

La pintura en Bolivia entre 1870 y 1950

A lo largo de los siete primeros decenios del siglo XIX la pintura de la actual Bolivia, que había sido una de las más brillantes de Iberoamérica durante la época virreinal, inició un lento declive no demasiado pronunciado, del que comenzó a recuperarse hacia 1870, sin que sea necesario retrasar dicho despegue hasta la fecha tópicamente de la fundación de la Academia de Bellas Artes en 1926. Dicha recuperación de una tradición secular se debió en gran parte al discutido José García Mesa (Cochabamba, 1851-1905), cuyos dos más importantes cuadros (*La ejecución de Murillo* y *La Plaza de Cochabamba*) hemos comentado ya en el n.º 489 de esta misma revista, correspondiente al mes de marzo de 1991. Fue el primer pintor boliviano que amplió sus estudios pictóricos en París y Roma, ciudad esta última en la que residió largos años en su calidad de Secretario de Embajada en la Legación de Bolivia ante la Santa Sede. El impresionismo naciente no despertó su interés, pero pintó con gran vigor y unos colores brillantes numerosas escenas costumbristas en las que cabría detectar una premonición del indigenismo, inminente en el ámbito andino, pero a pesar de ello la crítica boliviana de su momento histórico lo consideraba a 12.000 kilómetros de distancia como un pintor carente de alegría cromática y lumínica. Al artista le resbalaban las críticas y sin darse por enterado de ellas, siguió pintando con gran maestría y envidiable originalidad sus panorámicas urbanas y sus composiciones históricas.

A García Mesa le interesaba el arte europeo de los siglos XVIII y XIX, en el que veía algo así como una premonición de la obra que él estaba realizando en Bolivia o fuera de Bolivia desde una temprana edad. El lienzo de *La Junta de Filipinas*, obra de Francisco de Goya y Lucientes, influyó muy posiblemente en su manera de ordenar el espacio pictórico en algunos interiores en los que se veía obligado, cuando de pintura de historia se trataba, a situar un gran número de personajes, pero deben tenerse en cuenta también los ecos de su coterráneo Gaspar Miguel de Berrio, un maestro del siglo XVIII cuya *Adoración de los pastores*, de la Pinacoteca Nacional de La Paz, es un modelo de orden que García Mesa ha podido tener en cuenta para sus propios

lienzos. En otras pinturas de su autoría podría haber también un eco de la *Descripción del Cerro Rico y Villa Imperial de Potosí*, obra de Berrio fechada en 1785 y perteneciente al Museo de Charcas. Lo que hay en García Mesa en relación con Berrio no es una influencia directa, sino una concepción similar de la dialéctica entre hueco y volumen y entre perspectiva aérea y utilización de la luz como un elemento más del equilibrio compositivo y de la armonía del conjunto.

Cuando a su regreso a Bolivia tuvieron las autoridades bolivianas la excelente idea de nombrar a García Mesa director de la Academia Nacional de Bellas Artes, formó en ella a numerosos discípulos, pero tras haber realizado con tesón y esfuerzo un muy meritorio trabajo, prefirió renunciar a ese cargo oficial y fundar su propia escuela privada en su nativa Cochabamba. La huella que dejaron sus métodos de enseñanza fue tan profunda que, tras su fallecimiento, muchos de sus discípulos siguieron impartiendo sus enseñanzas y manteniendo viva durante largos decenios su fructífera herencia.

Casi todos los discípulos de Mesa sirvieron de puente entre su generación y los responsables de las renovaciones posteriores, de carácter decididamente vanguardista la mayor parte de ellas. El puente constaba inicialmente de dos figuras señeras —Borda y Guzmán de Rojas—, hombres ambos de gran personalidad que se mantenían fieles a las enseñanzas del maestro, pero que tenían también en cuenta las de Zenón Iturralde (La Paz, 1838 hacia 1900), un autodidacta cuya pintura realista en la que abundaban los retratos exhaustivamente veristas y los paisajes meticulosos, era de una gran precisión. No cabe desdeñar tampoco sus cuadros de historia, un tanto convencionales, pero llenos de carácter y sumamente fieles en las expresiones de los rostros y en las actitudes a la emoción que el acontecimiento historiado causaba en los diversos participantes en el mismo. Buena parte de la crítica boliviana posterior lo consideró con frecuencia como el máximo pintor boliviano de la segunda mitad del siglo XIX.

