930, afirma que dicha tecnología “fue

tomada como una herramienta que podía enlazar a los varios elementos constitutivos de la nación, sin importar dónde se encontraran o cuáles fueran sus circunstancias” (2002, p. 29).

Las descripciones mencionadas son ampliamente compatibles con la coyuntura comunicacional específica en la que se insertó la radio en Bolivia.

Debe recordarse que la primera emisora en salir “al aire” de modo oficial en el país fue Radio Nacional, el 2 de marzo de 1929 (Aguirre, 2017, p. 32; L’Angevin, 2018, p. 7). En ocasión del acto inaugural de la emisora, los hermanos Castro, propietarios de la misma, hicieron instalar más de 150

aparatos receptores en lugares públicos de reunión social, además de un conjunto de altoparlantes en plazas y avenidas de las principales capitales urbanas de Bolivia (L’Angevin, 2018, pp. 6-7). De esa forma, la primera transmisión radiofónica en el país tuvo un alcance simultáneo muy superior a las dinámicas regulares de los medios de comunicación escritos.

Los diarios bolivianos reflexionarían acerca de ese acontecimiento poniendo un énfasis notable en las promesas de integración nacional de la nueva tecnología radial y definiendo perspectivas, en muchos casos, muy similares a las citadas líneas atrás a partir de los teóricos de la radio:

El discurso de la prensa, o sea el de las élites liberales, subraya el rol educativo de la radio hacia las “masas populares” y su poder en términos de vinculación nacional. Insiste en los problemas de comunicación que conoce el país, la desarticulación entre los diferentes núcleos de población. El potencial de la radio para colmar las fisuras de la sociedad boliviana (distancia, luchas políticas) no deja de fascinar (L’Angevin, 2018, p. 7).

Es en tal sentido que debe percibirse la manera en que el nuevo medio de comunicación (la radio) estuvo inmediatamente definido, en su despliegue, por una serie de intereses políticos,

al menos formalmente “nacionalistas”. Ya en la transmisión inaugural se intentaría “presentar a Bolivia como un país culto, unido, fuerte, ecléctico, progresivo, abierto a las influencias exteriores (mezcla entre música nacional, internacional y militar)” (L’Angevin, 2018, p. 7), y se daría un lugar centralísimo a las palabras de Hernando Siles, presidente de la República en aquel entonces (Aguirre, 2017, p. 32).

Así, se conjugaron en el país, a raíz de las circunstancias de la Guerra del Chaco, las vocaciones de control político, adoctrinamiento masivo y unificación nacional que caracterizarían la relación de las élites gubernamentales con la radio durante los primeros años de funcionamiento de esa nueva tecnología comunicacional

Una radicalización de esa tendencia a entender la radio como instrumento político, además de como motor de educación y de integración para las masas, se registró con la fundación de Radio Illimani, el 15 de julio de 1933, una emisora esencialmente vinculada a los intereses gubernamentales y al impulso otorgado por una reducida élite paceña (L’Angevin, 2018, p. 8; O’Connor, 1990, p. 102).

Los primeros años de esa segunda radioemisora en Bolivia estuvieron, por supuesto, enormemente marcados por la contienda bélica del Chaco y por la necesidad del gobierno de Daniel Salamanca de unificar la opinión pública del país en torno a la lucha contra Paraguay. Por otro lado, una misma proyección paternalista de inclusión de los sectores subalternos en la cultura nacional, mediante la educación por radio, se hizo evidente en el discurso brindado por José Luis Tejada Sorzano en ocasión de la primera emisión de Radio Illimani:

[La radio es un medio para llevar] los elementos de educación, sensaciones de alegría, placidez y belleza, y estímulos de patriotismo y de progreso. Que ella [...] se haga presente en la cabaña del indio solitario, hasta donde nuestra pobre civilización no ha podido llegar con la acción renovadora y redentora del libro y del periódico y utilice allá la palabra hablada en lenguas nativas [...] para despertar su alma (citado en L’Angevin, 2018, p. 9).

Así, se conjugaron en el país, a raíz de las circunstancias de la Guerra del Chaco, las vocaciones de control político, adoctrinamiento masivo y unificación nacional que caracterizarían la relación de las élites gubernamentales con la radio durante los primeros

años de funcionamiento de esa nueva tecnología comunicacional. Como apunta Daphné L'Angevin, “la radio recién llegada despierta un inaudito entusiasmo en los círculos de poder, que esperan encontrar en ella el medio para federar el país entero. Del estreno de la Radio Illimani hasta el fracaso de Bolivia en la guerra, son dos años de historia de discurso y de uso radiofónicos” (2018, p. 8).

Como se ha mencionado a partir de las reflexiones de Unzueta (2018), los diarios ya habían logrado establecer durante el primer siglo de vida republicana del país una reducida esfera pública (especialmente concentrada en los núcleos urbanos), en la que circulaba con afluencia una discursividad nacionalista. Sin embargo, por las limitaciones revisadas, dicha esfera no había podido convertirse en un imaginario nacional que englobara con fuerza totalizadora más que a una muy reducida parte del país. La radio, en ese sentido, no solo prometía la consolidación de ese flujo discursivo en las ciudades, sino también la proyección de un alcance decisivo en los sectores rurales, rompiendo las barreras de la distancia, la alfabetización y la diferencia lingüística. En tal contexto, es de vital importancia entender que, en lo posterior a la experiencia de Radio Nacional y de Radio Illimani, una serie de radioemisoras no estatales desplegaron de modo variado una actividad enmarcada en las mismas consignas pedagógicas e integradoras que ya han sido citadas.

Carlos A. Camacho (2007) ha desarrollado un importante trabajo que resalta el potencial “democratizador” de esas radios privadas, a partir de la experiencia de la Asociación de Educación Radiofónica de Bolivia (ERBOL). Esa asociación integró, desde 1967, a las seis emisoras fundadas entre 1939 y 1960, las cuales ya se encontraban desde sus inicios promoviendo una labor educativa en el país (Camacho, 2007, p. 149). Dichas radioemisoras habrían pensado su rol como principalmente centrado en la alfabetización, el fomento de la cultura y el desarrollo integral de los sectores económicamente pobres, tanto del área rural como del área urbana. De acuerdo con José Luis Aguirre:

si educación e integración comunicacional son dos de las condiciones fundamentales para la formación de un imaginario nacional (o “comunidad imaginada”) no hay duda de que la radio impulsó con fuerza ese proceso después de 1952

Estas emisoras de propiedad de órdenes religiosas, como franciscanos, agustinos, jesuitas o en su caso de prelaturas o arzobispados surgen entre las décadas de los años 50 y 60, cuando a decir de Xavier Albó se experimenta la introducción de los transistores en el campo y así señala que en el medio rural posiblemente la revolución del transistor haya sido más eficaz que la misma Reforma Agraria (2017, p. 35).

El apunte final de la cita es sumamente indicativo, porque permite pensar ese fenómeno en su relación específica con el momento clave de 1952. Al respecto, Gridvia Kúncar ha escrito que “las transformaciones sociales y la consiguiente presencia de sectores mayoritarios en el contexto social que conquistan el 52 redimensionaron, necesariamente, el espacio comunicacional oligárquico restringido hasta entonces al país letrado y urbano” (1989, p. 99). La misma autora, por otro lado, hace notar que, si bien la insurrección de abril abrió el camino para la participación de nuevos actores en el marco boliviano, la radiofonía popular no estuvo definida por la acción estatal del nuevo gobierno revolucionario que acusaba, por el contrario, una total indiferencia hacia este fenómeno (Kúncar, 1989, p. 100). Por supuesto, el itinerario de surgimiento de las emisoras educativas después pertenecientes a ERBOL confirma el hecho de que el contexto posrevolucionario produjo un escenario fértil para la proliferación de esas iniciativas y de sus importantes efectos sobre la educación masiva, la integración comunicacional y, por ello, para el despliegue de un ámbito “imaginario” nacional en el país.

Dadas las premisas establecidas en este trabajo, si educación e integración comunicacional son dos de las condiciones fundamentales para la formación de un imaginario nacional (o “comunidad imaginada”) no hay duda de que la radio impulsó con fuerza ese proceso después de 1952. Lo importante es, en todo caso, comprender que, al margen de la incorporación de nuevos sectores a la circulación de discursos anteriormente reservados a las poblaciones letradas,

el funcionamiento mismo de la radio permitió ampliar el imaginario de dichos grupos, brindándoles una experiencia de simultaneidad con los otros actores de la sociedad boliviana. La internalización progresiva de ese horizonte simbólico-imaginario, que permite pensar la contemporaneidad y la cercanía de un conjunto de elementos sociales y geográficos diversos, sería lo que fue definiendo una nueva experiencia de “comunidad” propiamente nacional, ya no solo nombrada, sino *vivida* como “Bolivia”.

Con todo, la lectura hasta aquí realizada sobre la formación del imaginario nacional en el país ha dejado deliberadamente de lado un elemento decisivo que da especificidad al proceso histórico boliviano: la emergencia de las radios mineras a partir de la década de 1940. La interpretación hecha hasta el momento del avance “pedagógico” de la radio boliviana ha permitido comprender el protagonismo del Estado y de las emisoras principalmente cristianas en la formación de un discurso relativamente homogéneo acerca de “lo nacional”. Pero ese ámbito mediático, poco más de una década después de su inicio, se vio quebrado en su carácter unidimensional por la aparición de lo que, con Nancy Fraser (1992), podríamos llamar el “contra-público subalterno”³ minero.

Después de haber consolidado durante la década de 1940 un grado importante de organicidad sindical (Antolínez y Mora, 2021, pp. 332-333) y de autoconciencia ideológica (Herrera Miller, 2005, p. 52), el proletariado minero fundó en 1947 Radio La voz del minero, la primera radioemisora propiamente minera del país (Miranda, 1989; Cajas, 1989; Antolínez y Mora, 2021). Ese primer hito comunicacional fue importantemente ampliado después de 1952, con la fundación de Radio 21 de Diciembre en Catavi (1956), Radio Telamuyu en Telamuyu (1957) y, más tarde, Radio Animas, Radio Vanguardia, Radio Viloco y Radio La voz del cobre (Miranda, 1989, p. 64). Según Aguirre,

3 Hilmes ha puesto énfasis en esa posibilidad característica de la radio de brindar a ciertas minorías el acceso a la expresión en un foro “nacional” (2002, pp. 11 y ss.).

para la década de 1960, las radioemisoras mineras ya sumaban 23 (2017, p. 34).

Kúnkar menciona que la “ubicuidad” y la “llegada inmediata” de la radio permitieron a los mineros romper las barreras del analfabetismo y el aislamiento físico, en su propósito de dar a conocer al país su situación (1989, pp. 101-102). Esta observación es clave, toda vez que, si bien Alan O’Connor (1990) propone que las funciones de esas radios se concentraban en la coordinación sindical y en la resistencia frente a actores políticos o militares antagónicos, el sentido de su proyección tiene un carácter “nacional”, permitiendo que la voz de dicho grupo interpele con su expresión al ámbito mediático de “Bolivia”:

[El] sindicalismo minero está lejos del salarismo occidental y su influencia abarca desde las esferas domésticas hasta la política internacional, pasando por una concepción totalizadora de la realidad del país [...] [La] toma de conciencia sobre su condición de seres explotados o “principio de realidad” han configurado una práctica social cuyos rasgos se expresan vigorosamente en la conquista de espacios en el ámbito de la comunicación masiva (Kúnkar, 1989, p. 101).

Reformulando un poco la idea anterior, se puede decir que la conquista de espacios de comunicación masiva fue lo que permitió al proletariado minero construir una concepción totalizadora del país. De ese modo, al denunciar su condición de explotados *en un ámbito público-mediático*, que incorpora tanto a otros grupos proletarios del país como a la población urbana en general, ese sector social definió su experiencia de *lo nacional*. En ese sentido, Freddy Condo Riveros (1994, p. 23) cita las declaraciones de Jorge Saral, indicando que los mineros adquirieron un trasmisor de onda corta precisamente por su intención de trascender los límites distritales y hacer conocer su realidad a “*toda Bolivia*”. De ese modo, considerándose a sí mismo como la vanguardia de un *movimiento obrero boliviano* esencialmente antihegemónico, el proletariado minero articuló su avanzada formación

ideológica con la naciente y dinámica experiencia mediática de la “comunidad imaginada”.

Pero eso no es todo. Como se puede colegir de las reflexiones de Ernesto Miranda (1989), la radiofonía no solo permitió la configuración propiamente “nacional” del imaginario y la experiencia minera; también modificó decisivamente en las décadas de 1950 y 1960 el imaginario urbano sobre la nación. Aquello rompió la relativa homogeneidad de

las narrativas nacionalistas que, a partir del siglo XIX, habían configurado crecientemente la visión de una parte del país en la esfera mediática de las ciudades y que, en el siglo XX, empezaban a recibir el apoyo de la radio. Desde ese momento y por las décadas siguientes, la fisonomía de “lo nacional” (en tanto experiencia presente, memoria colectiva y proyección futura) fue objeto de disputa y de tensión entre una narrativa nacionalista-pedagógica y otra minero-popular:

Mientras las radios comerciales invadían los hogares bolivianos con informaciones de mal gusto contra los campamentos mineros y sus habitantes, las radios mineras, en su lucha de resistencia, salían de sus fronteras con características nacionales [...]. El ciudadano común de las ciudades que ante tanta anti propaganda no mostraba simpatía por los mineros, con el trabajo de las radios de los mineros, se comenzó a abrir a un cierto sentimiento de solidaridad en favor de ellos (Miranda, 1989, p. 65).

Ese nuevo escenario de tensión tuvo un momento de demostración muy específico en el conflicto de tecnologías radiofónicas y de relatos que, durante la década de 1960, mantuvieron la entonces anti-comunista Radio Pío XII y la ya mentada emisora La voz del minero (*cf.* O’Connor, 1990, pp. 105 y ss.; Miranda, 1989, pp. 67 y ss.). Sobre esa disputa, Miranda sostiene que: “Según los testimonios de los ciudadanos que escuchaban ambas cadenas en cualquier punto del país, se daban cuenta [de] que las radios mineras con su trabajo sencillo aparte de romper con algunos moldes tradicionales de la co-

municación estaban ganando audiencia y militancia en todo el país” (1989, p. 68).

De tal forma, es importante entender que, si bien la fisonomía de “lo nacional” entró en disputa, su morfología se consolidó y se complejizó a partir del quiebre de la homogeneidad mediática previa. Así, en el punto más importante de su desarrollo y de su extensión masiva (a partir de mediados del siglo XX), el imaginario nacional boliviano adquirió

una dinámica propia, incorporando en su seno tanto la voz pedagógica nacionalista (que expresaba posiciones gubernamentales y cristianas) como una voz nacional-popular contrahegemónica.

Reflexiones finales

Como se había anunciado en un inicio, este texto constituye únicamente un retrato general de los primeros resultados teóricos de una investigación en desarrollo. Sin embargo, de esa visión todavía inacabada ya puede hacerse una valoración importante acerca del rol esencial cumplido por la radio en el proceso de formación de la nación boliviana. Si “lo nacional” es, como aquí se ha planteado, un imaginario que define la experiencia colectiva, su mayor o su menor consolidación dependerán siempre de la proporción poblacional que participe de su horizonte de sentido. Entonces, si la estatalidad, la educación y la integración comunicacional son condiciones clave de toda formación nacional, en el caso boliviano fue esa última dimensión la que dio un impulso notable a los otros dos factores, siendo clave en dicho proceso el papel desplegado por la radiofonía.

La radio hizo posible la función pedagógica ahí donde el aislamiento y el analfabetismo frenaban el avance de la prensa y de la educación oficial. Por otro lado, el importante impulso al sector educativo, que tuvo un momento decisivo en 1952⁴, permitió, también de la mano de los procesos radiofónicos de

[...] si la estatalidad, la educación y la integración comunicacional son condiciones clave de toda formación nacional, en el caso boliviano fue esa última dimensión la que dio un impulso notable a los otros dos factores, siendo clave en dicho proceso el papel desplegado por la radiofonía.

4 Entre 1950 y 2007 el porcentaje de niños matriculados para el nivel de educación primaria pasó de menos del 25% al 84% (Klein, 2011, p. 305).

alfabetización, elevar el porcentaje de población alfabetizada a 67% en 1976 y a 87% en 2003 (Klein, 2011, p. 306). Por supuesto, esto posibilitó, a la par, una consolidación notable de la presencia estatal en el país, mediante la integración de sus diversas parcialidades en una cultura “nacional”.

Finalmente, puede decirse que, si bien el protagonismo de las radios mineras en la escena nacional fue reduciéndose a partir de las medidas neoliberales adoptadas por el Gobierno boliviano en 1985 (*cf.* Herrera Miller, 2005), su marca indeleble sobre la fisionomía de “lo nacional” en Bolivia permanece. Hoy en día es cada vez más difícil no pensar la nación boliviana como un escenario de diversidad y, muchas veces, de fragmentación y de disputa. Esa característica central de nuestro imaginario nacional tuvo su momento mediático inicial en la fuerza popular de la radioemisión minera.

