

Trabajo y emancipación: la obra pictórica de Mario Alejandro Illanes y la Escuela-Ayllu de Warisata

Cecilia Salazar de la Torre¹

CIDES-UMSA

Correo electrónico: ceciliasalazardlt@hotmail.com

Resumen

El artículo se refiere a la obra pictórica de Mario Alejandro Illanes, especialmente la que produjera en los años 30, en la Escuela-Ayllu de Warisata. De carácter expresionista o “instintivo”, esta obra emula el trabajo agrario del mundo indígena, en un contexto en el que la disputa por su mano de obra formaba parte de la expansión latifundista en la región de Omasuyos, en contra de las comunidades libres de la región. Además, lleva consigo una crítica anticipada a lo que vendría a ser el imaginario estatal de 1952, constituido sobre los trágicos sucesos de la guerra del Chaco.

Palabras clave: educación, trabajo, comunidad, indígenas, expresionismo.

1 Socióloga, con Maestría en Ciencias Sociales (FLACSO, México 1992). Docente-investigadora del Postgrado en Ciencias del Desarrollo (CIDES) de la Universidad Mayor de San Andrés (UMSA). Entre sus publicaciones se encuentran: *El problema del indio. Nación e inmovilismo social en Bolivia* (2015); *Intelectuales aymaras y nuevas mayorías mestizas en Bolivia (una perspectiva post-1952)* (2012); “Pueblo de humanos: movilidad social y metáforas corporales en la reflexividad indígena en Bolivia” (2006).

Work and emancipation The pictorial work of Mario Alejandro Illanes and the Ayllu School of Warisata

Abstract

The article refers to the pictorial work of Mario Alejandro Illanes, especially the one he produced in the 1930s, at the Warisata Ayllu-School. Expressionist or “instinctive” in nature, this work emulates the agrarian work of the indigenous world, in a context in which the dispute over their labor was part of the latifundia expansion in the Omasuyos region, against the free communities of the region. In addition, it carries with it an anticipated critique of what would become the state imaginary of 1952, constituted on the tragic events of the Chaco war.

Keywords: education, work, community,
indigenous people, expressionism.

El artista Mario Alejandro Illanes nació en Oruro el año 1913. Huérfano desde niño, se insertó muy temprano al trabajo en las minas como barretero y “listero” para sostener a sus hermanos. En su primera juventud colaboró como caricaturista e ilustrador de *La Crónica* de Oruro, así como en la sección “Notas de Historia”, del periódico *La Prensa* (Vilches, 2020) y *La Semana Gráfica*. Entre 1930 y 1933 expuso pinturas y grabados en la ciudad de La Paz, gran parte de ellas alusivas a la escritura arqueológica de Tiahuanaco (Vilches, 2020). Entre 1934 y 1936 trabajó como muralista a la Escuela-Ayllu de Warisata, a solicitud de Elizardo Pérez.

Durante el gobierno de David Toro, el año 1936 fue desterrado al Chapare, Cochabamba. Después de unos años, al final de la turbulencia que vivía el país, fue exiliado a Lima, donde fue objeto de elogio por el escritor Uriel García. En 1946 se fue a México donde -auspiciado por la Liga de Comunidades Agrarias y Sindicatos Campesinos, por la Galería de Arte María Azunzolo (GAMA) y los maestros del muralismo mexicano, Siqueiros, Orozco y Rivera- expuso una serie de 16 pinturas y 20 grabados (Velásquez, en Vilches, 2020). De Diego Rivera tomó los conceptos de la “asimetría dinámica” con los cuales desarrolló la última fase de su obra. Finalmente, junto a su esposa María Frontaura Argandoña, emigró a Nueva York e hizo viajes esporádicos a Japón y otros lugares de Asia y África (Salazar, 2021). En Estados Unidos fue premiado con la beca Guggenheim para estudiar las relaciones entre el

arte indio de Norteamérica y de Sudamérica. En 1992 su obra fue expuesta en una importante galería de Nueva York, donde fue “descubierto” y enaltecido por la crítica de ese país (Ruderfer, 1994). Falleció el 23 de octubre de 1962, sin que el país conociera sus logros, sino muy recientemente.