Arturo Borda (1883-1953) pintó primordialmente paisajes, en especial los del Altiplano boliviano con su luz diáfana. En líneas generales fue justamente ensalzado por la crítica especializada, pero la calidad de su obra no pudo impedir que alguna que otra vez se le haya achacado, sin que nada lo justificase, una supuesta insuficiencia de conocimientos técnicos. Sus cuadros de tipo religioso recogen con una factura muy de su siglo la mejor herencia de la época virreinal y cabe destacar a ese respecto los veraces lienzos *La Agonía de Cristo* y *Aparición de Jesús a la Magdalena*. Se interesó asimismo por el surrealismo, por el que sentía un entusiasmo que tenía posiblemente más de instintivo que de premeditado, y pintó varios cuadros y muchos dibujos, adscribibles a dicha tendencia, que fueron favorablemente acogidos en los medios bien informados. Las insinuaciones eróticas de algunos de sus lienzos eran sumamente parcas y se hallaban en obras como *Carnaval Paceño*, llenas de ternura, de sana alegría y de un movimiento abigarrado, muy idóneo dada la temática de la obra, pero a pesar de estas incursiones en modalidades y temáticas todavía no usuales en su entorno geográfico, Borda se consideraba como un representante fiel de las tradicio-

nes más consolidadas, actitud en la que coincidía con su relativamente lejano precursor Iturralde.

El recién recordado Arturo Borda había sido el único pintor-puente que había tomado, sin negar su herencia, el relevo de García Mesa, pero debido a que pertenecía a una generación muy posterior que separaba en 32 años el nacimiento de su predecesor en 1851, del suyo en 1883, el vacío intermedio fue colmado tan sólo a medias. No sucedió en cambio así cuando a principios del siglo XX Cecilio Guzmán de Rojas (Potosí 1900-1950), que era 18 años más joven y que de una manera un tanto tópica fue llamado a menudo, sin faltar a la veracidad, «el Sabogal boliviano», sentó las bases de lo que había de ser la encomiable y mal conocida pintura boliviana de la primera mitad del siglo XX, que alcanzó un segundo resurgimiento hacia 1950, al descubrir unos nuevos caminos transoceánicos y ponderadamente vanguardistas. En el interín había sido Guzmán de Rojas el introductor en Bolivia de las corrientes indigenistas de progenie mejicana o peruana, pero ello no impidió que a pesar de que el indigenismo era su tendencia predilecta, cultivase también todas cuantas gozaban de justa boga en la primera mitad del siglo XX. Había estudiado en Madrid, en la Academia de Bellas Artes de San Fernando (hoy Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense), y fue uno de los alumnos más destacados de su promoción, lo que le permitió abrirse en la totalidad de sus posibilidades a algunas de las nuevas vanguardias, pero de una manera parca. Uno de sus maestros había sido el pintor cordobés Julio Romero de Torres, cuya enseñanza teórica y práctica lo influyó durante los años en los que asistió a sus clases, pero estuvo también en contacto con Valentín de Zubiaurre, cuya gran orquestación compositiva y cromática le interesó grandemente. Dicha línea evolutiva destaca en obras muy prematuras, tales como *El beso del Idolo*, hierática sinfonía neorromántica en hermosos azules delicadamente relajantes. No sentía en cambio ningún interés por las vanguardias entonces de moda en la Europa continental. Terminados definitivamente sus estudios, regresó a Bolivia en 1929, fecha en la que presentó en La Paz con justificado éxito su primera exposición individual.