Bibliografía

- Aguirre, J. L. (2017). Una breve historia de la palabra con sentido. El camino de la radio boliviana hacia su fin educativo. *Punto Cero*, 22(34), pp. 31-37. Universidad Católica Boliviana San Pablo.
- Anderson, B. (1993). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y difusión del nacionalismo*. Fondo de Cultura Económica.
- Antolínez, L. E. y Mora, A. I. (2021). Resistencias de los radios populares en Bolivia: Radio Nacional Huanuni y Pío XII, 1950-1980. *Mediaciones*, 17(27), pp. 323-354.
- Barnadas, J. (1973). *Charcas. Orígenes históricos de una sociedad colonial 1535-1565*. CIPCA.
- Billig, M. (2014). *Nacionalismo banal*. Capitán Swing.
- Cajías, L. (1989). Las radios mineras en el sexenio. En A. Gumucio y L. Cajías (Eds.), *Las radios mineras de Bolivia* (pp. 23-41). CIMCA-UNESCO.
- Calhoun, C. (1997). *Nationalism*. University of Minnesota Press.
- Calhoun, C. (2017). The Rhetoric of Nationalism. En M. Antonsich y M. Skey (Eds.), *Everyday Nationhood. Theorizing Culture, Identity and Belonging after Banal Nationalism* (pp. 17-30). Palgrave Macmillan.
- Camacho, C. (2007). *Las radios populares en la construcción de ciudadanía: Enseñanzas de la experiencia de ERBOL en Bolivia*. ERBOL.
- Condo Riveros, F. (1994). *Radio Nacional de Huanuni: una comunicación subversiva*. CEDOIN.
- Fraser, N. (1992). Rethinking the Public Sphere: A Contribution to the Critique of Actually Existing Democracy. En C. Calhoun (Ed.), *Habermas and the Public Sphere*. The MIT Press.
- García, P. (2006). Frontera, espacio y Estado. Un estudio de caso: la Bolivia republicana. En M. Ventura, A. Lluís y G. Dalla (Eds.), *La frontera. Entre límites i ponts* (pp. 23-36). Casa América Catalunya.
- Gellner, E. (2001). *Naciones y nacionalismo*. Alianza Editorial.
- Gracia, O. (2019). Identidad protonacional boliviana: Revisión de dos lecturas contemporáneas. *Ciencia y Cultura*, 23(42), pp. 75-97.
- Herrera Miller, K. (2005). Las radios mineras en Bolivia hoy. Mirada diagnóstica a la génesis de la comunicación popular y democrática. *Punto Cero*, 10(11), pp. 51-58.
- Hilmes, M. (1997). *Radio Voices*. University of Minnesota Press.
- Hobsbawm, E. (1998). *Naciones y nacionalismo desde 1780*. Editorial Crítica.
- Hobsbawm, E. y Ranger T. (2002). *La invención de la tradición*. Editorial Crítica.
- Kedourie, E. (1996). *Nationalism*. Blackwell Pub.
- Klein, H. (2011). *Historia de Bolivia. De la colonia al 2010*. Editorial G.U.M.

Kúnkar, G. (1989). Radios mineras: Condiciones de producción de su discurso. En A. Gumucio y L. Cajías (Eds.), *Las radios mineras de Bolivia* (pp. 97-109). CIMCA-UNESCO.

Lacey, K. (2002). Radio in the Great Depression: Promotional Culture, Public Service and Propaganda. En M. Hilmes y J. Loviglio (Eds.), *Radio Reader* (pp. 24-40). Routledge.

L'Angevin, D. (2018). Los inicios de la radio en Bolivia y la Guerra del Chaco. Radio Nacional-Radio Illimani (1929-1935). [En línea]. <https://xdoc.mx/documents/los-inicios-de-la-radio-en-bolivia-y-la-guerra-del-chaco-5cbb7cbec711c>

Miranda, E. (1989). La resistencia de las radios mineras. En A. Gumucio y L. Cajías (Eds.), *Las radios mineras de Bolivia* (pp. 61-73). CIMCA-UNESCO.

O'Connor, A. (1990). The Miner's Radio Stations in Bolivia: A Culture of Resistance. *Journal of Communication*, 40(1), pp. 102-110.

Özkırımlı, U. (2000). *Theories of Nationalism: A Critical Introduction*. Macmillan Press.

Roca, J. L. (2017). *Ni con Lima ni con Buenos Aires. La formación de un Estado nacional en Charcas*. Biblioteca del Bicentenario de Bolivia (BBB), Vicepresidencia del Estado Plurinacional de Bolivia.

Smith, A. D. (2010). *Nationalism. Theory, Ideology, History*. Polity Press.

Soifer, H. (2015). *State Building in Latin America*. Cambridge University Press.

Unzueta, F. (2018). *Cultura letrada y proyectos nacionales. Periódicos y literatura en Bolivia (siglo XIX)*. Plural editores.

Recepción: 29 de marzo de 2022

Aprobación: 26 de abril de 2022

Publicación: 31 de abril de 2022

Las jornadas de abril de 1952 en el cine boliviano

Claudio Sánchez*

April of 1952 in
Bolivian Cinema

Resumen. La llegada a Bolivia de Víctor Paz Estenssoro el 15 de abril de 1952, luego de su exilio en Buenos Aires y después de las cruentas jornadas del 9, 10 y 11 de abril de ese año, que consagrarían la Revolución Nacional, fue registrada por el cine boliviano. En ese registro se encuentra el germen de una cinematografía nacional que tienen su más importante referencia en lo que fuera el Instituto Cinematográfico Boliviano. *Bolivia se libera* y otra posible filmación de Bolivia Films convocan a restituir en este escrito ese capítulo histórico.

Descriptores. <Cine boliviano> <Historia> <Instituto Cinematográfico Boliviano> <Revolución Nacional de 1952> <Jorge Ruiz>

Abstract. The cinema records the arrival in Bolivia of Víctor Paz Estenssoro on April 15, 1952, after his exile in Buenos Aires, and after the bloody days of April 9, 10 and 11, that would consecrate the National Revolution, are the germ of Bolivian cinematography, which has its most important reference in what was the *Instituto Cinematográfico Boliviano*. The essays aims to reconstitute this historical chapter through the analysis of *Bolivia se libera* and another possible filming by Bolivia Films.

Keywords. <Bolivian Cinema> <History> <Instituto Cinematográfico Boliviano> <National Revolution of 1952> <Jorge Ruiz>

* Crítico de cine. Investigador y periodista. Ha sido encargado de Programación, Distribución y Exhibición de la Fundación Cinemateca Boliviana (2010-2021). Actualmente es coordinador académico en la Escuela Andina de Cinematografía de la Fundación Grupo UKAMAU. mardecine@gmail.com

La República y la Revolución

La historia de Bolivia se quiebra inevitablemente –para la propia historia del siglo XX– el año 1952. Se le pueden adjudicar fechas y ponerle nombres y firmas; sin embargo, aquel hecho denominado “Revolución Nacional” fue el momento de inflexión para el país y para la vieja República. Fue entonces que se empezó a vivir una etapa de cambios que trascienden hasta nuestros días, con medidas políticas, económicas y sociales de transformación, como también algunas de reproducción de los mandos de poder tradicionales.

Es imposible pensar en Bolivia sin todo eso. El alcance que tuvieron las medidas revolucionarias no es ajeno al cine nacional. Abril de 1952 es el germen de una cinematografía que nos permite hablar hoy de una tradición. Son formas de pensar el país y de hacerlo visible a través del encuadre de la propia Revolución. Desde ahí, y en lo posterior, los cuestionamientos a ella también promovieron el desarrollo de una manera de hacer películas, que inevitablemente se referirán a lo que dejaron los sucesivos gobiernos movimientistas, hasta su fin en 1964, cuando el golpe de Estado de René Barrientos alteraría nuevamente la vida de Bolivia.

El cine boliviano sintió lo que podemos llamar “el primer empujón a la industria” como una consecuencia de la necesidad del gobierno revolucionario y su urgencia por consolidar aparatos propagandísticos de gran alcance. Ante la ausencia de empresas de televisión en Bolivia, la solución fue empezar a trabajar para el cine. De ese modo, gracias a esa condición, se dejó para la posteridad el mayor archivo nacional de lo cotidiano, de lo noticioso, en los famosos noticieros del Instituto Cinematográfico Boliviano¹, además de otras producciones de ficción que también fueron el resultado de su trabajo.

1 El Instituto Cinematográfico Boliviano fue fundado en 1953 y su trabajo se extendió hasta 1968.

Bolivia se libera

El fenómeno cinematográfico boliviano se fue transformando con los años. Aquellas “vistas” que se exhibían en las primeras salas de La Paz, a principios del siglo pasado, dieron paso a nuevos públicos que después soñaron con la ficción. En la Bolivia de la década de 1950 se optó por diseñar el discurso a partir de documentales y de noticieros con los que se pudiera conocer el país.

La intención era crear el imaginario colectivo. Se necesitaba saber que la Revolución Nacional llegaba a todos los confines de la patria y que en cada rincón había un ciudadano diferente. Desde entonces, los rostros de la Bolivia diferente, aquella que se hacía desde los más recónditos paisajes, no dejarían de figurar en la filmografía nacional. El Instituto Cinematográfico Boliviano supo llevar a campesinos, mineros, trabajadores, hombres y mujeres a la pantalla grande.

Víctor Paz Estenssoro arribó a La Paz después de su exilio en Buenos Aires el 15 de abril de 1952, en un avión Curtis. Con él llegaron dos camarógrafos argentinos: Juan Carlos Levaggi y Nicolás Smolij, que filmaron la llegada de “El jefe” a Bolivia, quien había combatido contra la oligarquía y se esperaba con un cambio que nunca fue lo que se pensaba:

Waldo Cerruto, uno de los más jóvenes miembros de tal comitiva, traía también una gran sonrisa: junto a él estaban los camarógrafos argentinos [...] contratados para la filmación, –únicamente– de las diferentes actuaciones de recepción popular al nuevo mandatario y su asunción al mando supremo del país (Instituto Cinematográfico Boliviano, 1954, s. p.).

Levaggi y Smolij realizaron el documental *Bolivia se libera*. Fue a raíz de ello que en julio de 1952 se fundó el Departamento Cinematográfico, dependiente del Ministerio de Prensa y Propaganda; ahí nació la imagen boliviana del siglo XX. Ese es el primer antecedente del Instituto Cinematográfico Boliviano:

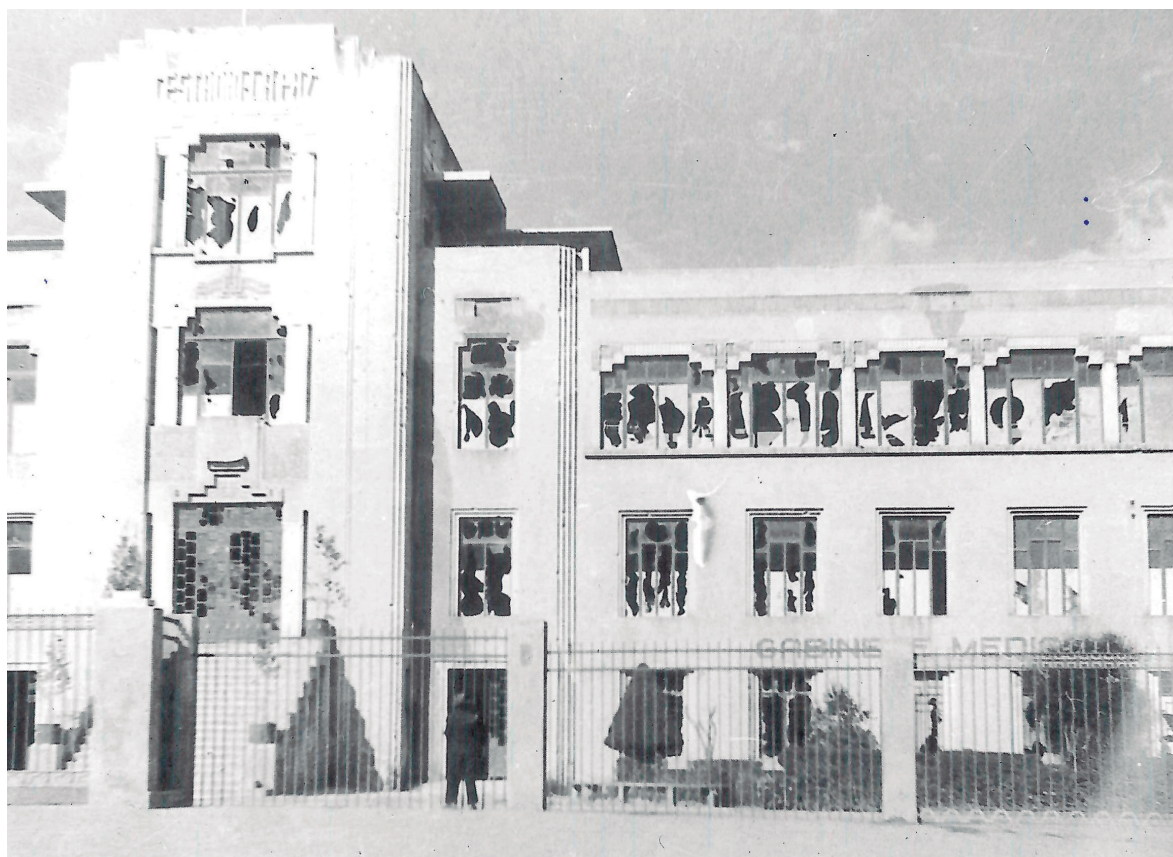
Concluida la [película] documental que recibiera el nombre de “Bolivia se libera” primera película lograda por Cerruto, se vió la conveniencia de contar con un Departamento Cinematográfico estable y se resolvió crearlo, —merced a la importancia que concedía el nuevo presidente, a la Cinematografía, y a la acuosidad de Cerruto—, que tenía en las venas el sabor del cine (Instituto Cinematográfico Boliviano, 1954, s. p.)

En su libro *Historia del Cine Boliviano*, Alfonso Gumucio Dagron recupera una entrevista a Nicolás Smolij sobre aquel vuelo de retorno de Paz Estenssoro:

Salimos de Buenos Aires en un Curtis 46 pilotado por Walter Lem, que era un gran hombre. Nuestra primera impresión al llegar a El Alto fue muy fuerte, y no la olvidaré nunca. Una gran masa de mineros esperaba con sus dinamitas y fusiles. Era indescriptible. Comenzamos a bajar a la ciudad, pero los autos avanzaban apenas, tal era la multitud congre-

gada a lo largo del camino. Nunca he visto una manifestación tan grande como esa. Nosotros estábamos de pie sobre los autos sostenidos por forzudos guardaespaldas mientras filmábamos. Estábamos agotados por el cambio de altura y por el viaje, pero no podíamos dejar de filmar, era una fiesta con multitudes, danzas, etc. Nuestras cámaras Bella and Howell se portaron muy bien (1983, pp. 176-177).

Bolivia se libera es un cortometraje documental que empieza haciendo el registro del exilio de Paz Estenssoro, incluyendo la casa donde vivía en Buenos Aires, en la calle Charcas, y su posterior despedida al abordar la nave que lo conduciría a Bolivia desde la capital argentina. La llegada a El Alto es indudablemente uno de los momentos más apoteósicos de la filmación, donde se puede ver al pueblo recibiendo a su líder. Todo el recorrido, hasta llegar a La Paz, está registrado y se complementa con su nombramiento como presidente de la República, cuando recibe el mando de quien fuera su vicepresidente, Hernán Siles Zuazo.



El Estadio Hernando Siles después del enfrentamiento de las jornadas de abril. Fotografía: Lucio Flores, Archivo F. HCK.

El material, compuesto por más de 45 minutos de filmación, de acuerdo con los datos recogidos por Alfonso Gumucio Dagron, debería contener los registros de la jornada del 15 de abril y de los días posteriores.

El corto se detiene en el registro de lo que fueron las “huellas”, como mudos testigos de los enfrentamientos armados en distintos puntos de la ciudad, con especial atención en la zona de Miraflores, donde está situado el Estadio Hernando Siles, y, por supuesto, en la fachada del propio Palacio de Gobierno, donde se ven los diferentes boquetes dejados por las municiones de armas de fuego y otros artefactos.

También se ve a Paz Estenssoro visitando el Cementerio General de La Paz y haciendo homenajes a Germán Busch y a Gualberto Villarroel, a quienes la propia Revolución ha consagrado como mártires de su gesta. Posteriormente un nuevo viaje es el que ocupa el metraje del documental, cuando el presidente visita la ciudad de Oruro.

