

Testimonio sobre el rescate y preservación de un símbolo Los murales de la desaparecida sede de la Federación Sindical de Trabajadores Mineros de Bolivia en La Paz. Apuntes para la memoria de la gestión y conservación del patrimonio artístico y cultural contemporáneo en Bolivia

Pedro Querejazu Leyton

Conservador – restaurador de obras de arte¹

Academia Boliviana de la Historia

ORCID: 0000-0001-9755-3354

pedroquerejazu@gmail.com

Resumen

En una relación testimonial, se describe el trabajo de rescate de los murales obra de Miguel Alandia Pantoja del edificio sede de la Federación de Mineros en La Paz. Se explican la razón de la demolición del edificio y las complejas y arriesgadas circunstancias en que se hizo la tarea. Pese a las adversidades el objetivo se logró y los murales existen y sobrevivieron al decreto de su destrucción.

Palabras clave: Miguel Alandia Pantoja, pinturas murales, FSTMB, conservación y restauración, patrimonio artístico, arte del siglo XX en Bolivia.

1 Pedro Querejazu Leyton, (Sucre, 1949). Graduado en Artes Plásticas, Universidad de Chuquisaca, Sucre, en 1966. Graduado en Conservación y Restauración de Obras de Arte, Madrid, España, en 1969. 1970-1973, Creador y jefe del laboratorio de conservación y restauración del Museo Nacional de Arte, en La Paz. 1974-1978, Experto de UNESCO en conservación de bienes culturales muebles, Proyecto PER-39, en Cuzco, Perú. Consultor en patrimonio, conservación y restauración: Fundación Tarea, Buenos Aires; Fundación Andes, Santiago de Chile. 1970-2024 ha realizado tratamientos de conservación y restauración de obras de arte en: La Paz, Sucre, Potosí, Santa Cruz; Cuzco, Perú, y Buenos Aires, Argentina. Director del Museo Nacional de Arte; Director de la Fundación BHN. Coordinador del Área de Cultura de la Organización Internacional del Convenio Andrés Bello, en Bogotá, Colombia. Ha sido y es miembro de instituciones internacionales de conservación y gestión del patrimonio: IIC, ICOM, ICOM-CC. Es miembro de la Academia Boliviana de la Historia.

Abstract

In a testimonial report, the work of rescuing the murals by Miguel Alandia Pantoja from the Miners' Federation headquarters building in La Paz is described. The reason for the demolition of the building and the complex and risky circumstances in which the task was carried out are explained. Despite the adversities, the objective was achieved and the murals exist and survived the decree of their destruction.

Keywords: Miguel Alandia Pantoja, mural paintings, FSTMB, conservation and restauration, artistic heritage, art in Bolivia in the 20th century.

I

Contexto.

Este escrito es parte de uno mayor dedicado a presentar y describir casos especiales de tratamientos de conservación y restauración de obras de arte en el sur andino y en Bolivia, realizados por el autor. La intención es dar a conocer esas experiencias con la esperanza de que otros especialistas en conservación, restauración y gestión del patrimonio artístico y cultural, les puedan ser útiles como referencia. Son muy escasas las publicaciones en formato de libros sobre estos temas, en castellano, en el ámbito latinoamericano, aunque sí hay algunas revistas especializadas que publican artículos específicos.

Antecedentes.

En mayo de 1980 fui nombrado Conservador del Palacio de Gobierno y Residencia Presidencial en La Paz. La designación fue gestionada por el Dr. Salvador Romero Pittari², entonces Secretario Privado de la Presidencia, directo colaborador de la entonces Presidente Constitucional de la República Señora Lidia Gueiler Tejada³. La relación se inició con el pedido previo del Sr. Romero

2 Salvador Romero Pittari. (La Paz, 1938 + La Paz, 2012). Graduado en Ciencias Sociales por la Universidad Libre de Lovaina, Bélgica. Doctor en Sociología por la Ecole Pratique des Hautes Etudes, en París, Francia, bajo la dirección de Alain Touraine. Fue sociólogo, ensayista, catedrático universitario en la Universidad Mayor de San Andrés y en la Universidad Católica Boliviana “San Pablo”. Fue ministro de estado y Representante de Bolivia ante UNESCO. Autor de importantes libros de su especialidad: *La recepción académica de la sociología en Bolivia*, 1997, *Las Claudinas*, 2000, y *El nacimiento del intelectual*, 2009; y de numerosos capítulos en obras colectivas, artículos en revistas especializadas y en periódicos impresos. Fue miembro de número tanto de la Academia Nacional de Ciencias de Bolivia, como de la Academia Boliviana de la Historia.