Autodidacta, “sin escuela” y forjado en la “tenacidad de un convencido”, Illanes fue un artista “abigarrado, truculento, salvaje en todo su valor primigenio (Villarejos, 1933; Salazar Mostajo, 1989). Se observaba en él un intencionado rechazo a la lógica o el buen gusto y, en cambio, como se decía entonces, una “rudeza tremenda”, que buscaba “concitarse el odio de los observadores refinados” (*ibid.*). Quizá por eso, frente a su obra, el poeta Jaimes Freyre habría dicho: “¡Este será el más grande pintor de Bolivia o el peor de todos!”. Mientras que Gamaliel Churata, gran difusor de su obra, lo consideró “poseedor de un formidable temperamento pictórico, de irrompiente capacidad emotiva y de acierto temático de su mundo, aproximándose a una verdadera textura socialista” (en Rossells, 2004).

Illanes ingresó al escenario de las artes plásticas bolivianas poniendo en cuestión lo que ya se anunciaba como el monopolito interpretativo de Cecilio Guzmán de Rojas sobre el “problema del indio”. Como pintor formado en la Escuela de San Fernando de Madrid, Guzmán de Rojas trascendió el arte del siglo XIX en Bolivia, hasta entonces enteramente volcado a la épica republicana, y puso en escena la figura del indio. En su caso, como ocurría en el ambiente dominante de la época, la figura del indio aparecía como remembranza de una relación dulcificada y armoniosa con el mundo natural. Esto se debía a un modelo de interpretación cultural que lo concebía como un objeto apacible, silvestre y “sin peligrosidad social” (Lauer, 1982).

Javier Sanjinés ha caracterizado a esta corriente como “estetización de lo político”, “artísticamente sublimador”, “edificante de lo indio” y, por eso mismo, “vertical”. En contraste a ello, está la “politización de lo estético”, cuyo propósito, aludiendo a Szmukler, es la “desacralización del arte”, cuando éste se despoja de su “aura” y, por eso, produce identidad o “verosimilitud” con la sociedad (Sanjinés, 1998). Para Sanjinés, la “politización de lo estético” habría alcanzado su céñit durante la revolución de 1952 y estaría expresada en los murales de Miguel Alandia Pantoja. Lo que pretendo señalar aquí es que Illanes se anticipó a este proceso, en un escenario en el que el llamado “problema del indio” era objeto de una intensa disputa interpretativa.

Un primer referente es su cuadro titulado “La tragedia del pongo” (1936). Probablemente fechado en 1936, se trata de un mural que evoca el conflicto social de la época. Un conjunto de figuras que representan poder colonial, extendido al poder oligárquico, se pone al frente de una multitud de actores que representan a la subalternidad, de una parte soportando el rigor del pongueaje, de otro su estado de apronte. Destaca entre todos ellos la

figura del propio Mario Alejandro Illanes, en su condición de maestro rural, concebido, en ese contexto, como conductor de las luchas sociales campesino-indígenas, en un contexto en el que comenzaba a discutirse el proyecto de centralización educativa en manos del Estado, a consolidarse con la revolución de 1952 (Talavera, 2011). Asociado a ello, en el extremo superior del cuadro aparece el frontis de la Escuela-Ayllu de Warisata, en la que Illanes también desarrolló su obra.