Antes de eso, y como gesto cómplice con su propia realidad, los camarógrafos argentinos dedicaron un “capítulo” a Carmela Cerruto, la esposa de Paz Estenssoro y hermana de Waldo Cerruto, mostrando la importancia de la primera dama del país en los márgenes de la ayuda humanitaria, luego de los cruentos combates. Hay una complicidad en el gesto, entendiendo que Argentina tenía todavía a Eva Perón, cuya figura ha sido trabajada desde el instrumento del cine como el emblema de la solidaridad y de la humanidad más profunda. Paz Estenssoro no estaba lejos del gobierno de Juan Domingo Perón, y esto no deja de ser un guiño para con esas figuras de aquellos años.

La otra película

Desde que en 1948 Kenneth Wasson fundara Bolivia Films, donde se incorporaron Jorge Ruiz y Augusto Roca, quienes habían estado ya trabajando en la producción cinematográfica desde algunos años atrás, como una dupla que en la historia figura de modo fundamental para el cine boliviano, las películas de la pequeña productora habían ido alcanzando un destacado profesionalismo y signi-

ficaban también los primeros desarrollos técnicos de la modernidad cinematográfica, incorporando –más allá de lo narrativo– aspectos como el color o el sonido².

Para el año 1952, Bolivia Films era ya una productora consolidada, aunque la mayor parte de su trabajo fuera hecho por encargo. Siendo así, la pregunta ronda en torno a lo que pudo haber sido el registro de los hechos de abril por parte de ese equipo de filmación.

De acuerdo con las filmografías bolivianas realizadas en las décadas de 1980 y de 1990³, y en el detalle de la producción de Ruiz, figura el cortometraje *Llegada de Víctor Paz a La Paz*, el cual debería corresponder al arribo del avión Curtis a El Alto o a la llegada del líder movimientista al centro del poder en la Plaza Murillo. “Después del 9 de abril Ruiz filmó, según cuenta, la llegada de Paz Estenssoro de su exilio en Buenos Aires” (Gumucio Dagron, 1983, p. 159). Sin embargo, en el *Catálogo del Archivo Filmico Marcos Kavlin*, de la Cinemateca Boliviana (2018), tal material no se encuentra registrado. “Ruiz depositó el lote en el Instituto Cinematográfico Boliviano cuando le cupo hacerse cargo de esa institución y nunca más supo de él” (Gumucio Dagron, 1983, p. 159). El material, compuesto por más de 45 minutos de filmación, de acuerdo con los datos recogidos por Alfonso Gumucio Dagron, debería contener los registros de la jornada del 15 de abril y de los días posteriores.

En su libro *Testigo de la realidad. Jorge Ruiz: memorias del cine documental boliviano*, José Antonio Valdivia (1998), quien reconoce en el prólogo que esto es “transcripción, creación y recreación”, retorna a los días de abril de 1952 en el relato de Ruiz. El cineasta recuerda la incorporación de Gonzalo Sánchez de Lozada al equipo de Bolivia Films, a fines de 1951, y la producción en los meses siguientes de la película *Bolivia*, que tenía un sentido turístico. “Y ocurrió que en tanto filmábamos

2 Bolivia Films realizó en 1948 *Virgen india*, la primera película con sonido procesado en Bolivia, y en 1949 produjo *Dónde nació un imperio*, que se registra como el primer film boliviano a color.

3 Véanse: *Filmo-videografía Boliviana Básica* (Susz, 1991), Jorge Ruiz (Cinemateca Boliviana, 1982) o *Testigo de la realidad. Jorge Ruiz: memorias del cine documental boliviano* (Valdivia, 1998).

algunas escenas en Coroico [...] estalló en La Paz la revolución abribeña de 1952” (Valdivia, 1998, p. 63). De esa manera, podemos entender la ausencia de un equipo de filmación profesional y nacional durante las jornadas de aquel abril. Pero la historia convocaba a Bolivia Films y a sus integrantes, y ellos no podían estar ausentes de ese hecho:

Casi de inmediato, Gonzalo Sánchez de Lozada y yo habíamos recibido un cable –vía Wesson– de la NBC de Estados Unidos (National Broadcasting Company). Nos pedían que filmáramos una urgente entrevista al Doctor Paz Estenssoro, para aclarar el sentido político de la revolución, pues en los Estados Unidos era catalogada de “revolución comunista” (Valdivia, 1998, p. 62).

Este detalle demuestra la importancia alcanzada por Bolivia Films en el contexto internacional, luego de un trabajo muy profesional que había estado desarrollando desde algunos años atrás. “Formábamos parte de la única empresa de cine que había en

Bolivia, y no teníamos otro remedio que hacer la entrevista” (Valdivia, 1998, p. 62). La NBC emitió la nota y esto ayudó a que el Gobierno de Estados Unidos reconociera a Paz Estenssoro como presidente de Bolivia.

Ruiz podía recordar los detalles del viaje desde los Yungas y lo hacía así: “Salimos hacia La Paz el 11 de abril venciendo los bloqueos de caminos, y alcanzando a filmar algunos combates rezagados de la revolución” (Valdivia, 1998, p. 62). El cineasta, si bien hace mención a la llegada de Paz Estenssoro, centra su relato en lo que fue la entrevista al día siguiente.

Es posible que exista la filmación que hiciera Bolivia Films acerca de la llegada de Paz Estenssoro a Bolivia, y su puesta en valor sin duda que enriquece el patrimonio fílmico nacional. No es usual, menos para la época, tener dos equipos de producción trabajando sobre un mismo hecho. Sin embargo, la conciencia sobre esos documentos históricos es todavía débil y, por eso mismo, escasa.



Víctor Paz Estenssoro fue recibido por una multitud entusiasta a su arribo a La Paz, poco después del triunfo revolucionario. Fotografía: Lucio Flores, Archivo F. HCK.

El rescate, al menos de manera escrita, de esos posibles capítulos del cine boliviano permite que se sigan construyendo las herramientas para la mejor comprensión tanto de los hechos como de aquello que está a su alrededor y que, para el presente proyectado en el futuro, sean piezas de una urgente necesidad de saber más acerca de nosotros mismos.

Fin... si el final para esto existe

Las revoluciones están sembradas de historias, aquellas que son mayores y que forman el relato oficial, como también las que de igual forma son mayores y conforman el cuerpo de las disidencias. La Revolución Nacional de 1952 sigue siendo un tema atractivo para las investigaciones y para la generación de pensamiento crítico, porque, sin duda alguna, la Bolivia republicana encuentra en ese gesto libertario las condiciones para reinventarse.

El cine no es ajeno a esa situación extraordinaria. A partir de los episodios cinematográficos expuestos por medio de documentación escrita y fílmica, y de las interpretaciones en ambos campos, se pueden vislumbrar nuevas fuentes de información que permitan la aproximación a las jornadas iniciales de la Revolución, que son —en este caso— elementos de quiebre para la comprensión de procesos posteriores, los cuales no existirían sin tales antecedentes.

Fin, la Revolución sí tuvo un final, pero su estela sobre el cielo de esta patria todavía está presente, ya no solamente como un gesto nostálgico, sino más bien como un elemento fundamental para la vida de las siguientes décadas bolivianas, las que retornan de modos tan dispares a lugares y a situaciones que son el resultado de ella misma.

En *Chuquiago* (1977), de Antonio Eguino, en la escena del bar con Carloncho (David Santalla) como protagonista, el hombre ya embriagado de alcohol se levanta de la mesa y, poniéndose de pie, dice: “Salud, por el Jefe. Por el que ha hecho historia”. Salud entonces, Carloncho, por el jefe, por el que ha hecho historia. Veinticinco años después contigo, setenta años después con el país.

Bibliografía

Cinemateca Boliviana (1982). Jorge Ruiz. *Notas Críticas*, (47). Cinemateca Boliviana.

Cinemateca Boliviana (2018). *Catálogo del Archivo Fílmico Marcos Kavlin*. Fundación Cinemateca Boliviana.

Gumucio Dagon, A. (1983). *Historia del cine boliviano*. Filmoteca UNAM.

Instituto Cinematográfico Boliviano (1954). *Warawara*, año 1, (1). Instituto Cinematográfico Boliviano.

Susz, Pedro (1991). *Filmo-videografía boliviana básica*. Cinemateca Boliviana.

Valdivia, J. A. (1998). *Testigo de la realidad. Jorge Ruiz: memorias del cine documental boliviano*. CONACINE y Cinemateca Boliviana.

Recepción: 19 de marzo de 2022

Aprobación: 10 de abril de 2022

Publicación: 31 de abril de 2022

Los magnates del celuloide y las salas de cine en los albores del nacionalismo boliviano (1936)

Grecia América Gonzales Oruño*

Celluloid Tycoons and Movie Theaters at the Dawn of Bolivian Nationalism (1936)

Resumen. El presente artículo tiene por objetivo dilucidar la situación de las salas comerciales de cine, en el marco de la pugna entre el naciente nacionalismo y el viejo liberalismo, en la posguerra del Chaco (1936). Ese fenómeno se cristalizó en la lucha entre el empresariado cinematográfico liberal y la prensa de la rosca (*La Razón*), y el régimen nacionalista militar, secundado por *La República* y *La Calle*. Para cumplir ese propósito, se hizo una reconstrucción principalmente hemerográfica del suceso histórico-comunicacional, a partir de los periódicos *La República*, *La Calle*, *La Razón*, *El Diario* y *Última Hora*. Eso debido a que varios autores abordan la historia del cine boliviano, pero no indagan en la realidad de sus espacios de difusión privada.

Descriptores. <Posguerra del Chaco> <Cine> <Liberalismo> <Especulación> <Nacionalismo> <Regulación de precios>

Abstract. Although several authors address the history of Bolivian cinema, many do not investigate the reality of its private broadcasting spaces. The objective of this article is to expose the condition of commercial movie theaters, during the post-Chaco war 1936, background of the struggle between the nascent nationalism and the old liberalism, which reflected in the press. While *La Razón* echoed the liberal film business and “la rosca”, *La República* and *La Calle* supported the nationalist military regime. To fulfill this purpose, the author suggests a hemerographic reconstruction of this particular historical-communicational event, through the analysis of the newspapers *La República*, *La Calle*, *La Razón*, *El Diario* and *Última Hora*.

Keywords. <Chaco post-war> <Cinema> <Liberalism> <Speculation> <Nationalism> <Prices regulation>

* Licenciada en Ciencias de la Comunicación Social por la Universidad Mayor de San Andrés (UMSA). Fue periodista de género, cultura, descolonización e interculturalidad en Educación Radiofónica de Bolivia (ERBOL). Sus líneas de investigación se centran en los personajes y los ámbitos sociales, laborales e históricos de la posguerra del Chaco. Escribe artículos científicos, crónicas, semblanzas y reportajes en periódicos impresos y digitales, nacionales e internacionales. america.sec.ej@gmail.com

Introducción

Bolivia, tras la Guerra del Chaco, quedó como un endeble árbol víctima de un crudo invierno. En ese aciago contexto, la conciencia nacional despertó y cuestionó al sistema imperante. La esperanza y los sueños de hombres y de mujeres ya no cabían en un dedal. Así, el lozano nacionalismo se enfrentó al vetusto liberalismo. Esa pugna se materializó en la tensión entre el gobierno nacionalista militar y los diarios *La República* y *La Calle*—que respaldaban la economía de protección de los intereses del Estado y del pueblo—, y el empresariado cinematográfico nacional y la prensa de la llamada “rosca” (principalmente, *La Razón*)—que salvaguardaron la libertad y la tolerancia al libre cambio—.

En esa línea, el presente artículo aborda un hecho poco conocido hasta hoy: la conflictiva situación de las salas comerciales de cine, en el marco de la lucha entre el nacionalismo y el liberalismo, en la posguerra del Chaco (1936).

Prolegómenos del cine comercial

La magia del cine llegó a Bolivia en 1897. La primera proyección se realizó en el Teatro (hoy Teatro Municipal, en la ciudad de La Paz). Esa experiencia fue frustrada debido a la iluminación y al posterior comportamiento del público: “las risas, los proyectiles improvisados, las agresiones y los ‘actos ilícitos’” (Mesa, 1985, p. 8). Debido a esos incidentes, el Gobierno no accedió a que se realizara una segunda sesión. “A los pocos días, un empresario ‘anónimo’ anunció nuevas funciones, en la Calle Ingavi, al lado de la ‘Librería Lakermance’. Se cobró 0,50 centavos de boliviano por el ingreso” (*Ibidem*).

Del periodo entre 1897 y 1904 aún existen vacíos en la historia del cine nacional. “Algo difícil es la labor de recopilar datos sobre las filmaciones y proyecciones hechas en el país, ya que pocos son los materiales de valor que sobre éstas existen” (Kavlin, 1958, p. 197). De acuerdo con varios autores, la primera producción que se filmó en Bolivia data de 1904, un registro de imágenes de personajes históricos y de actualidad, entre ellos el presidente Ismael Montes (Mesa, 1985, pp. 10-13).

Un día en el zoológico

Mientras el mundo daba vueltas, en el primer día de la semana, la población pacaña concurría de forma masiva al cine. El personal colocaba asientos en los pasillos y en los palcos hasta que no quedaba más espacio para entrar o salir. Los boleteros, por su parte, vendían localidades “faltándoles manos para recibir el dinero”.

“En cuanto empieza la función, los aficionados a fumar entran a sentarse, hacen levantar a toda una fila hasta llegar después de un gran triunfo a su asiento, pero resulta que siendo más oscuro el cine que su mismo empresario y ya que nadie tiene ojos de gato le pisa los pies a quien sea sin distinción de sexos, y en estas mismas circunstancias un caballero le machucó los dedos a una señora que con el dolor no tuvo inconveniente alguno en verdearle un ojo de un derechazo directo”.

He aquí un día en el cine...

Fuente: *La República*, Five o'clock tea (3 de junio de 1936, p. 6).

Otro dato valioso de esa época es que “el primer gran éxito social y de taquilla parece haberlo conseguido el Cine biógrafo París, del empresario Enrique Casajuana, presentado en La Paz a fines de 1905, con un programa compuesto de dramas moralizantes, comedias reideras y el infaltable documental de la guerra ruso-japonesa” (Susz, 2018, p. 23).

Luego de esa experiencia, se produjeron y se difundieron varios documentales, medimétrajes y largometrajes silentes en el país. Algunos de los más representativos son: *Vistas locales* (1913), *Corazón aymara* (1925), *Tiahuanacu o el ocaso de un imperio* (1927), *Wara wara* (1930), *Hacia la gloria* (1931), *Alerta* (1933) (que no llegó a estrenarse) y *La campaña del Chaco* (1933) (que batió todos los récords de taquilla), entre otros (Mesa, 1976, pp. 7 y 14). *La guerra del Chaco*—película estrenada el 24 septiembre de 1936, a las 11:30, con la presencia del presidente David Toro¹— marcó la transición del formato mudo al sonoro (Dagron, 1982, pp. 143-147).

1 *Última Hora*, “La guerra del Chaco, un próximo estreno” (25 de septiembre de 1936, p. 3).

Un altoparlante impertinente

El “Duende del cine” (articulista) se hizo presente en las páginas de *La Calle* para contar un absurdo que se daba en las noches de cine por la impertinencia de uno de sus asiduos usuarios: “El altoparlante impertinente”.

“Este sabio de la cinematografía y sus anexos [...] apenas se hace la oscuridad, comienza a decirlo todo por adelantado [...]. Su labor de altoparlante rajado no deja pasar ni los avisos luminosos [...]. Las comedias breves, indefectiblemente le hacen bufar, pues para él nada hay perfecto en el mundo de las tinieblas. Igual pasa con los asuntos y personajes de las películas de fondo, sin importar su género [...]. Cuando concurre al cine acompañado de amigos y parientes, sin compasión y con tenacidad de pájaro carpintero, les taladra los oídos explicándoles aquello que sin lugar a dudas están viendo y escuchando”.

El autor de la crítica, al final, exigió que el Alcalde en persona tome cartas contra el “Altoparlante impertinente”.

Fuente: *La Calle*, Un altoparlante impertinente (31 de octubre de 1936, p. 7).

Magnates en la mira

Cuando estalló la Guerra del Chaco (1932-1935), tan solo habían pasado tres décadas y media desde la llegada del negocio del séptimo arte a Bolivia. En 1936, la ciudad de La Paz contaba con seis salas de cines y de teatros: París, Bolívar, Imperial, Princesa, Mignon y Municipal. En ese periodo, además de la literatura y de los deportes, las películas eran la cuasi única atracción moderna.

En la posguerra se desató una crisis nacional general (Zavaleta, 1987). La escasez de alimentos, la carestía creciente en el costo de vida y la devaluación progresiva de la moneda, entre otros aspectos, fueron algunas de sus consecuencias (Zilveti, 1946, p. 18). Todo ello desencadenó una especulación en los precios del mercado.