En 1926 se había fundado en La Paz la Academia Nacional de Bellas Artes, y en 1930 el recién regresado Guzmán de Rojas fue nombrado director de la misma, en la que relizó una magnífica labor formativa. Dicha fecha marca en gran medida el origen de la nueva pintura boliviana y de la entrega abierta, pero no excluyente, de Guzmán de Rojas a las corrientes indigenistas, en las que formó numerosos alumnos que se mantuvieron, en principio, fieles a sus supuestos hasta que, hacia 1960, comenzaron a afianzarse en Bolivia las corrientes abstractas, informalistas y postabstractas. Muy importante también fue su petición, aceptada por el gobierno de la nación, de que se crease en Bolivia una Dirección General de Bellas Artes, que pudiese velar por el impresionante y varias veces milenario patrimonio arqueológico y artístico de Bolivia, por la formación de los artistas jóvenes y por la difusión de sus obras, una vez que éstas hubiesen alcanzado la debida calidad.

Además de haber sido un excelente pintor, administrador y profesor, tenía Guzmán de Rojas la cualidad de haberse planteado de una manera muy definida cuáles habían de ser desde su juventud sus netos objetivos profesionales y de saber explicar con toda claridad cómo programaba su quehacer. Considero fundamental a este respecto, y especialmente significativo un artículo más bien extenso que publicó en el diario *La Nación*, de La Paz, el 20 de enero de 1946. Era una publicación que no tenía mucho que envidiarle a su homónima bonaerense, y que tuvo como ella una influencia benéfica entre sus lectores. El breve texto del gran pintor decía exactamente:

No me interesa ni me atrae la realización de la pintura realista (sólo le confiero valor en su aspecto documental), sobre la cual los recursos técnicos que debo a la escuela española me han dado un completo dominio.

Antes de realizar una obra de plástica abstracta, hago docenas de estudios previos estrictamente realistas, para formar fría y razonada conciencia sobre el tema o motivo elegido. Tales estudios de proceso consciente y documentación directa del natural, no tienen otra finalidad que la de proporcionar el asunto y tan pronto como han sido concluidos destruyó todo vínculo con ellos. De ahí que después de esa etapa, sin extraer de esos estudios elementos o datos directos para la obra, me limito a dejar que el subconsciente halle libremente las formas de su expresión, y así llego al cuadro de imágenes abstractas y no visuales, sin contenido físico ni imposición de imagen visual, pero sí con la de la emoción del espíritu.

Fue además Guzmán de Rojas un gran muralista, cuyas máximas realizaciones de esa modalidad coincidieron con los años iniciales de su dedicación a la pintura indigenista. La tradición muralista de Bolivia era en 1932 sumamente parca y se limitaba a los más bien insulsos motivos mitológicos que, a principios de siglo, había pintado en el Teatro de Cochabamba el inmigrante italiano Pompilio Barbieri. Guzmán de Rojas trastocó todos los endebles y viejos recuerdos en los dos impresionantes paneles que pintó para el Cine París, de La Paz. Hay en ellos rico color, limpios rojos, verdes y azules, sugerencias, realidades palpables y movimientos de rocas y de muchedumbres apiñadas, todo ello resaltado de mano maestra sobre un fondo de grises convulsos. Con alegría y con algún que otro contrapunto de tristeza, captó lo esencial de la fiesta popular y realizó al mismo tiempo un documento etnológico y una captación sutil de un ambiente y de un alma, que son las de su propio pueblo, por el que sintió siempre un gran interés y una gran devoción.

El cénit de su rica evolución lo alcanzó Guzmán de Rojas en sus lienzos indigenistas, cuya calidad corre pareja con la de sus murales inmersos en esa misma tendencia. Rezuman empaque y austeridad milenaria, no empañadas, sino más bien subrayadas, por la tensión de las formas y los volúmenes. La espléndida serie que realizó sobre la absurda Guerra del Chaco fue, en contrapartida, violentamente expresionista y constituyó un revulsivo eficaz contra los responsables de aquel enfrentamiento entre naciones hermanas.

A principios del decenio de los cincuenta, último de su fructífera vida, inventó Guzmán de Rojas una nueva modalidad pictórica, a la que denominó «pintura coagulatoria». Las más visibles cualidades de esas nuevas pinturas eran su cromatismo trans-