Fundada el 2 de agosto de 1931, el referente más importante de esta escuela es que su creación se produjo en el seno de un ayllu indígena en la provincia Omasuyos. Este ayllu estaba asediado por haciendas en proceso de expansión que no sólo apetecían las tierras de comunidad, sino que también buscaban enajenar a su mano de obra a las condiciones de la servidumbre (Rivera, 1984; Larson, 2002). El pueblo de Achacachi, muy cercano al ayllu de Warisata, era el espacio donde se gestaba el poder feudal en esta región. En un tiempo muy breve, el fundador de esta escuela, Elizardo Pérez, experimentó el conflicto alrededor de la tierra que se estaba gestando en este escenario desde fines del siglo XIX. Al hacerlo, el proyecto educativo de la escuela adquirió un carácter eminentemente político. Planteó que el llamado “problema del indio” era económico-social, tesis sobre la que se había asentado la obra de Mariátegui para el Perú unos años antes (Mariátegui, 1943).

Con ese trasfondo, Pérez se hizo eco de una corriente intelectual, a contrapelo de quienes se referían al indio sin poner dedo en la “póstula” o lo trataban con mero “exotismo filosófico y cultural”, bordando sobre su miseria una “literatura linfática”, “indolente”, “apática” o “lacrimosa” (Marof, 1934: 45; Churata, en Vilches, 2008: 73; Mariátegui, en Aquézolo Castro, 1987: 36; Pérez, 1934: 12). En ese contexto, la politización del “problema del indio” se materializó en un proyecto educativo basado en el trabajo colectivo, la vida comunitaria y las necesidades sociales que surgen en “el transcurrir de la existencia”. Eso quiere decir, en afinidad a la vida cotidiana sobre la que se desarrollaba la gestión de la escuela como el “hogar colectivo del ayllu”, que no buscaba violentar la mentalidad indígena ni “colocarla en una situación de estupor”, sino ponerla a tono con “la vida misma” de la que por primera vez el indio era “dueño y señor” (Pérez, 1934). El Estado de 1952 terminaría por desconocer esos principios, al poner por encima de ellos las premisas de una cultura nacional, carente de referentes materiales que permitieran su arraigo en la conciencia colectiva.

La obra pictórica de Mario Alejandro Illanes en la Escuela-Ayllu fue parte de ese proyecto. Desarrollada en los muros interiores de la escuela, detrás de los arcos que rodean el patio central, muestra en ocho murales lo que podría llamarse “la vida anímica” del indio, liberado de toda forma de coacción política, económica y social. Unos retratan el trabajo de la siembra,

otros de la cosecha, unos dan cuenta de la pesca, otros de la merienda campesina. En todos los casos su obra es un tributo a la relación compenetrada del hombre con la tierra. Esa relación demiúrgica, podríamos decir, encontró su expresión en la corporeidad del indio que, si en el caso de Guzmán de Rojas rememora una vida plácida y dulcificada, en Illanes rememora una vida esforzada, áspera y adusta. En uno, los ritmos voluptuosos de la atmósfera lo son también de los cuerpos integrados sensualmente al entorno. En otro, la tosquedad de éstos es afín a la naturaleza hostil y adversa de la altiplanicie, sin artificio alguno. Por eso, el protagonista es el “allpacamasca” o “tierra animada” que, según Fernando Diez de Medina, es el modo como el hombre que trabaja la tierra se reconoce a sí mismo en los Andes (Fernando Diez de Medina en Bothelo, 2000).

Al plantearlo así, Illanes hizo suya la tesis de que el problema del indio es el problema de la tierra. Sin embargo, su obra no es un llamado a la lucha y la sublevación, cuyos avatares habían sido sistemáticamente adversos para el mundo indio, sino a realzar la dignidad de la laboriosa vida campesina, cuando se despliega en un entorno comunitario. Es decir, en ausencia de las relaciones de explotación que trajo la hacienda y en la que se produce “la enfeudación de la raza” (Encinas, en Mariátegui, 1943: 81), es decir, la laxitud, la poca disponibilidad para el esfuerzo y la ausencia de energía, todo eso motivado por la condición de la servidumbre que convirtió al indio, diría Churata, en “un animal cuya suerte discute el mundo occidental” (*ibid.*).