Esa problemática también se hizo presente en los espacios de cine. Por ello, los empresarios elevaron los valores de las taquillas. *La República*, “Diario Republicano Socialista”, denunció los excesos que cometieron los dueños del Cine París² y del Cine Princesa³. Así, se convirtió en el adalid protector de los intereses de la nación y del pueblo. Los magnates del celuloide, sin embargo, no contemplaron inermes la situación. Con el respaldo de las élites liberales y su prensa lucharon contra ese matutino.

La campaña del diario del Partido Republicano Socialista (PRS) se inició el 10 de marzo. Incluía reclamos que decían⁴: “[Ú]nicamente por la falta de espectáculos en la ciudad, las empresas cinematográficas gozan hoy en día de magníficos negocios que hacen con sus películas viejas e inservibles como las que trae el París”. Agregaba que, “para mayor lucro”, se colocaban asientos en los pasillos, ocasionando incomodidad en el ingreso y en la salida de los cinéfilos. Asimismo, destacaba que el precio por luneta era muy elevado: 4 bolivianos. Finalmente, subrayaba que en Chile y en Perú se pagaba un máximo de 6 pesos o de 3,50 soles por una “producción cumbre y de reciente filmación”, siendo un costo que se justificaba por “las condiciones”, “la comodidad” y “la elegancia de sus salas”.

Pero la campaña no terminó ahí. Luego las denuncias estaban referidas a que el Cine Princesa:

[...] no tiene el aseo que se requiere [...] no cuenta con ventilación que pueda proteger la salud de los que concurren allí, circunstancia que juntamente con la suciedad característica de este teatro, ha motivado la propagación de

- 2 Situado frente a la Plaza Murillo y el Palacio Presidencial, fue administrado por la Sociedad Gran Hotel París (fundada en 1911), que también era propietaria de los cines Mignon y Cervantes. Tenía una capacidad para 700 personas, entre palcos y butacas (Alarcón, 1925, p. 773).
- 3 Abrió sus puertas en 1908. En sus inicios fue administrado por la empresa teatral y cinematográfica Gabriel Camarasa, también dueña del Cine Tivoli, situado en un enorme edificio de la calle Comercio. Contaba con 41 palcos, 350 lunetas y 250 asientos de galería. El Cine Princesa alternaba espectáculos en vivo con cine. Adquiría todo el material filmico de Estados Unidos y de Europa (Alarcón, 1925, p. 766).
- 4 *La República*, El Cine París y sus varias anomalías (10 de marzo de 1936, p. 3).

las pulgas que molestan y enferman a los espectadores⁵.

Sumado a ello, se mencionaba que carecía de puertas de escape, un peligro en caso de incendio o ante cualquier otro inconveniente. También se reclamaba que “en los asientos últimos de la platea y con la protección de la oscuridad y del ningún control que se tiene, se cometen toda clase de actos inmorales”⁶, que sus boletos eran muy caros y que las películas que se reprisaban eran antiguas y, por ende, baratas.

Las élites en la picota

Frente a las denuncias de *La República*, la respuesta de los empresarios “extranjeros” no se dejó esperar. Ellos publicaron una carta en la que argumentaron que la campaña del rotativo nacionalista se realizó a raíz de que “se negó el acceso de sus periodistas a sus locales”⁷.

Ante tal acusación, los redactores de ese medio justificaron sus demandas y compararon los precios que se cobraban en el Teatro Municipal, en contraste con las salas de cine:

Sabido es que un empresario que trae películas los únicos egresos que tiene son el pago de alquiler de la cinta —que es reducidísimo, cuando se trata de películas viejas y acabadas de servir, como las que llegan a La Paz—; pago de luz y el de haberes de una reducida planta de empleados. En cambio, una compañía teatral necesita costear el transporte y alojamiento de sus componentes artísticos y técnicos; contratar una numerosa planta de empleados tramoyistas, consuetas orquestas y otros [...]. Además, debe ocuparse en la renovación de vestidos y decorados, amén de un porcentaje sobre la entrada bruta para el autor de la obra⁸.

Hicieron notar, a su vez, que la publicidad del Cine Princesa era “fraudulenta y misteriosa”, que sus “avi-

osos con las siglas ‘B.R.M.’ y otras nomenclaturas no especificadas” eran lo común, que se anunciaban “grandes estrenos” en la cartelera, pero eran un “engaño”, que las élites que manejaban esa sala se enriquecían, “pero entre sus empleados no había alguien que gane más de 50 bolivianos mensuales”⁹.

Ese fue el último reclamo que pudo realizar la voz del PRS. El matutino cerró sus puertas el 21 de junio de 1936, a raíz de la ruptura de su jefe de Partido, Bautista Saavedra, con el Gobierno¹⁰.

La Calle entra en escena

El rotativo *La Calle*, vástago de una pléyade de hombres surgidos de las cenizas de la Guerra del Chaco, continuó con la iniciativa que promovió *La República*.

El 16 de diciembre de 1936, en su artículo titulado “En defensa del pueblo que asiste a los cines”, exigió al Gobierno que imponga que se cobren las entradas según la antigüedad del filme que se exhibía, obligando a “presentar un documento emanado de fábrica con la garantía consular boliviana, que indique la fecha en que una película fue vendida por su productor”¹¹.

Lo cierto es que las producciones extranjeras eran estrenadas en Bolivia, en su mayoría, después de dos hasta cuatro años de su difusión en el mundo (Cuadro 1).

Cuadro 1. Películas de estreno en Bolivia (De marzo a diciembre de 1936)

Título	Fecha de estreno en Bolivia	Año de estreno mundial
<i>Mientras París duerme</i>	Marzo de 1936	1932
<i>El Danubio azul</i>	Marzo de 1936	1932
<i>Cleopatra</i>	Marzo de 1936	1934
<i>Tarzán de los monos</i>	Marzo de 1936	1932
<i>El Conde de Montecristo</i>	Abril de 1936	1934
<i>Kongo</i>	Abril de 1936	1932
<i>Moulin Rouge</i>	Abril de 1936	1934

5 *La República*, La empresa del Teatro Princesa explota al pueblo (13 de marzo de 1936, p. 3).

6 *Ibidem*.

7 *La República*, Debe terminar el judaísmo inescrupuloso de algunos extranjeros (14 de marzo de 1936, p. 3).

8 *La República*, Pruebas de la explotación cinematográfica (15 de marzo de 1936, p. 3).

9 *La República*, Espectáculos (14 de junio de 1936, p. 3).

10 *La República*, Notas cambiadas entre el presidente de la J. de Gobierno y el señor Bautista Saavedra (16 de junio de 1936, p. 7).

11 *La Calle*, En defensa del pueblo que asiste a los cines (16 de diciembre de 1936, p. 6).

Título	Fecha de estreno en Bolivia	Año de estreno mundial
<i>Una fiesta en Hollywood</i>	Mayo de 1936	1934
<i>King Kong</i>	Mayo de 1936	1933
<i>Sherlock Holmes</i>	Mayo de 1936	1932
<i>Mosqueteros del aire</i>	Junio de 1936	1932
<i>Dirigible</i>	Junio de 1936	1931
<i>La casa de los muertos</i>	Junio de 1936	1932
<i>La ley del oeste</i>	Julio de 1936	1932
<i>Chu-Chin-Chow</i>	Julio de 1936	1934
<i>La isla del tesoro</i>	Agosto de 1936	1934
<i>Humanidad</i>	Septiembre de 1936	1932
<i>La llave de cristal</i>	Septiembre de 1936	1935
<i>Mascarada</i>	Octubre de 1936	1934
<i>El hijo de Kong</i>	Noviembre de 1936	1933
<i>¡Viva Villa!</i>	Noviembre de 1936	1934
<i>Santa</i>	Diciembre de 1936	1932
<i>La casa de los Rothschild</i>	Diciembre de 1936	1934

Fuente: Elaboración propia. Datos obtenidos de *La República*, *La Calle*, *La Razón*, *El Diario* y *Última Hora*, de marzo a diciembre de 1936.

Como si todo eso fuera poco, los espectadores no tenían garantía alguna de ver aquello por lo que habían pagado. Miguel Burbe, persona asidua a esos locales, relató en *La Calle* que en “días pasados se constituyó en la sala del Municipal atraído por el anuncio del filme ‘La farsa del honor’ y pasó por el ecran, una película hueca y aburrida titulada ‘Corazones hambrientos’, lo que constituye un engaño”¹².

Debido a los reclamos constantes, el Gobierno tomó en sus manos las riendas del asunto. De ese modo, el Ministerio de Comercio e Industria, mediante Decreto Supremo de 16 de octubre de 1936, designó una comisión revisora contable, conformada por los profesionales José Sanjinés y Roberto Calderón. Su objetivo era establecer si las tarifas que se cobraban por las localidades eran razonables o no. Los dueños de los cinemas debían poner en manos de los delegados los libros de contabilidad. Debido al incumplimiento de esa disposición, el Municipal, el Princesa y el Bolívar fueron multados con Bs. 300¹³.

Días después, se impuso que el importe de las entradas se redujera al 50%. *La Calle*, “órgano del

12 *La Calle*, El escándalo de los cines (16 de diciembre de 1936, p. 8).

13 *La Calle*, Tres empresas de cine multadas con 300 bolivianos cada una (17 de diciembre de 1936, p. 5).

Partido Socialista”, ironizó diciendo: “es justo que a los empresarios les toque también el turno de ver las estrellas”¹⁴. Sin embargo, esa rebaja tuvo carácter provisional, mientras se realizaba la revisión completa de la contabilidad de cada empresa. En esa coyuntura, los periodistas de *La Calle* destacaron que ese matutino, en esos días, fue el único que “reclamó insistentemente sobre la inmoderada elevación de precios de las taquillas”¹⁵.

El liberalismo al rescate

La Razón, en paralelo, salió en defensa de los patriarcas del celuloide. Ese rotativo argumentó que el conflicto de las empresas de cine era “fruto de la economía dirigida” (economía de Estado). Igualmente, explicó que la instrucción de rebajar las entradas era una “intromisión oficial injustificada en los negocios particulares” y que la subida de los boletos se debió a la devaluación de la moneda¹⁶.

El 18 de diciembre de 1936, las empresas París, Princesa, Municipal, Bolívar y Mignon se reunieron y acordaron por escrito declarar un *lock-out* (paro) y cerrar sus puertas. Esa medida, según detallaron, si se prolongaba, perjudicaría a más de 100 trabajadores, empleados y obreros¹⁷.

La Calle informó al día siguiente que “no se suspendió la función de ningún cinema”¹⁸. El caso se dio, al parecer, por la nota que el Ministerio de Comercio e Industria expidió:

Extraña que las empresas, después de haber incurrido en el caso de desobediencia al no presentar sus libros de contabilidad y documentación correspondiente al asunto, traten de paralogizar a la opinión pública sobre la verdad de los hechos ocurridos y tomen la determinación de clausurar los cines. Esta medida que no es sino una amenaza a

14 *La Calle*, Callejón oscuro (18 de diciembre de 1936, p. 1).

15 *La Calle*, Los cines rebajarán desde hoy la mitad de sus tarifas (18 de diciembre de 1936, p. 8).

16 *La Razón*, El conflicto surgido con las empresas de cine es fruto de la economía dirigida (18 de diciembre de 1936, p. 5).

17 *La Razón*, Los cines locales cierran desde hoy sus puertas al público (18 de diciembre de 1936, p. 7).

18 *La Calle*, No suspendió su función ningún cine (19 de diciembre de 1936, p. 1).

la autoridad para que ella no exija la presentación de los libros ni verifique los precios de las localidades, constituye un acto de sabotaje, por lo cual el Ministerio notifica a usted que por cada día que permanezcan cerradas las puertas de su empresa, sin que previamente hayan sido presentados los libros y se haya verificado los precios que se cobran, se le establecerá una multa de Bs. 1.000 diarios y en caso de no ser pagada a los tres días de ser giradas cada una de ellas, se procederá al arresto inmediato de los gerentes para aplicarse la compensación de multas, de acuerdo a las prescripciones del Código Penal y del Decreto Supremo de 16 de octubre del año en curso¹⁹.

Esa posición, por lo visto, fue contundente.

La Razón, ante el caso, aseguró que es vano el intento de dirigir por medios artificiosos la economía: “Ese sistema sólo se justifica en caso de guerra, pero en tiempos de paz es preciso volver a la libertad comercial, regulada automáticamente por la oferta y la demanda y la necesaria competencia”²⁰.

Respecto a ese tema, *La Calle* afirmó que la libertad comercial se debe dar a condición de la “ausencia de lazos y convenios entre empresarios”, que significan “verdaderos monopolios” que “atentan contra la economía de millares de espectadores de clase media y popular”²¹.

Un final feliz

Como resultado de las políticas contra la especulación de precios, los patriarcas del cine empezaron a ceder. En el Cine Bolívar se redujo el precio del boleto en un 35%. “En consecuencia, en las funciones matinales se pagó Bs. 1; matinées, 2,50, y nocturnas, 3”²².

19 *Ibidem*.

20 *La Razón*, Reglamentación imposible (20 de diciembre de 1936, p. 6).

21 *La Calle*, La economía dirigida regula la utilidad (20 de diciembre de 1936, p. 4).

22 *La Calle*, Se ha obtenido reducción de precios en todos los cines (22 de diciembre de 1936, p. 1).

Empero, algunos empresarios se resistieron a obedecer la norma. *La Calle* denunció que el Cine París cobró Bs. 30 el palco, Bs. 6 la luneta y Bs. 3 la sección alta²³ (Cuadro 2). Esa realidad, en el fondo, guardaba un contenido clasista y racista. La burguesía “antinacional” no deseaba mezclarse con “los proletarios e indios” que, 16 años después, protagonizarían de manera armada la Revolución Nacional de abril de 1952.

Cuadro 2. El cine, un espectáculo de élite

Salario mínimo nacional en Bolivia (1936) (Expresado en bolivianos de la época)	
Mensual	
Solteros	100
Casados sin hijos	130
Casados con hijos	150

Fuente: Ministerio de Trabajo, Empleo y Previsión Social, 2016 [1937], p. 27.

Precio máximo de las entradas de cine en La Paz (1936) (Expresado en bolivianos de la época)	
Cine París	
Palco	30
Luneta	6
Alta	3

Fuente: *La Calle*, Las fabulosas ganancias de los cines (13 de enero de 1937, p. 1).

Como se puede observar, el salario mínimo mensual de una persona casada con hijos (150 bolivianos) equivalía, en promedio, a cinco entradas a palco, 25 a luneta y 50 a la sección alta. Los casados sin hijos y los solteros tenían menos posibilidades de adquirir con sus sueldos mensuales (130 y 100 bolivianos respectivamente) boletos de cine.

En enero de 1937, el informe de la comisión contable se presentó ante el Ministerio de Industria y Comercio. De la verificación se concluyó que “la empresa del Princesa ganaba el 77 por ciento sobre su capital social; la del Municipal, el 180 por ciento; la del París, el 152 por ciento; la del Mignon, el 128 por ciento; en cuanto al Bolívar, aún no se habían revisado sus libros”. A causa de esos resultados, el Ministe-

23 *La Calle*, La elefantiasis monetaria de los cinemas (23 de diciembre de 1936, p. 1).

rio exigió la rebaja del 50% en el precio de las entradas²⁴.

Esos monopolios del espectáculo, no obstante, hacían actos de filantropía. Por ejemplo, el Teatro Municipal realizó una función en beneficio de los huérfanos de guerra²⁵ y la empresa Lindo y Lumnsden, propietaria del Cine Princesa, donó 360 bolivianos a la Escuela Illimani²⁶.

A raíz de la regulación de costos, impulsada por la campaña de *La República* y luego de *La Calle*, el Princesa y el Municipal bajaron también el costo del ingreso hasta un 50%²⁷.

De ese modo, como en una batalla entre David y Goliat, el Gobierno boliviano obligó a los magnates del celuloide a retroceder en su arremetida liberal. Incluso había proyectado, meses antes, “la selección” y “la contratación de películas”, teniendo en cuenta su valor educativo²⁸.

Los vientos de la Revolución ya recorrían el país...

24 *La Calle*, Las fabulosas ganancias de los cines (13 de enero de 1937, p. 1).

25 *La República*, Función de teatro en beneficio de los huérfanos de guerra (14 de marzo de 1936, p. 3).

26 *La Calle*, La empresa Lindo y Lumnsden acreedora a un apretón de manos (29 de diciembre de 1936, p. 8).

27 *La Calle*, Se reinicia la competencia de precios en los cines locales (20 de enero de 1937, p. 4).

28 *La Calle*, La socialización del espectáculo (24 de octubre de 1936, p. 8).