3 Lidia Gueiler Tejada. (Cochabamba, 1921 + La Paz, 2011). Fue de las pocas mujeres que, en su época, estudiaron

que restaurase una pintura, *Ecce Homo*, de Melchor Pérez Holguín, que era parte de la colección de la Residencia Presidencial, trabajo que realicé durante los dos primeros meses del 2000.

El doctor Romero se interesó por la preservación del mobiliario y el patrimonio artístico tanto del Palacio de Gobierno como de la Residencia Presidencial. Ese interés motivó la citada restauración. Una vez instalado en el cargo, hice un inventario estilístico de los muebles y obras de arte. Varios de ellos fueron restaurados por el Carpintero de Palacio, un avezado ebanista. También se readecuaron las salas y salones del palacio y otras dependencias. Finalmente, por iniciativa de la Presidente, se abrió el Palacio de Gobierno para visita del público general. La primera apertura y visita se hizo el domingo 15 de junio de 1980, y luego los dos domingos siguientes. La Presidente recibió a los primeros grupos de los numerosísimos visitantes en cada una de esas oportunidades.

El 17 de julio de 1980 se produjo el golpe de estado protagonizado por las fuerzas armadas y la Policía Nacional, encabezado por el General de Ejército Luis García Meza Tejada. La junta militar, como una réplica del Plan Cóndor de la década precedente, inició un periodo de terror y de persecución de todos los políticos, pensadores, artistas y militantes de izquierda, que mantuvo durante su administración.

Entre las muchas decisiones que ese gobierno tomó estuvo la de eliminar los puntos focales en la ciudad de La Paz que hasta ese entonces eran usados como lugares de bloqueos y manifestaciones políticas y sociales de diverso orden. Uno de ellos fue la Avenida Eliodoro Villazón, frente a la sede principal de la Universidad Mayor de San Andrés, UMSA, que entonces fue convertido en un viaducto

en el Instituto Americano en Cochabamba, y obtuvo el título de contadora general. Desde su juventud se dedicó especialmente al deporte. A partir de 1948, militó en el Movimiento Nacionalista Revolucionario, MNR. Fue Diputada Nacional por La Paz, en las legislaturas 1956-1960 y 1960-1964. En 1963 fue una de las fundadoras del Partido Revolucionario de Izquierda Nacional, PRIN. Fue dirigente y activista política, desempeñando numerosos cargos. También se desempeñó en la diplomacia en varios países. Siendo Senadora de la República (elegida en 1978), por decisión de la Asamblea Legislativa Nacional, en noviembre de 1979 fue designada para asumir la jefatura del Estado, para gobernar el país y llamar a elecciones generales. Ejerció de forma interina la Presidencia de la República, y presidió las elecciones generales, parlamentarias y presidenciales, que se realizaron el 17 de julio de 1980. Al término de ese mismo día, al saberse los resultados de las elecciones, fue derrocada por un golpe militar encabezado por el General Luis García Meza Tejada, que desconoció los resultados de las urnas electorales, y enviada al exilio. En su trayectoria política destacó por la defensa de la democracia y la participación igualitaria de la mujer, y fue dirigente de varias organizaciones femeninas de Bolivia. Se retiró de la vida pública en 1993. Publicó dos libros: *La mujer y la revolución*, 1960, y su autobiografía *Mi pasión de lideresa*, 2000.

semisubterráneo.⁴ El otro fue la sede de la Federación Sindical de Trabajadores Mineros de Bolivia, en la plaza Venezuela de la ciudad, ubicada entre la avenida 16 de julio, “El Prado”, y la avenida Mariscal Andrés de Santa Cruz, cuya demolición se decretó. Ambos puntos están en el eje vial y comunicacional de la ciudad.