El planteamiento de Illanes es, pues, un planteamiento político, ratificando que sólo en un entorno autónomo la tierra recupera lo que, otra vez, Gamaliel Churata llamaba “el don del fruto” (Churata, en Vilches, 2008: 72, 163-164). Es decir, que el trabajo depende-del modo cómo los sujetos lo experimentan. Al destacar eso, Illanes se hizo eco de la Escuela-Ayllu como “escuela del esfuerzo”, en la que la comunidad indígena se hacia “para sí” a través del trabajo, cuyo producto no está separado de las necesidades más vitales de quienes lo ejecutan. En este caso, el trabajo y el esfuerzo se tradujeron, además, en una escuela construida con las propias manos de los indios y a la que, quizá por eso, le rendían tributo, porque era obra de su propia creación.

Los ocho murales de Illanes debían culminar, según sus planes, con una representación de la lucha contra la feudalidad circundante. De alguna manera lo hizo con “La tragedia del pongo” (1936), pero también como consecuencia de lo que se relata a continuación.

Se dice que el confinamiento de Illanes en el trópico del Chapare, el año 1936, se debió a una intervención suya en un paseo al pueblo de Caquiaviri, donde se había fundado una escuela rural. A invitación de los anfitriones, Illanes se dirigió en aymara a los campesinos que asistieron al acto festivo, incitándolos a dejar de prestar servicios gratuitos para la conservación de

la iglesia del pueblo y el sostenimiento del cura, instituciones de las que la Escuela-Ayllu había prescindido. En palabras de Elizardo Pérez: “antes de Warisata el indio construía iglesias y capillas; después de Warisata, edificaba escuelas... Y es que la iglesia representaba al pasado, la escuela al porvenir” (Pérez, 1962: 110).

De la solemne ocasión, en la que estuvieron presentes: José Aguirre Gainsborg, Max Portugal, Carlos Medinaceli, Alfredo Guillén Pinto, Félix Eguino Zabala y otros, participó como invitado de honor nada menos que del presidente David Toro, su gabinete y del prefecto Guachalla, de formación militar.

En breve tiempo a este hecho se sumaron intrigas políticas en contra de Illanes que, finalmente, terminaron en su destierro. La gota que rebalsó el vaso parece haber sido la presentación de su obra en el hall de la Alcaldía de La Paz donde, en arpillerías de gran dimensión, además de “La tragedia del pongo” (1936), estaba expuesto un cuadro que aludía críticamente a la guerra del Chaco. La obra de Illanes, titulada “Viva la Guerra” puso al desnudo, la “guerra interna” en el frente boliviano, en el que por un lado estaban obreros y campesinos y, por otro, la oficialidad del ejército representada en cadáveres que yacen a los pies de los primeros y que expresan al Estado oligárquico y su fracaso en la conducción del conflicto. Para Illanes, esta es la guerra que vale la pena emular, la que opone a las clases sociales y enrumba a la toma del poder a las subalternas. De una dimensión casi muralística, la obra era, pues, un desafío al orden que se estaba gestando en ese contexto, para el que la guerra del Chaco habría sido la cimiente del encuentro entre los bolivianos. El socialismo militar fue el vehículo de ese propósito, que iría a darle una proyección política a la participación del ejército en la construcción de la nación a partir de entonces. Para Illanes, ni lo uno ni lo otro cabían en su imaginario político y, si lo hacían, era tan sólo para reafirmar “La tragedia del pongo”. A diferencia de Alandia Pantoja, para quien la revolución de 1952 fue el *momentum* universal del indio, para Illanes los síntomas que advirtió tempranamente respecto al Estado de 1952 lo hacían pensar en su derrota cultural y la de sus instituciones, que sólo prevalecerían en los intersticios de la sociedad moderna y estatal en Bolivia, erigida “sobre la desorganización de las formas comunitarias” preexistentes (Tapia, 2012: 85).