Bibliografía

Alarcón, R. (Dir.) (1925). *Bolivia en el primer centenario de su independencia (1825-1925)*. The University Society Inc.

Dagron, A. (1982). *Historia del cine en Bolivia*. Los Amigos del Libro.

Kavlin, M. (1958). Historia del cine y su desarrollo nacional. *Khana, Revista Municipal de Arte y Letras*, 2(31-32), pp. 192-205.

Mesa, C. (1976). *El cine en Bolivia*. Cinemateca de La Paz.

Mesa, C. (1985). *La aventura del cine boliviano*. Gisbert y Cia. S. A.

Ministerio del Trabajo, Previsión Social y Salubridad (2016 [1937]). *Boletín del Ministerio del Trabajo, Previsión Social y Salubridad. Despacho de Trabajo*. Ministerio de Trabajo, Empleo y Previsión Social.

Susz, P. (2018). El cine silente (1897-1940). En C. Mesa, *Historia del cine boliviano (1897-2017)* (pp. 15-69). Plural editores.

Zavaleta, R. (1987). *El poder dual*. Los Amigos del Libro.

Zilveti, P. (1946). *Bajo el signo de la barbarie*. Orbe.

Recepción: 31 de marzo de 2022

Aprobación: 15 de abril de 2022

Publicación: 31 de abril de 2022

“¡Carajo, hay que hacer algo!”: *Revolución* y el cine revolucionario de Jorge Sanjinés

Santiago Espinoza A.*

“Damn, something has to be done!” *Revolución* and the Revolutionary Cinema of Jorge Sanjinés

Resumen. En este artículo se pretende indagar en la representación de la Revolución de 1952 que hizo el cineasta boliviano Jorge Sanjinés en su cortometraje *Revolución*, de 1963. Empleando el audiovisual y textos escritos por Sanjinés se revela una posición crítica respecto al proceso revolucionario de abril, al que se le reconocen conquistas políticas, pero, también, en el que se evidencian insuficiencias insalvables. El director constata que la Revolución está incompleta, que debe continuar, y el cine es un arma para completarla.

Descriptor. <Revolución> <Bolivia> <Cine> <Jorge Sanjinés> <Película> <Historia>

Abstract. This article aims to investigate the representation of the 1952 Revolution made by the Bolivian filmmaker Jorge Sanjinés in his short film *Revolución*, from 1963. Through the analysis of the audiovisual and texts written by Sanjinés, a critical position regarding the revolutionary process of April is revealed, in which political conquests are recognized, but also insurmountable insufficiencies are evident. The director confirms that the Revolution is incomplete, it must continue, and cinema is a weapon to complete it.

Keywords. <Revolution> <Bolivia> <Cinema> <Jorge Sanjinés> <Film> <History>

* Periodista y crítico de cine boliviano. Estudió Comunicación Social en la Universidad Católica Boliviana y una maestría, en Patrimonio Cultural, Artístico e Histórico en la Universidad de Salamanca. santiago.agustin.espinoza@gmail.com

Introducción

Jorge Sanjinés (nacido en La Paz en 1936) estaba a punto de cumplir 16 años cuando la Revolución Nacional conquistó Bolivia, en abril de 1952, y apenas frisaba los 26 cuando se decidió llevarla al cine, en 1962, año en el que rodó el cortometraje *Revolución*, un ensayo cinematográfico de apenas nueve minutos, que finalmente estrenaría en 1963. No hay evidencias absolutas de que los hechos que pone en escena en el filme correspondan cabalmente a la Revolución de Abril, pero hay un consenso en el sentido de que, a más de no aludirlos explícitamente en el metraje, su narración se corresponde, al menos en parte, con los eventos históricos que llevaron al Movimiento Nacionalista Revolucionario (MNR) al poder.

No sería exagerado pensar que *Revolución* es a la Revolución de Abril lo que *El acorazado Potemkin* (Sergei Eisenstein, 1925) es a la Revolución de Octubre. Las coincidencias están a la orden, por más que entre ambas haya una distancia de 38 años, 12.490 kilómetros y 68 minutos de metraje.

Desde ese punto de partida, estas líneas se proponen visitar el corto boliviano a casi 60 años de su estreno para analizar la representación que propone sobre los hechos revolucionarios que tuvieron lugar hace 70 años. Para ello, se recurrirá a documentos sobre la historia del cine en Bolivia, al análisis de la obra de Sanjinés y a las propias reflexiones escritas por el realizador, amén del audiovisual en cuestión¹.

Un acorazado boliviano

No sería exagerado pensar que *Revolución* es a la Revolución de Abril lo que *El acorazado Potemkin* (Sergei Eisenstein, 1925) es a la Revolución de Octubre. Las coincidencias están a la orden, por más que entre ambas haya una distancia de 38 años, 12.490 kilómetros y 68 minutos de metraje. No está de más anotar algunos de los parecidos. Si *El acorazado Potemkin* recrea el motín de la tripulación de la embarcación que da nombre al filme contra la armada zarista, que se regis-

tró en 1905 en el puerto de Odessa, *Revolución* evoca la insurrección popular que en 1952 se levantó contra el gobierno de José Ballivián y sus predecesores, en La Paz. Así como el largo de Eisenstein denuncia los malos tratos que recibieron los trabajadores y la miseria que los llevó a comer alimentos en mal estado, el corto de Sanjinés hace lo propio con la indigencia que sobrevivieron en los márgenes de la ciudad ancianos y niños, muchos de origen indígena. Mientras que el filme soviético da cuenta de la violencia militar que precedió a la rebelión, el filme boliviano relata la represión armada que sofocó las tentativas de articu-

lación obrero-campesina previas a las jornadas de abril.

Más allá de esas cuestiones de orden argumental, hay otras que remiten al terreno formal, no menos atendibles. Una es la

alternancia de planos abiertos (planos generales, grandes planos generales) con otros más cerrados (primeros planos, primerísimos primeros planos, planos detalles), siempre de corta duración, para la composición de un diálogo entre el contexto, la masa organizada, los individuos, sus penurias y sus luchas. Otra es la prescindencia de la palabra hablada, que cede su lugar a la música de la banda sonora y a algunos ruidos diegéticos montados *a posteriori*. Esa cualidad resulta natural en el filme de Eisenstein, teniendo en cuenta que data de los años anteriores a la incorporación del sonido al artefacto cinematográfico, pero no así en el trabajo de Sanjinés, rodado, montado y estrenado cuando el sonido ya era un elemento plenamente incorporado al lenguaje del cine universal y boliviano².

2 La ausencia de la palabra hablada es una elección de Sanjinés para el corto. Al respecto, Carlos Mesa sostiene que, al estar anclada en las imágenes, *Revolución* es “una verdadera lección de cine boliviano que, en la mecánica documental de [Jorge] Ruiz, tenía la palabra omnisciente como mecanismo esencial de comunicación” (2018, p. 148). Su banda sonora se compone de una música melancólica de estilo folclórico, ejecutada en guitarra acústica (que algunas fuentes atribuyen en los créditos a Atahualpa Yupanqui), algunas intervenciones de percusión (tambor, bombos, timbales), sonidos de ambiente (ovaciones de una multitud, botas militares, estruendos de armas de fuego) y unos pocos instantes de silencio.

1 Se ha acudido a una copia del filme incluida en el DVD *Cine a contracorriente. Un recorrido por el otro cine latinoamericano*, editado en 2010 en España. *Revolución* es una de las 19 obras latinoamericanas recogidas en el disco, producido y distribuido por la firma Cameo, el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona y la Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior.

Otra similitud formal sustancial es la técnica de montaje, un asunto en el que el cineasta soviético fue un precursor indiscutible y a cuyas enseñanzas recurre el boliviano en *Revolución* para aplicar procedimientos de lo que se conoce como el montaje dramático. Siguiendo los principios de Eisenstein, Sanjinés construye un filme en el que “la imagen adquiere fuerza y efectividad por la colisión y el contraste de tomas independientes que establecen relaciones por conflicto” (Vélez, 2010, p. 9).

La cuestión del montaje es esencial para comprender *Revolución* en tanto pieza cinematográfica y discurso político. Aunque tiene un guion firmado por Sanjinés y Óscar Soria (guionista y escritor clave en la historia del cine boliviano), el corto no acaba de ser una obra típicamente dramática de ficción ni un documental en sentido tradicional. Se sirve de tomas documentales (la vida de niños y de ancianos en basurales y en calles está tomada de la realidad), pero también pone en escena acciones dramatizadas (la lucha armada de los trabajadores, las ejecuciones, las muertes y los encarcelamientos). De ahí que la adscripción a la que mejor se acomoda sea la señalada por Marta Lucía Vélez en el cuadernillo de notas del disco *Cine a Contracorriente*: *Revolución* es un “ensayo audiovisual”. Por eso, su sinopsis se antoja más descriptiva que narrativa, al menos la que figura en la página oficial de la Fundación Grupo Ukamau:

“Revolución” muestra las condiciones miserables de vida de una gran mayoría de los habitantes en Bolivia. El desempleo, la alimentación inadecuada, el hábitat y la mortalidad infantil. Referencias a las manifestaciones obreras y la represión policial a que son sometidos. “El pueblo combate, combate por esa tristeza, por esa camisa a pedazos, por esos ojos apagados” (Grupo Ukamau, s. f.).

La última frase del párrafo citado, que aparece entre comillas, pertenece al preguión del corto que, años después, Sanjinés y el Grupo Ukamau publi-

caron en el libro *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo* (1979), con otros ensayos, conferencias, preguiones, guiones técnicos, *storyboards* (guiones gráficos) y fotografías de sus películas y los rodajes. Cabalmente, es la primera oración de la escena 3 de la octava secuencia, la última del filme³, que en su totalidad apunta lo siguiente:

El pueblo combate, combate por esa tristeza, por esa camisa a pedazos, por esos ojos apagados. Las balas suenan y los niños están hambrientos, no saben nada. Los niños están tristes, flacos. ¡Carajo, hay que hacer algo! (Sanjinés y Grupo Ukamau, 1979, p. 164).

Al tratarse de un preguión, un formato similar al guion literario, el documento escrito cumple una función descriptiva y referencial de lo que pretende registrar y mostrar la pieza audiovisual. Por eso

sorprende esa exclamación final entre signos de admiración, oración que ya no describe ni muestra, sino que llama a la acción, a la lucha, a la revolución. Y no es que esa sentencia aparezca hablada o escrita en el filme que, como se dijo, no tiene palabra hablada alguna y apenas muestra una

sola escrita: “FIN”, que aparece al final del metraje, inmediatamente después de la toma de uno de esos niños de “ojos apagados”, “hambrientos”, “tristes”, “flacos”. Una toma que primero se detiene en el rostro del niño, pero luego desciende hacia sus pies descalzos y maltratados, es la imagen con la que se cierra efectivamente el corto.

3 Las ocho secuencias que están consignadas en el guion podrían resumirse espacialmente de la siguiente manera: la introducción muestra la vida en basurales y en calles de niños y de ancianos indigentes; la segunda secuencia se ubica en el taller de un fabricante de ataúdes para niños; la tercera se localiza en una plaza donde los trabajadores se organizan; la cuarta pasa a las celdas donde han sido llevados los dirigentes de los insurgentes; la sexta se sitúa en un campo de tiro donde los dirigentes son ejecutados; la séptima se ambienta en fábricas, en calles y en bosquecillos donde los trabajadores se posicionan para pelear contra las fuerzas armadas; la octava vuelve a los niños pobres que miran a la cámara.

La alusión al pasaje final del preguión no es gratuita. Pretende ilustrar el carácter político del corto en su fase de proyecto, la fase escrita que antecede a su realización cinematográfica. *Revolución* es un ensayo audiovisual, sí; es un ensayo político. Pero también es un manifiesto: la presentación en sociedad de los principios de un programa revolucionario que aspira a romper con un orden de cosas previo. Y además de ensayo y de manifiesto, es también proclama, en la medida en que llama a la acción (“hay que hacer algo”).

Aun siendo un trabajo de juventud, anterior a la realización de su primer largo (*Ukamau*, de 1966), el cortometraje de 1963 muestra a las claras la convicción de que el cine es un arma de combate para su director. No es un pasatiempo menor, tampoco un vehículo para el entretenimiento, ni siquiera un medio de mera expresión artística: para el Sanjinés de *Revolución*, el cine es el camino elegido para transformar el mundo.

Revolución independiente

Se entiende que *Revolución* fuera “la primera película absolutamente independiente de Sanjinés y Soria” (Mesa, 2018, p. 147), realizada al margen de los trabajos de encargo hechos entre 1960 y 1965, y concluida antes de su paso por el Instituto Cinematográfico Boliviano (ICB), creado por el Estado nacionalista⁴. Su independencia se revela en “los ojos críticos” con los que “los cineastas recorren a puro golpe de imágenes la exclusión, la marginalidad, la pobreza, la mortalidad infantil, la miseria, cuya única salida es el camino revolucionario” (Mesa, 2018, p. 147).

⁴ El primer gobierno de Víctor Paz Estenssoro (1952-1956), resultante de la Revolución de Abril, tuvo una abierta política de promoción del cine en Bolivia. Solo tres meses después de su asunción creó el Departamento Cinematográfico, dependiente del Ministerio de Prensa y Propaganda, y ya en marzo de 1953, mediante un decreto supremo, dio vida al ICB que, entre otras tareas, se ocuparía de filmar películas de carácter educativo, informativo y cultural para su difusión dentro y fuera de Bolivia. En la práctica, y muy en sintonía con lo que hacían otros regímenes nacionalistas de América y de Europa, el ICB se focalizó en producir noticieros propagandísticos que dieran cuenta de los proyectos y las obras de los gobiernos de la Revolución. En ese rol contribuyó a formar técnicos, dar trabajo a cineastas y realizar filmes fundamentales para la historia audiovisual del país.

No es un pasatiempo menor, tampoco un vehículo para el entretenimiento, ni siquiera un medio de mera expresión artística: para el Sanjinés de *Revolución*, el cine es el camino elegido para transformar el mundo

Ahora bien, el “camino revolucionario” que ilustra el corto de 1963 ¿es el de las jornadas triunfales de abril de 1952? Sí y no. Sí porque, al margen de lo que evidencia el filme, particularmente la proximidad dramática entre las secuencias de lucha armada y los levantamientos populares de 1952, el propio Sanjinés explicitó en más de una ocasión el impacto que tuvieron las jornadas de abril en los intelectuales y en los creadores de su generación. En el texto “La experiencia boliviana”, también incluido en *Teoría y práctica...*, reconoce, por ejemplo, que “el proceso de convulsión social que desencadenó la revolución de 1952 tuvo mucho que ver con la toma de conciencia de los cineastas comprometidos” (Sanjinés y Grupo Ukamau, 1979, p. 14). Algo parecido dice en “Antecedentes históricos del cine social en Bolivia”, ponencia que hace parte del mismo volumen: “En 1952, después de la terrible lucha, el pueblo de Bolivia derrota a la oligarquía [...]. Una gran euforia se vive en aquellos primeros años” (Sanjinés y Grupo Ukamau, 1979, p. 35).

No obstante, *Revolución* no se erige como un documento solo válido para mirar la Revolución de 1952. Toma distancia de ese episodio histórico, aunque sin eludirlo. Lo aborda, muestra las condiciones sociales que lo desencadenaron (la pobreza, la exclusión y el hambre de niños y de ancianos), sigue sus derrotas (la represión armada) y llega hasta el momento en que se vuelve irreversible (la toma de las armas por obreros y campesinos). Pero, en su desenlace, no se solaza en la celebración de la victoria revolucionaria ni le interesa documentar las conquistas del nuevo orden. Su mirada se queda con los niños, que observan a la cámara angustiados, asustados, desesperados, mientras la banda sonora expulsa estruendos de armas que se aproximan. La revolución apenas comenzaba.

En tanto manifiesto y proclama, *Revolución* no se circunscribe al programa político de los primeros

gobiernos del MNR, por más cercanía que Sanjinés pudiera haber tenido con sus cabezas. Su disección de la realidad boliviana vale para los momentos previos a la Revolución de 1952, pero también para los posteriores. No en vano sus imágenes documentales se desprenden de situaciones recientes al momento de su rodaje, los primeros años de la década de 1960. Esas tomas surgieron del material de “desecho” de un corto previo, *Sueños y realidades* (1962): “Un basural en un terreno baldío, desde donde los cineastas hicieron una toma para la película, les desnudó un submundo de miseria y exclusión que dio pie a buena parte del metraje de *Revolución*” (Mesa, 2018, p. 145).