Por el carácter del dibujo, su tosquedad y desentendimiento de los cánones estéticos, la obra de Illanes se ubica en la corriente del expresionismo que, como se sabe, pone el problema humano y la tensión subjetiva del individuo y de la sociedad por encima del lenguaje meramente artístico que, en su caso, no es tratado sino como un medio, casi institutivo, al servicio de finalidades extra pictóricas.

Eduardo Arze Loureiro, testigo cercano de la vida de Illanes, dice haberlo encontrado 3 meses después de su destierro, convertido “en un andrajo humano pálido, anémico, trémulo, arrastrando harapos, sentado en un banco de la Plaza 14 de septiembre” (Salazar, 2021: 421). Con unos pocos centavos que reunieron un grupo de amigos se logró que retornara a Oruro. Volvió a La Paz en 1937. En 1941 fue nuevamente apresado, cuando expuso un cuadro, dice él, de tendencias antiimperialistas. Su última exposición se realizó en La Paz, en 1946. Despues hizo el periplo que relatamos al principio de este artículo.

Bibliografía

Aquézolo Castro, Manuel (Recopilador) (1987). *La polémica del indigenismo*. Lima: Mosca Azul.

Diez de Medina, Fernando (1947). “Prólogo”. En Raúl Bothelo Gosálvez (2000). *Altiplano*. La Paz: Juventud.

Larson, Brooke (2002). *Indígenas, elites y Estado en la formación de las repúblicas andinas*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú e Instituto de Estudios Peruanos (IEP).

Lauer, Mirko (1982). “Crítica de la ideología populista del indigenismo”, en *Crítica de la Artesanía. Plástica y sociedad en los Andes Peruanos*. Lima: DESCO.

Mariátegui, José Carlos (1943). *Siete Ensayos de Interpretación de la Realidad peruana*. Lima: Amauta.

Marof, Tristán (1932). *La tragedia del altiplano*. Buenos Aires: Claridad.

Pérez, Elizardo (1934). “Mensaje de la Escuela de Warisata en el Día de las Américas”. La Paz.

Pérez, Elizardo (1962). *Warisata, la Escuela-Ayllu*. La Paz: Juventud.

Rivera, Silvia (1984). *Oprimidos pero no vencidos. Luchas del campesinado aymara y quechua 1900-1980*. La Paz: HISBOL/CSUTCB.

Rossells, Beatriz (2004). “Espejos y máscaras de la identidad. El discurso indigenista en las artes plásticas (1900-1950)”. En *Estudios Bolivianos* No. 12. La Paz: Instituto de Estudios Bolivianos y CIMA.

Ruderfer, Betsy (1994). “Let’s Bring the Illanes Collection Home”. En Bolivian Times.

Salazar de la Torre, Cecilia (Ed.) (2021). *Correspondencia Carlos Salazar Mostajo-Eduardo Arze Loureiro*. La Paz: Presencia.

Salazar Mostajo, Carlos (1989). *La pintura contemporánea de Bolivia. Ensayo histórico-crítico*. La Paz: Juventud.

Sanjinés, Javier (1998). “Modelos estéticos de cultura nacional”. En *Tinkazos, Revista boliviana de Ciencias Sociales* No. 2. Diciembre. La Paz: PIEB.

Talavera, María Luisa (2011). *Formaciones y transformaciones. Educación pública y culturas magisteriles en Bolivia. 1899-2010*. La Paz: PIEB.

Tapia, Luis (2008). *Política salvaje*. La Paz: CLACSO, Muela del Diablo y Comuna.

Vilches, Arturo (2008). “Arturo Peralta, travesía de un itinerante”. México D.F.: América Nuestra – Rumi Maki.

Vilches, Arturo (2020). “Periplo de Mario Alejandro Illanes”. En *Artimaña*, revista de arte hecha por artistas. <https://facheru.blogspot.com/2020/09/periplo-de-mario-alejandro-illanes-por.html>

Villarejos, Francisco (1933). “Vida artística. Los pintores Reque Meruvia, Valdivia Dávila e Illanes”. La Paz: La Semana Gráfica (julio).