No siendo un trabajo de encargo, Sanjinés estaba libre de acreditar lealtad alguna con el discurso oficial de los gobiernos del MNR posteriores a la Revolución de 1952. Los “ojos críticos” que les reconoce Carlos Mesa (2018) a los cineastas valían para el día antes de la lucha de abril, pero también para el día después de la victoria revolucionaria. Eso lo confirmaría el director de *Revolución* en un escrito, al afirmar que:

[...] aquello no pudo durar mucho: [...] la revolución de 1952 se vio cercada por la angustia económica, la corrupción y la propia inocencia política del pueblo y sus dirigentes que no tuvieron una idea temprana del poder alcanzado y cedieron posiciones a la pequeña burguesía, que terminó por pactar con el imperialismo y entregarle el país (Sanjinés y Grupo Ukamau, 1979, p. 36).

Revolución reconstruye las causas que llevaron al proceso histórico que culminó en abril de 1952, pero también evidencia sus insuficiencias, las circunstancias que la han convertido, si no en una revolución fallida, cuando menos en una inconclusa. A esa constatación, intuita aun antes de filmar su primer largo, llegaría el cineasta años después, tal como se lee en el texto “Elementos para una teoría y práctica del cine revolucionario”, donde identifica un “cine revolucionario durante la lucha de la liberación” y un “cine revolucionario

después de la liberación” (Sanjinés y Grupo Ukamau, 1979, p. 38).

Siguiendo tales categorías, de lo que se ocupa el corto de 1963 es de trabajar dentro de los límites del “cine revolucionario durante la lucha de la liberación”, ese cine que sabe que una revolución, incluso una tan trascendental como la de 1952, no es suficiente para concretar la liberación del pueblo al que se debe. No basta con mostrar la revolución que ya fue: hay que denunciar la revolución que no pudo ser y llamar a la revolución que queda por hacer. Y, en ese camino, el cine es el arma de la revolución. O, si se prefiere, el cine es la revolución.

De *Revolución* al cine revolucionario

Se sabe que Jorge Sanjinés es muy crítico con sus primeras películas, en especial con sus dos primeros

Revolución reconstruye las causas que llevaron al proceso histórico que culminó en abril de 1952, pero también evidencia sus insuficiencias, las circunstancias que la han convertido, si no en una revolución fallida, cuando menos en una inconclusa.

largos: *Ukamau* (1966) y *Yawar Mallku* (1969). No se refiere explícitamente a los cortos que antecedieron a esos trabajos, pero se da por sobreentendido que sus juicios aplican también para ellos. Entre otras cosas, de esos filmes inicia-

les lamenta el apego a un lenguaje cinematográfico occidental estándar, que no obedece a los esquemas mentales de los pueblos con los que trabaja, y una propensión a cierto esteticismo reñido con la instrumentalización popular que más tarde perseguiría con su filmografía. En su citado libro, plantea que la evolución del cine revolucionario demanda pasar de la defensa a la ofensa, entendiendo que el cine de la defensa, “quejumbroso, llorón y paternal”, puede y debe convertirse en uno de la ofensa, “combativo y capaz de asestar golpes contundentes al enemigo” (Sanjinés y Grupo Ukamau, 1979, p. 16).

Sería injusto reducir las cualidades de *Revolución* a los términos estrictos con los que el cineasta evaluó su “cine de defensa”, aunque tampoco debería ignorarse que algo de “quejumbroso y llorón” puede sospecharse en esa mirada que se detiene en los rostros padecientes de los ancianos y de los niños del corto. De lo que no cabe duda es de que *Revolución* es una obra propia de lo que Sanjinés llama “cine revolucionario”: “aquel cine al servicio de los

intereses del pueblo, que se constituye en instrumento de denuncia y clarificación, que evoluciona integrando la participación del pueblo y que se propone llegar a él” (Sanjinés y Grupo Ukamau, 1979, p. 38).

En la medida en que es un filme realizado a espaldas del régimen de turno, sin necesidad de un encargo de por medio y con una libertad creativa plena, *Revolución* honra una lealtad insobornable con el pueblo: el pueblo boliviano que se organizó para consumir la Revolución de 1952, el pueblo boliviano que dio la vida en las jornadas de abril, el pueblo boliviano que conquistó el poder luego administrado por el MNR; pero, también, el pueblo boliviano al que la Revolución de Abril no ha liberado de la pobreza, el pueblo boliviano de los ancianos que duermen en basurales, el pueblo boliviano de los niños que aún mueren de hambre. La denuncia que hace el corto no se restringe a las condiciones previas a 1952, como quería el MNR, sino que se extiende a las promesas no cumplidas por los líderes políticos de la gesta revolucionaria. La clarificación pasa por no mentirle al pueblo diciéndole que la victoria de abril ha resuelto sus carencias, por reconocer que los gobiernos emenerristas aún no les han dado casa a los viejos ni pan a los niños. Y aun siendo asignaturas en proceso de consecución y de más compleja verificación, la integración del pueblo y la seguridad de llegar a él son condiciones del cine revolucionario que *Revolución* persigue, como lo hará toda la filmografía posterior de Sanjinés y del Grupo Ukamau.

Siendo un corto de menos de diez minutos, filmado cuando su director aún hacía sus primeras armas en el cine, *Revolución* es una película de resuelta voluntad revolucionaria. La revolución está en las formas que toma del cine soviético y sus procedimientos de montaje. La revolución está en la deliberada ausencia de sonido, que rompe con el viejo orden del “cine social” boliviano, en el que la palabra hablada era un elemento determinante de la voz omnisciente del realizador. La revolución está en su recreación del levantamiento popular que luchó contra el gobierno de las oligarquías en 1952. La revolución está en su compromiso con el pueblo, más allá de cualquier adscripción partida-

ria o ideológica. Vista así, la deuda de esta obra con la tradición soviética no se reduce a Eisenstein y *El acorazado...*, sino que se extiende a Dziga Vértov y *El hombre de la cámara* (1929). A estos últimos le une la convicción de que el cineasta es un obrero más de la revolución y la cámara es la herramienta de trabajo con la que aporta al proceso revolucionario aún en marcha.

Sanjinés pone su mirada al servicio del pueblo y toma la cámara para trabajar con el pueblo. Su mirada comprometida le pide contar la Revolución de 1952 y reivindicar la lucha de sus protagonistas, el pueblo organizado. Pero su trabajo no se regocija en los fastos celebratorios de la victoria revolucionaria, sino que, otra vez guiado por sus ojos escrutadores, descubre que la revolución aún no ha concluido y tiene deudas pendientes. “¡Carajo, hay que hacer algo!”, se dice. Y ese algo no es otra cosa que la revolución, la revolución que está por hacerse. La revolución que, para un hombre de la cámara, no puede hacerse de otra forma que no sea el cine. La revolución es el cine. Y Sanjinés la seguirá haciendo a lo largo de su carrera. La hará en al menos once largometrajes después de *Revolución*.

Bibliografía

- Fundación Grupo Ukamau (s. f.). *Revolución*. <https://ukamau.org.bo/films/revolucion/>
- Mesa, C. (Coord.) (2018). *Historia del cine boliviano 1897-2017*. Plural editores.
- Sanjinés, J. (Dir.) (1963). *Revolución* [Película]. Ricardo Rada.
- Sanjinés, J. y Grupo Ukamau (1979). *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*. Siglo XXI Editores
- Vélez, M. L. (2010). *Revolución* [Cuadernillo de notas]. En *Cine a contracorriente: un recorrido por el otro cine latinoamericano* [DVD], 9.
- Recepción:** 30 de marzo de 2022
Aprobación: 27 de abril de 2022
Publicación: 31 de abril de 2022

Sikuri revolucionario¹

Gabriela Behoteguy Ch.*

Revolutionary *Sikuri*

Resumen. La participación del *sikuri* de Taypi Ayca-Italaque en la insurrección del 9 de abril de 1952 permite visibilizar y reivindicar la valentía colectiva que hizo posible la Revolución Nacional boliviana. En Bolivia, la “historia oficial” canoniza al Movimiento Nacionalista Revolucionario (MNR) como autor de los procesos de insurrección y de la misma revolución. Por eso, la participación del grupo de músicos de *sikuri* es una construcción de memorias subterráneas; es decir, de recuerdos testimoniales que se contraponen a las “memorias nacionales”. A partir de esta experiencia y de la sucedida en la Guerra del Chaco, los músicos de Taypi Ayca resaltan el emblema guerrero del *sikuri*, dejando de lado la relación que esta danza y su música tienen con el ciclo agrícola.

Descriptores. <Sikuri> <Revolución Nacional de 1952> <Memorias nacionales> <Memorias subterráneas>

Abstract. The participation of the *sikuri* (musicians) of Taypi Ayca-Italaque in the insurrection of April 9, 1952, offers a unique opportunity to visibilize and vindicate the collective courage that made possible the Bolivian National Revolution. In Bolivia, the “official history” canonizes the Movimiento Nacionalista Revolucionario (MNR) as the author of the insurrection processes and the Revolution itself. Thereby the participation of the *sikuri* musicians group allows the (re)construction of subterranean memories, understood as testimonial memories opposed to “national memories”. Because of this experience, as well as the one of Chaco War, the Taypi Ayca musicians highlight the emblem of the *sikuri* as a warrior; leaving aside, the relationship between this dance, its music and the agricultural cycle.

Keywords. <Sikuri> <National Revolution of 1952> <National memories> <Underground memories>

¹ Este trabajo es una versión extendida de una nota de prensa publicada el 10 de abril de 2019 en el suplemento *Escape* del periódico *La Razón*.

Antropóloga por la Universidad Mayor de San Andrés (UMSA). Investigadora del Museo Nacional de Etnografía y Folklore (MUSEF). gabrielabehoteguy@gmail.com

“Desde los primeros tiempos de la Independencia, no se concibe una fuerza militar sin banda, ni un suceso social sin música”
(Fernández, 1948, p. 263).

Música guerrera

Mientras sonaban los disparos del Ejército, que se enfrentaba contra las milicias campesinas, obreras y mineras, los músicos de *sikuri* de Taypi Ayca ejecutaban sus melodías de marcha. La música virulenta había comenzado la mañana del 9 de abril de 1952. Las melodías de viejos fusiles obtenidos durante la contienda del Chaco se combinaban con algunos disparos de revólver. Los combatientes revolucionarios y los del Ejército estaban desencajados por el hambre, el miedo y la fatiga. Pero, como recuerda Manuel Churata (entrevista, 28 de agosto de 2018), ese grupo musical no abandonó sus instrumentos y permaneció tocando, dando vueltas en el mismo sitio, sin moverse, durante dos días y dos noches de levantamientos.

Desde el pueblo de Italaque (provincia Camacho-La Paz), los comunarios de Taypi Ayca, junto a otras comunidades que también pertenecen a este lugar (a nivel organizacional), participaron en las revueltas revolucionarias desarrolladas en la ciudad de La Paz, autoconvocadas por la lucha de la legitimidad aymara. Allí, en un instante, recordaron cómo hace menos de dos décadas atrás habían acompañado al Ejército boliviano a pelear en la Guerra del Chaco (1932-1935). Entonces, inspirados en ese espíritu nacionalista, nuevamente vistieron sus atuendos de danza, se formaron en filas y, ejecutando sus *sikunaka* (zampoñas) y sus bombos, marcharon hacia el pueblo de Italaque, donde esperaban los camiones destinados a trasladar a las milicias revolucionarias.

A partir de la participación de los *sikuri* de Taypi Ayca-Italaque en la insurrección del 9 de abril, este artículo pretende visibilizar y reivindicar la valentía colectiva que hizo posible la Revolución Nacional de 1952. Pues, como plantea Mario Murillo (2012), el Movimiento Nacionalista Revolucionario (MNR) fue un actor más dentro de esa compleja trama que conforma un hito en la historia boliviana.

En Bolivia, la “historia oficial” canoniza al MNR como autor de los procesos de insurrección y de la misma Revolución. El resultado es una idea monolítica propensa a mantener en las sombras temas que no participan de la cuestión de la canonicidad (La Capra, 2008, p. 37), como por ejemplo la participación de los beneméritos de la Guerra del Chaco o del mismo grupo de *sikuri* de Taypi Ayca-Italaque. En ese sentido, la batalla contra la historiografía dominante permite dar importancia a los actores que han sido marginados y excluidos de la historia, con el objetivo de desnudar las falsedades del poder y cuestionar la hegemonía de su palabra (Rivera en Murillo, 2012, p. 16).

La participación de los *sikuri* de Taypi Ayca en la insurrección del 9 de abril de 1952 se recuerda en silencio. Los recuerdos son parte de vivencias testimoniales contrapuestas a las “memorias nacionales”. Estas memorias subterráneas afloran en momentos de crisis, mediante sobresaltos bruscos y exacerbados, suscitando trabajos de subversión (Pollak, 2006, p. 18). Así también sucedió cuando los *sikuri* recordaron su participación en la Guerra del Chaco, y tuvieron coraje para enfrentarse contra el Ejército boliviano en 1952.

Pero, como recuerda Mario Mamani (entrevista, 29 de agosto de 2018), la participación en la Guerra del Chaco fue diferente. Los músicos de *sikuri* se concentraron en la estación de trenes de Guaqui (provincia Ingavi-La Paz), donde permanecieron por largo tiempo, junto a la banda de bronce² de la población de Umala (provincia Aroma-La Paz), despachando a los soldados al ritmo de la música militar (letreta, macarena y pasacalles) y dando la bienvenida a los heridos con la ejecución del *wayñu*. Incluso compusieron una *kacharpaya*, que tuvo la intención no solamente de despedir a los soldados, sino de motivar la participación de los omisos: “*Saririxay sarxaniwa qhipaririw Jachkañiwa*”³. Así fue como los *sikuri* acompañaron las victorias y las derrotas de las batallas, ligando su música a ese triste acontecimiento de nuestra historia.

2 Las bandas de bronce son las que ejecutan música folclórica (morenada, caporal, diablada, *waka waka*, etcétera) con instrumentos de viento y de percusión elaborados con bronce.

3 “El que va a ir, va a ir nomás; el que se queda, va a llorar” (traducción de Mario Mamani, entrevista, 29 de agosto de 2018).

Sikuri: presencia ritual y guerrera en la insurrección de 1952

Taypi Ayca se ubica en la zona altiplánica de la provincia Camacho, en el departamento de La Paz. Casi todos los hombres de la comunidad aprenden a ejecutar la música y la danza del *sikuri*, pues constituye una de las características identitarias del lugar. Entre ellos se dice que, así como la sicuri, especie de anaconda gigante que habita en la Amazonía, produce miedo a quienes se acercan a ella, esta música puede atemorizar a quienes la escuchan. Por eso, cuando se ejecuta el ritmo de la marcha, la coreografía imita el andar zigzagueante de aquel reptil. Durante la entrevista realizada al investigador Nemecio Huanacu (14 de marzo de 2019), él me explicó que: “Cuando tocas *sikuri* entra su *qamasa*⁴ y de por sí sientes ese poder guerrero, de por sí tienes una fuerza y no tienes miedo a nada; aunque puede estar en peligro tu vida, entra ese valor”.

La vestimenta de la danza carga significados relacionados con el territorio, pero también con la fuerza guerrera. Cuando pregunté a Edgar Espinal sobre esto, me explicó que la *chakana* es un ornamento elaborado con carrizo y arte plumario que cruza por encima de la espalda:

Esta es música guerrera y con este *chakana*, *much'ulli* [tocado cefálico], vestimenta, han ido a pelear a la Guerra del Chaco y después también a defender la Revolución. Y ahora este *chakana* se utiliza así. Porque es parecido a municiones, ¡ya! Tocando bombo han entrado, ¡ajá! Así, entonces [dicen]: “Nos va a atacar”. Así han hecho, entonces, tocando bombo han entrado, como si hubieran disparado. Así parecía el sonido y la *chakana* parecía las balas, o sea, como tiene forma de municiones, pero no, ¡era solamente *chakana*! (entrevista, 7 de abril de 2019).

Efectivamente, la forma de la *chakana* es parecida a las cartucheras donde se colocan las balas de los soldados. Esta palabra quechua puede traducirse como puente, algo que cruza (Laime, 2007, p. 18). También alude a la forma de puente colgante, por

la manera en que se usa este ornamento, cruzando la espalda⁵. El bombo es análogo a los disparos, debido al sonido penetrante y fuerte. Esta es la interpretación guerrera de la vestimenta, pero existen otros elementos relacionados al espacio y a la ritualidad agrícola.

El *much'ulli* es el tocado ornamentado con plumas de parihuana o flamenco andino. Esta ave es valorada por su plumaje de color rosa pálido. En Taypi Ayca se mantiene la creencia de que los colores de estas plumas tienen la función de imitar a las flores de la papa, para alegrar a los achachilas o montañas tutelares durante el tiempo seco (mayo-septiembre), cuando se ejecuta el *sikuri*. Al tratarse de un ave que habita el área circunlacustre, se le otorga la simbología femenina de la danza; por eso el *much'ulli* viste cintura, que es una falda larga y plisada.

El suri o avestruz andina es un ave robusta que se caracteriza por no poder volar. En la historia oral se cuenta que estos animales tienen el don de saber danzar en círculos y que esas formas inspiraron las coreografías del *wayñu*. Debido a que el suri es una especie en vías de extinción, desde aproximadamente la década de 1980 los tocados hechos con sus plumas dejaron de ser utilizados en la vestimenta del *sikuri*. El investigador Nemecio Huanacu, de Taypi Ayca, me relató que el tamaño y la fuerza de esas aves representan el lado masculino de la danza, y que antiguamente sus plumas eran traídas de las serranías de Curahuara de Carangas, lugar donde ellas habitan (entrevista, 14 de marzo de 2019).

En abril de 1952, cuando los *sikuri* se trasladaron desde Taypi Ayca a la ciudad de La Paz, utilizaron la vestimenta de la danza. Por esto y por su participación en la Guerra del Chaco, los músicos de Taypi Ayca resaltan más el emblema guerrero del *sikuri* que su relación con el ciclo agrícola.

El padre de Manuel Churata estuvo presente en la insurrección del 9 de abril de 1952. Según cuenta su hijo, solía recordar ese acontecimiento comentando de manera jocosa que había un dirigente del MNR

⁴ *Qamasa* es una palabra aymara que puede ser traducida como una mezcla de coraje, energía y fuerza vital.

⁵ Posiblemente las plumas que adornan las varas de carrizo mantengan alguna relación con el hecho de que la música era ejecutada en la fiesta del arcángel San Miguel de Itaque.

que “se las daba de macho”, que dando órdenes con su escopeta se acercaba al grupo y les decía:

“Ustedes no se van a mover”. Pero justo en ese momento han llovido los disparos y ese dirigente como hormiga se ha escapado. Allí, mientras los militares repartían escupitajos con sus metralletas, los *sikuris* no le hacían caso; igualito nomás estaban ahí tocando tranquilitos y recuerdo que nuestros bombos estaban como encantados, porque sonaban más fuerte que los disparos (entrevista, 28 de agosto de 2018).

Manuel Churata, de 78 años, es *sikuri* y tejedor de bayeta. Tenía ocho años en 1952, pero recuerda que, después de haber participado en la insurrección de abril de 1952, el *ayllu* Taypi, al que perteneció Taypi Ayca⁶, junto con las comunidades de Morocarqa y Lliji Lliji, tuvo un grupo de aproximadamente 23 milicianos del MNR que iniciaron los procesos de sindicalización del *ayllu*. “El MNR fue el único partido que logró cooptar a nuestra comunidad, durante mucho tiempo” (Churata, entrevista, 28 de agosto de 2018).

Presencia cívica del *sikuri* en el proceso de la Revolución Nacional

La Revolución Nacional de 1952 produjo cambios sociales fundamentales, como la Nacionalización de las Minas, el Voto Universal y la Reforma Agraria, esta última firmada el 2 de agosto de 1953,

6 En 1985, con el objetivo de agrupar a los sindicatos agrarios, fueron creadas las subcentrales agrarias. Fue de ese modo que la comunidad de Taypi Ayca comenzó a perder extensión territorial, pues las zonas de Lliji Lliji y Morocarqa organizaron sus propios sindicatos y comenzaron a independizarse hasta conseguir su personería jurídica en 1994, gracias a la Ley de Participación Popular. Antes de ello, esas tres zonas tenían el mismo sistema de organización política; es decir, eran manejadas por un solo secretario general, elegido de manera anual y rotativa. En la actualidad, Taypi Ayca se ha convertido en un territorio más pequeño que está subdividido en tres zonas: Ahijadera, Salla y Churunta (Bernal y Huanacu, 2018, p. 1).

bajo la consigna de “la tierra es para quien la trabaja”. De ahí que esa fecha fue instituida como el Día del Campesino⁷ (actualmente denominado Día de la Revolución Agraria), para, mediante desfiles y discursos, conmemorar, asegurar y cristalizar las memorias nacionales.

Por ejemplo, cada 2 de agosto, el grupo de *sikuri* de Taypi Ayca se traslada a la comunidad de Umanata,

[...] cada 2 de agosto, el grupo de *sikuri* de Taypi Ayca se traslada a la comunidad de Umanata, que también pertenece a Italaque, donde en 1959 se fundó el Núcleo Escolar Campesino 4 de Abril. Allí se reúnen todas las comunidades de la zona para celebrar el festival *Sikuris de Italaque*, uno de los más importantes del municipio Mocomoco.

que también pertenece a Italaque, donde en 1959 se fundó el Núcleo Escolar Campesino 4 de Abril. Allí se reúnen todas las comunidades de la zona para celebrar el festival *Sikuris de Italaque*⁸, uno de los más importantes del municipio Mocomoco (Chávez, entrevista, 4 de febrero de 2019). De esa

manera, el *sikuri* es parte del civismo y de la construcción de las memorias nacionales.

En su obra de 1906, el periodista Fenelón Eguino ya relataba que “nuestros presidentes, particularmente el general Manuel Isidoro Belzu, gustaban de solemnizar sus días clásicos –el onomástico y el aniversario de su exaltación al poder[–] con la asistencia de los concertistas de Italaque” (pp. 4-5). Años más tarde, en octubre de 1948, el Comité IV Centenario de la ciudad de La Paz organizó un festival folclórico en el Estadio Hernando Siles. Una nota de prensa de la época relata:

7 La fecha cívica del 2 de agosto se instituyó en 1937, cuando el presidente Germán Busch decretó el Día del Indio para conmemorar la fundación de la Escuela Indígena de Warisata, creada el año 1931. La posterior firma de la Reforma Agraria, el 2 de agosto de 1953, en la Plaza del Campesino de Ucureña, cambió simbólicamente el Día del Indio por Día del Campesino, como estrategia de homogenización nacional planteada por el gobierno revolucionario del MNR (Rivera, 2003, p. 122).

8 Antaño, las comunidades de Italaque se reunían para ofrecer la música y la danza del *sikuri* durante la fiesta de San Miguel, arcángel de Italaque (29 de septiembre), que coincide con la época seca, que es cuando se ejecuta esta música. Sin embargo, el festival *Sikuris de Italaque*, inaugurado en 1959, fue realizado en la comunidad de Umanata, que al igual que Taypi Ayca pertenece a Italaque.

Los sikuris de Italaque, calificados por los musicólogos, como los mejores artistas andinos, deleitaron con sus melodías varias y ricas a los asistentes al estadio. El sombrero calañés⁹ indica en forma clara que la influencia hispana no fue sino exterior. El alma indígena se conservó intacta, defendiendo pasiva, pero bravamente sus tesoros patrimoniales (*La Razón*, 24 de octubre de 1948, p. 15)¹⁰.

Mucho antes de la Revolución Nacional de 1952, los *sikuri* de Taypi Ayca-Italaque subieron a la escena estatal. Al ser catalogados como los “mejores artistas andinos”, durante las actividades del Cuarto Centenario de La Paz fueron reconocidos como parte de la mejor expresión de la esencia paceña. Eso porque el objetivo de tal celebración era, justamente, exponer lo mejor del departamento de La Paz.

El festival del Cuarto Centenario fue realizado para celebrar el 20 de octubre de 1948. Fue recién a partir de la Revolución Nacional de 1952 que los festivales folclóricos comenzaron a celebrarse anualmente, cada 6 de agosto, en conmemoración a la fundación de la República de Bolivia. Los antiguos *sikuri* de Taypi Ayca, como Manuel Churata, recuerdan que los festivales tenían lugar en el estadio:

¿De qué manera comenzaron a participar en los festivales folclóricos?

Manuel Churata: Nos venían a recoger de la comunidad y, así como así, como te digo, como si fuéramos animalitos, nos llevaban hasta la ciudad. Allí, claro que también nos trataban bien nomás, con vivienda, o sea alojamiento nos daban, nos daban con nuestra coca, traguito, comida.

¿Recibían algún honorario?

Manuel Churata: No, ¿cómo te diría...? Era obligados para ir. Nadie podía decir no. Obligado, obligado de ir a tocar. Nos divertíamos

también, aunque sin ganar ni un centavo; ni un centavo no se ganaba (Churata, entrevista, 28 de agosto de 2018).

El gobierno revolucionario del MNR arrastró resabios coloniales instaurando el pongueaje desde el Estado. La participación del grupo de *sikuri* de Taypi Ayca en el escenario estatal fue parte de las viejas tácticas de poder que permitieron mantener los discursos de legitimidad clientelar. A decir de Silvia Rivera, las poblaciones indígenas fueron presentadas como ornatos culturales “que bailan, tocan instrumentos nativos y aclaman a los líderes mestizos” (2005, p. 133), sin oportunidad de ejercer iniciativa histórica y política propia.

El 6 de agosto 1955, el Instituto Indigenista Boliviano organizó el recibimiento del presidente chileno general Carlos Ibáñez, con la participación del conjunto de música autóctona de la localidad Taypi Ayca-Moroqarqa. El italaqueño Víctor Castañón coordinó ese acontecimiento, en el que participaron 20 músicos indígenas (Instituto Indigenista de Bolivia, 10 de agosto de 1955)¹¹. El hecho de que no haya sido el guía, responsable de organizar al grupo de músicos, quien se encargue de las negociaciones con el Instituto revela cómo las relaciones entre las comunidades y el gobierno del MNR fueron mediadas por la población de mestizos. Posiblemente, Manuel Churata alude a este tipo de relaciones cuando menciona “como si fuéramos animalitos, nos llevaban hasta la ciudad”.

Al año siguiente (1956) nuevamente se llevó a cabo un festival de danzas originarias en el estadio de La Paz. Según Nemecio Huanacu, los *sikuri* de Taypi Ayca obtuvieron el premio mayor por música, coreografía y vestuario (entrevista, 14 de marzo de 2019). Sin embargo, más allá de la profesionalidad musical, lo que interesa resaltar aquí es que la aproximación del gobierno de Víctor Paz Estenssoro hacia la población indígena fue parte de la propaganda política de su partido, basada en el compromiso ideológico por lo indígena.

9 Sombrero de tipo militar que antiguamente utilizaba el guía *sikuri*.

10 Agradezco al investigador Nemecio Huanacu por el hallazgo de esta fuente.

11 Documento sellado por el Ministerio de Asuntos Campesinos y la Dirección General del Instituto Indigenista de Bolivia. Firmas ilegibles. Agradezco a Nemecio Huanacu por obsequiarme una copia.

También se recuerda que los *sikuri* ganaron un premio en dinero, que fue entregado a los vecinos de Italaque, quienes acompañaron a los músicos de Taypi Ayca y de Moroqarqa. El premio no llegó a las comunidades, pues fue utilizado para refaccionar la iglesia, tras el incendio que sufrió en 1957 (Huanacu, entrevista, 14 de marzo de 2019). Esas relaciones entre el grupo de *sikuri* y el Estado revolucionario expresan que no hubo ruptura con las viejas tácticas de hegemonía cultural, donde lo indígena carece de iniciativa histórica y política (*agency*) propias (Rivera, 2005, p. 154).

A modo de cierre

Redescubrir las memorias subterráneas del grupo de *sikuri* Taypi Ayca-Italaque me ha permitido comprender que la fuerza colectiva dio lugar a la insurrección del 9 de abril de 1952. Entre los milicianos estuvieron presentes los guerreros del *sikuri*. Ellos llevaron la fuerza del altiplano con el soplo de sus *sikunaka* (zampoñas), desplomaron a los militares bolivianos con el sonido de los bombos y se protegieron con plumas de suri y de parihuana que, a modo de cascos, no permitieron traspasar las balas.

La Revolución Nacional de 1952 produjo cambios sociales fundamentales, entre ellos la Reforma Agraria, la Nacionalización de las Minas y el Voto Universal. No obstante, persistieron viejas tácticas de poder que fueron heredadas de la “rosca” y que no permitieron realizar un cambio trascendental. Fue el caso del enfoque étnico, que mantuvo continuidad con el indigenismo boliviano de principios del siglo XX, bajo la lógica de apropiación de lo indígena para obtener réditos propios.

La lucha por la inclusión indígena en el Estado se trastocó en su presencia ornamental, sin oportunidad de ejercer iniciativa histórica y política propia. El grupo de *sikuri* Taypi Ayca-Italaque ni siquiera pudo gestionar su participación en los eventos gubernamentales, que eran formalizados por los vecinos (mestizos) del pueblo de Italaque. De esa manera, se desarrolló la posición ideológica y política del Estado revolucionario del MNR, construyendo el sentimiento de patria desde la identificación étnica.

La temprana participación de los *sikuri* de Italaque en la escena estatal hizo que esta música y su danza trascendieran el calendario agrícola para ser ejecutadas durante todo el año. Ya en 1906 los músicos llegaban a la ciudad de La Paz para el festejo del cumpleaños del presidente Manuel Isidoro Belzú, en abril, temporada de lluvia, a pesar de que el *sikuri*, según me explicaron en Taypi Ayca, pertenece al tiempo seco, pues el bombo tiene el poder de alejar las nubes y traer la helada para preparar el *chuñu* (papa deshidratada en la helada altiplánica).

Sin embargo, aunque las dinámicas culturales hayan cambiado los tiempos de ejecución, las identidades del *sikuri* aún se inscriben en el paisaje y se inspiran en los sonidos y en las formas de habitar el territorio. Por eso las canciones tienen nombres como *Sauci panqara*, *En las orillas del río* o *En lo alto del Wallpakayu*. Además, la vestimenta de los músicos está cargada de *qamasa* (energía o fuerza vital), que transmite el coraje guerrero al *sikuri*. De aquí que este análisis crítico de su participación en el proceso revolucionario no es una visión personal, sino que emergió de los propios testimonios de esos músicos y guerreros del altiplano boliviano.

Bibliografía

Bernal, B. y Huanacu, N. (2018). *Sikuris de Taypi Ayca-Italaque/Revolución Cultural*. Gobierno Autónomo Municipal de Mocomoco, Unidad de Interculturalidad.

Eguino, F. (1906). *Breves notas sobre la música indígena en Bolivia*. Imprenta de G. Kraft.

Fernández, N. (1948). La vida musical en La Paz. En Comité Pro IV Centenario de la Fundación de La Paz, *La Paz en su IV Centenario 1548-1948* (Vol. III, pp. 259-277). Imprenta López.

Instituto Indigenista Boliviano (10 de agosto de 1955). *El Director general del Instituto Indigenista Boliviano certifica que el conjunto de música autóctona Taipi Ayca-Morokarka de la jurisdicción del cantón Italaque contribuyó a solemnizar la llegada a Bolivia del presidente de Chile, general Carlos Ibáñez* [Manuscrito con sellos del Instituto Indigenista Boliviano y del Ministerio de Asuntos Campesinos. Firmas ilegibles].

La Capra, D. (2008). *Representar el Holocausto. Historia, teoría, trauma*. Prometeo Libros.

Laime, T. (2007). *Diccionario bilingüe. Iskay simipi yuyayk'ancha. Quechua-Castellano. Castellano-Quechua*. <https://futatraw.ourproject.org/descargas/DicQuechuaBolivia.pdf>

Murillo, M. (2012). *La bala no mata sino el destino: una crónica de la insurrección popular de 1952 en Bolivia*. Editorial Piedra Rota y Plural editores.

Pollak, M. (2006). *Memoria, olvido y silencio. La producción social de identidades frente a situaciones límite*. Colección Antropología y Sociología. Ediciones Al Margen.

Rivera, S. 2003 [1984]. "Oprimidos pero no vencidos". *Luchas del campesinado aymara y quechua 1900-1980*. Ediciones Yachaywasi.

Rivera, S. (2005). Construcción de indios y mujeres en la iconografía post 52: el miserabilismo en el álbum de la revolución. *T'inkazos, Revista Boliviana de Ciencias Sociales*, (19), pp. 133-156.

Taborga, C. G. (1948). Provincia Camacho. En Comité Pro IV Centenario de la Fundación de La Paz, *La Paz en su IV Centenario 1548-1948* (Vol. II, pp. 319-350). La Paz.

Hemerografía

La Razón (24 de octubre de 1948). Las provincias de La Paz ofrecieron, en el certamen de danzas de ayer, expresiones folklóricas de gran autenticidad y valor (p. 15).

Entrevistas

E. Espinal (29 años, aproximadamente). Músico de *sikuri* y albañil. Su padre, Nicolás Espinal, fue guía del grupo de *sikuri* Taypi Ayca-Italaque hasta la gestión 2019. La entrevista fue realizada en La Paz el 7 de abril de 2019.

M. Churata (78 años). Músico de *sikuri* y tejedor de Taypi Ayca. Su padre, Agustín Churata, es uno

de los *sikuri* más reconocidos y recordados en esa comunidad. La entrevista fue realizada en Taypi Ayca el 28 de agosto de 2018.

M. Mamani (60 años, aproximadamente). Músico de *sikuri* de Taypi Ayca. Su padre, Santos Mamani, es considerado maestro mayor del *sikuri*. Incluso cuando se ofrenda cerveza o alcohol al monumento al *sikuri*, que está en la sede social de la comunidad, se liba en su nombre. La entrevista fue realizada en Taypi Ayca el 29 de agosto de 2018.

N. Huanacu (50 años, aproximadamente). Abogado e investigador de Taypi Ayca. Es la persona que más colaboró con esta investigación. La entrevista fue realizada el 14 de marzo de 2019.

S. Chávez (39 años). Arquitecto, educador y músico de *sikuri* de Umanata. Tiene varios artículos sobre el *sikuri* y los yacimientos arqueológicos de Umanata. La entrevista fue realizada en La Paz, el 4 de febrero de 2019.

Galería de imágenes



Manuel Churata, *sikuri* y tejedor de Taypi Ayca (9 de octubre de 2018). Fotografía: Gabriela Behoteguy.



Sikuri de Taypi Ayca con Víctor Paz Estenssoro. Fuente: Velarde, F. (1954). Álbum de la revolución. Subsecretaría de Prensa, Informaciones y Cultura.



Sikuri de Taypi Ayca en Italaque (28 de septiembre de 2018). Fotografía: Gabriela Behoteguy.



Festival de música folclórica de 1956 en el Estadio Hernando Siles de La Paz. Fotografía: Fondo Archivo Central MUSEF. Danzas autóctonas y folclóricas de Bolivia.



Valeriano Paco, de Taypi Ayca, alistando el tocado de *much'ulli* o plumas de parihuana para ejecutar el *sikuri*. (Italaque, 28 de septiembre 2018). Fotografía: Gabriela Behoteguy.



Sikuri de Taypi Ayca en Italaque (28 de septiembre 2018). Fotografía: Gabriela Behoteguy.

Recepción: 20 de marzo de 2022
Aprobación: 6 de abril de 2022
Publicación: 31 de abril de 2022

Los manuscritos de la tierra del Dragón de Jade

Edgardo Civallero*

The Jade Dragon Snow Mountain Manuscripts

Resumen. El pueblo Naxi es una minoría étnica que habita en China, en las estribaciones del Himalaya. Para codificar su lengua, y en especial sus textos religiosos, sus sacerdotes *dongba* inventaron un sistema mnemotécnico de escritura pictográfica muy particular el cual, en la actualidad, está amenazado de desaparecer y puede verse en alguno de los miles de manuscritos naxi conservados en varios museos del mundo.

Descriptor: <China> <Naxi> <Escrituras> <Manuscritos>

Abstract. Naxi people is an ethnic minority living in the southern slopes of the Himalayas (China). In order to code their language, and especially their religious texts, their *dongba* shamans created a particular mnemotechnic writing system based in pictograms, which is currently endangered. Thousands of naxi Manuscripts are kept in several museums around the world, where its writing could be overhaul.

Keywords: <China> <Naxi> <Writing systems> <Manuscripts>

* Investigador independiente. edgardocivallero@gmail.com

El nombre del pueblo Naxi tiene un sinfín de posibles escrituras: Nakhi, Nasi, Nashi o incluso Nàxī, en chino. Todos ellos derivan de la autodenominación “naqxi”, que significa “la gente negra”.

Los naxi son una de las 56 sociedades consideradas como “grupos étnicos minoritarios” por la República Popular China. Con 240-310 mil individuos censados, viven en las estribaciones de la cordillera del Himalaya, en la prefectura de Lijiang y el condado autónomo de Yulong Nàxī, al noroeste de la provincia de Yunnan (sureste de China), así como al suroeste de la provincia de Sichuan, y en las regiones fronterizas de la vecina región autónoma de Tibet y de Birmania.

Junto con los mosuo, los pumi, los yi y los tibetanos, los naxi serían descendientes del antiguo pueblo Qiang (Ch’iang), que pobló el noroeste de China (provincia de Gansu). Durante las dinastías Suí (581-618 d. C.) y Táng (618-907 d. C.) fueron conocidos como mosha-yi o moxie-yi. Pastores nómadas y excelentes jineteres, tras un largo periodo de migraciones hacia el sur, se establecieron en el área de Lijiang, en las riberas de ríos como el Nù y el Jinshā, en las tierras más fértiles, desplazando a pueblos que se veían forzados a asentarse en las colinas, mucho menos productivas.

Con los bai y los tibetanos se ocuparon del riesgoso comercio con Lhasa y la India a través de los pasos montañosos del Himalaya, siguiendo la llamada Chá Mǎ Dào o “Ruta del Té y los Caballos”. A par-

tir del siglo XIII sumaron la agricultura al pastoreo y a la cría de caballos. El taoísmo ya era respetado entre ellos desde el siglo X, y el budismo tibetano entró en la región hacia el siglo XIV, aunque los naxi siguieron practicando sus creencias tradicionales de la mano de sus sacerdotes/chamanes, conocidos como dongba (también DtoMba, tomba o tompa, un término que significa “hombre sabio”). Esos sacerdotes aún perpetúan un sistema de ritos similares a los de la religión bön de Tibet, fuertemente animista y basada en la relación del hombre con la naturaleza y sus dioses protectores.

El idioma naxi es una lengua tonal que pertenece a la rama yi –o, según algunos autores, a la lolo-búrmica– de la familia lingüística tibetano-birmana. Ha sido muy influenciada por las distintas lenguas chinas, por el tibetano y por las lenguas bai; de hecho, los ancianos suelen ser bilingües, dominando alguna de estas dos últimas. De acuerdo con algunas fuentes, actualmente se encontraría bajo una seria amenaza de desaparición, pues solo el 5% de los niños habla el idioma como lengua materna; el resto habla la lengua oficial y dominante, el chino mandarín.

Los naxi fueron “descubiertos” para el mundo occidental por el botánico estadounidense Joseph Rock (colaborador de la revista *National Geographic*) y el viajero y escritor ruso Peter Goullart (Piotr Gulyar, autor de *Forgotten Kingdom*, 1957). Ambos vivieron en Lijiang, a principios del siglo XX, y tuvieron estrecho contacto con la cultura naxi. Lijiang continúa siendo, hoy en día, el centro urbano más



Naxi Dongba

importante de los naxi y una de las ciudades más antiguas de China. Ubicada a la sombra del Yúlóng Xuěshān o Nevado del Dragón de Jade, es un atractivo para los turistas, tanto por su valor histórico como por los impresionantes escenarios paisajísticos que la rodean.

A pesar de las condiciones medioambientales extremadamente difíciles y a la falta de recursos materiales, los primeros naxi nómadas se las ingeniaron para crear una cultura única, la cual, una vez asentados, continuó transmitiéndose (y enriqueciéndose), sobre todo a través de canales orales, pero también mediante documentos escritos. En efecto, los naxi desarrollaron un sistema de escritura pictográfica conocido en los círculos académicos como “dongba”, que todavía sobrevive y que los ha vuelto célebres.

Llamado SsDgyu (“registros en madera”) o Lv-Dgyu (“registros en piedra”) por los propios naxi, este sistema de escritura ha sido denominado “donbga” porque fue y es usado exclusivamente por los sacerdotes naxi, los únicos que han sabido codificar y leer su lengua a lo largo de la mayor parte de la historia de su pueblo. Los chamanes dongba eran religiosos *part-time* que confiaban sus leyendas, oraciones, rezos, fórmulas y exorcismos a “cuadernos ayudamemoria”. De hecho, los manuscritos dongba existentes en la actualidad suelen versar sobre temáticas religiosas, aunque en ellos se incluye, a veces de manera indirecta o tangencial, buena parte de la cultura naxi, que por esa razón también ha sido denominada (incorrectamente) “cultura dongba” (danzas dongba, arte dongba, indumentaria dongba...).

El sistema de escritura, pictográfico, funcionaba sobre todo como una herramienta mnemónica: los signos eran “disparadores” que permitían repetir textos litúrgicos o rituales más o menos memorizados, o, en el peor de los casos, improvisarlos siguiendo una línea argumental medianamente definida por los “dibujos”. El 90% de los signos eran pictogramas, aunque algunos eran usados por su valor fonético, siguiendo el principio *pro rebus* de los pasatiempos conocidos como “jeroglíficos”. En caso de que el signo no fuera lo suficientemente claro en su representación gráfica, se agregaba una nota anexa en geba o NgoBaw: un

silabario naxi compuesto por unos 2.000 símbolos, probablemente derivado del silabario yi e influido por los ideogramas chinos. El geba se usaba bastante poco: solo para escribir mantras o, como queda dicho, para glosar aquellos pictogramas dongba que pudiesen resultar confusos.

Los sacerdotes dongba solían escribir con cálamos de bambú y tinta de hollín sobre hojas de un grueso y áspero papel elaborado localmente, las cuales eran luego encuadernadas, cosiéndolas con fuertes hilos entre tapas coloridas.

Desde 1867, cuando el misionero francés Auguste Desgodins mandó el primer manuscrito naxi a París, los textos dongba no han dejado de salir de China; se cree que alrededor de 10.000 se habrían perdido, mientras otros 5.118 han sido localizados en Europa y en América del Norte. Una de las mayores colecciones (3.342 documentos) se encuentra en la Biblioteca del Congreso de Estados Unidos. Otros 598 (510 donados por el explorador austriaco Joseph F. C. Rock) se conservan en la Biblioteca Yenching de la Universidad de Harvard, que los ha digitalizado. Otros, por último, se encuentran repartidos entre la British Library de Londres, la Staatsbibliothek en Berlín y la Rylands Library de Manchester, en el Reino Unido.

El Instituto de Investigación Cultural Dongba de Lijiāng posee unos 1.000 volúmenes, datados entre el 30 y el 907 d. C. Como parte del Memory of the World Programme de la UNESCO, esos textos recogen toda suerte de aspectos histórico-culturales de la sociedad naxi: desde los mitos de creación hasta la vida social, pasando por filosofía, economía, asuntos militares, cultura, astronomía y agricultura. Evidentemente, incluyen asimismo toda la vida religiosa naxi: oraciones y bendiciones, ofrendas de sacrificios para exorcizar espíritus malignos, cantos en funerales (para expiar los pecados del difunto) y rituales de adivinación.

Los documentos chinos señalan que la escritura dongba ya estaba en uso hacia el siglo VII, durante la temprana dinastía Táng, y que para el siglo X (dinastía Sòng) era ampliamente utilizada. La Revolución Comunista china de 1949 desalentó su empleo, y durante la Revolución Cultural, muchos manuscritos fueron destruidos. En 1957

el Gobierno chino creó un sistema de escritura fonográfico basado en el alfabeto latino para el idioma naxi.

En la actualidad quedan unos 60 chamanes (casi todos mayores de 70 años) y un reducido puñado de lingüistas que pueden escribir los pictogramas y leer los manuscritos. Dado que conocer el sistema y tener una buena base de vocabulario como para manejarlo correctamente toma alrededor de 15 años, pocos naxi quieren aprenderlo, teniendo en cuenta, además, que las prácticas religiosas tradicionales han perdido fuerza en los últimos tiempos y que es mucho más sencillo, para las nuevas generaciones, escribir el naxi en alfabeto latino o, en última instancia, utilizar el chino.

Los pictogramas dongba son de un gran valor para el estudio del origen y el desarrollo de las lenguas escritas, y es la única escritura de este tipo que sobrevive en el mundo. De ahí los esfuerzos de los lingüistas por recolectar los testimonios y los sa-

beres de sus últimos escribas: viejos dibujantes de historias que semejan viñetas, que aún sostienen sus pinceles y sus cálamos de caña a los pies de las Montañas del Dragón de Jade.

Bibliografía

Lu, Y. (2005). *The recipient construction in Naxi* [Tesis]. University of Hawai'i.

UNESCO (2012). *Memory of the World*. UNESCO/Memory of the World Programme.

Zhou, Y (1991). The family of Chinese Character-Type Scripts. *Sino-Platonic Papers*, 28.

<http://www.flavorandfortune.com/pix/f16-1-pictures/F16-1-Naxi%20dongba%20pages.jpg>

Recepción: 27 de marzo de 2022

Aprobación: 29 de abril de 2022

Publicación: 31 de abril de 2022

Piedra de agua / YAKU RUMI / UMA QALA / ITA-I (2022)

Desde la gestión 2013, la Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia difunde la revista cultural e institucional *Piedra de agua / Yaku Rumi / Uma Qala / Ita-I*, publicación dedicada a temas culturales y artísticos, surgiendo como un aporte a la investigación, el arte y la cultura popular de nuestro país. La revista impulsa la reflexión, el análisis crítico y la investigación enfocados en el resguardo del patrimonio material e inmaterial y las expresiones artísticas y culturales del Estado Plurinacional, y el trabajo de investigación y cultura realizado por los Centros Culturales y Repositorios Nacionales, bajo tuición de la FC-BCB. Las propuestas seleccionadas responden a su carácter de inéditas y originales aceptando envíos de autores e investigadores nacionales o internacionales. La revista tiene periodicidad cuatrimestral.

En el marco de la misión de la FC-BCB, la revista se propone fortalecer la investigación en tres ámbitos de importancia: la dinámica actual de las culturas desde sus contenidos patrimoniales, los espacios de intercambio igualitario para construir pluralidad/diversidad y la producción cultural desde la memoria.

La revista tiene una primera parte temática (**dossier**): que aborda un tema de alta significancia en el marco de los objetivos de la Revista y de la FC-BCB, desde diferentes perspectivas y por autores especializados, promoviendo la presentación de artículos originales e innovadores resultados de investigación. Una segunda parte comprende **secciones**, que abren un espacio a las diversas disciplinas, áreas de conocimiento y difusión de bibliografía en ciencias sociales, humanas, letras, filosofía, artes visuales y audiovisuales, historiografía, etcétera; sección que pretende constituirse en plataforma de reflexión y debate académico, artístico, híbrido (inter y/o transdisciplinario) en temáticas como gestión cultural, patrimonio cultural, entrevistas, reportaje o reseña de experiencias, sección de estudios culturales, lenguas y literaturas, artes visuales, música, productos y consumos culturales, cine y teatro, dramaturgia, reseñas o crónicas.

1. Propuestas. Se ha definido las siguientes modalidades:

- a) **Artículos de investigación**, deben ser originales, inéditos, fruto de procesos de investigación, con una estructura compuesta por: introducción, análisis, resultados y reflexiones finales.
- b) **Ensayos**, que estén basados en fuentes originales y perspectivas críticas, interpretativas o analíticas.
- c) **Notas**, aglutina una diversidad de textos referidos a disciplinas artísticas y culturales; y,
- d) **Reseñas**, producto de la revisión, sistematización o análisis de investigaciones ya publicadas u libros

ya publicados que contengan un sólido sustento analítico y heurístico.

2. **Formato de los artículos.** Los artículos deben contar con: título, autor (breve referencia institucional, línea académica, artística o de otra índole y una dirección electrónica); con un resumen en 200 palabras como máximo y preferentemente traducidas al inglés, con una mención de 4 a 6 palabras claves. Las imágenes, fotografías, gráficos, tablas u otros materiales deben ser de libre uso y estar acompañadas de sus referencias o pies de foto (enviados con respaldos editables además de contar con la autorización para su publicación). Los artículos tendrán una extensión de entre 6.000 a 40.000 caracteres con espacios, deberán ser presentados en formato Word, en tipografía Times New Roman n°12. Las citas se realizarán considerando las normas APA (American Psychological Association). No se aceptarán propuestas incompletas o adiciones posteriores. Cabe recalcar que la recepción de una propuesta no implica un compromiso para su publicación, pues ésta depende de la determinación de los pares evaluadores.

La revista cultural *Piedra de Agua* aspira a indexarse bajo la plataforma SciELO. Las lectoras y lectores podrán descargar, citar, distribuir, imprimir, buscar o enlazar los textos difundidos. Asimismo, no se cobra tarifa alguna en el proceso de edición, publicación, diagramación, maquetación e impresión.

3. Criterios para la selección de artículos:

- a) Los artículos deben ser inéditos y originales, relacionados con la temática del dossier y secciones de la revista. Deben tener manejo conceptual y aportes al debate teórico, ideas y tendencias (actualidad y tradición). Deben demostrar coherencia metodológica, cuidado y uso de fuentes (diverso tipo) y la presentación de los resultados de investigación. Los artículos presentados a congresos internacionales sometidos a evaluación de comités científicos podrán publicarse sin someterse a un nuevo arbitraje. Se permite la reedición de artículos y ensayos previa autorización del Comité Editorial y la aquiescencia del autor. Las opiniones vertidas son responsabilidad de los autores.
- b) El veredicto de los pares evaluadores es inapelable y será emitido en las siguientes valoraciones: publicable sin modificaciones; candidato a publicable si realiza ciertas modificaciones, candidato a publicable si realiza revisiones de fondo y no publicable.