Al día siguiente de que se dictaran esas disposiciones, empezaron las llamadas a la que todavía era mi oficina en el Palacio de Gobierno, en procura de evitar que se perdieran los murales que tenía la sede del sindicato de mineros, obra de Miguel Alandía Pantoja. La primera fue la artista de Beatriz Parada de Mendieta⁵. La siguiente fue de Mario Bedoya Ballivián⁶, Oficial Mayor de Cultura de la Alcaldía Municipal de La Paz. Mario Bedoya convenció al Alcalde Municipal de retrasar la demolición hasta que se encontrara una solución para los murales. Por otra parte, Beatriz Parada sería el nexo con Pedro Mercader⁷, que desde pocos meses antes, era el Representante Residente Adjunto del PNUD⁸ en Bolivia.

4 Este viaducto se modificaría años más tarde a su actual apariencia como la “Plaza del Bicentenario de 1809”.

5 Beatriz Parada de Mendieta. (Santa Cruz, 1936 + Santa Cruz, 2014). Conocida como Beatriz Mendieta, estudió privadamente con los maestros de Gil Imaná y Alfredo La Placa en La Paz. Realizó exposiciones individuales en La Paz, Santa Cruz, Punta del Este y Montevideo, Uruguay. Participó en treinta y tres exposiciones colectivas entre 1971 y 1986 en La Paz, Santa Cruz, Sao Paulo, Lima, Bogotá, Montevideo, Santiago de Chile, Caracas, Venezuela, varias ciudades de EE.UU., Moscú, Checoslovaquia, Rumania, Yugoslavia, Polonia, Madrid, Barcelona, Ibiza, Sevilla y París. Su obra está representada en el Museo de Maldonado (Uruguay), Museo de Arte Contemporáneo y Museo de Arte Moderno en Asunción, Museo Nacional de Arte, en La Paz, Casa de la Cultura en La Paz y en Santa Cruz, Pinacoteca Lino E. Spilimbergo, Embajada Argentina de La Paz, Banco de Santa Cruz de la Sierra en La Paz y Santa Cruz, Banco Boliviano Americano, Banco Nacional y BISA, en La Paz, Seguros Unión y Minería Mediana, en la misma ciudad. Por años fue presidente de la Asociación de Amigos de los Museos de La Paz y, en tal desempeño es que intervino en la operación que aquí se describe. Ref: Querejazu, Pedro. *Pintura Boliviana del siglo XX*. 1989.

6 Mario Bedoya Ballivián (La Paz, 1920 + Lima, Perú, 2009). Destacado escritor, gestor cultural y funcionario público. Fue Director Ejecutivo del Instituto Boliviano de Cultura (IBC), desde donde desarrolló las bases de las políticas culturales en Bolivia. Se destacó en las funciones de agregado cultural en la Embajada de Bolivia en Lima, Perú. Fue Diputado Nacional por el Departamento de La Paz. Director del Archivo Histórico del Congreso Nacional. Fue miembro del Consejo Municipal de La Paz y Presidente del mismo; también desempeñó el cargo de Oficial Mayor de Cultura. Se destacó, además, como escritor polifacético.

7 Pedro Mercader (Santa Coloma de Farnés, Gerona, España, 1938 + La Paz, Bolivia, 2000). Estudió la carrera de Economía en la Universidad de Barcelona. Hizo estudios de Postgrado, en la Universidad de Harvard, Boston, con especialización en Estudios Latinoamericanos y Gobierno. Tras graduarse, se incorporó al sistema de Naciones Unidas, como funcionario del Programa de Naciones Unidas para el Desarrollo, PNUD, entidad en la que se desempeñó por treinta y dos años, hasta su jubilación. Tras ejercer funciones en la sede en Nueva York, llegó a Bolivia en junio de 1980, donde reemplazó por largo tiempo a Krishan G. Singh, Representante Residente del PNUD. Posteriormente ejerció funciones en Uruguay (en la oficina de UNESCO, enlace con sectores privados, durante el gobierno de Gregorio Álvarez y la transición al de Julio María Sanguinetti, en 1985). También se desempeñó cuatro años en Lima, Perú, y un tiempo semejante en El Cairo, Egipto. Tras su retiro del sistema, se instaló en La Paz, con su esposa Beatriz Mendieta Parada.

8 PNUD. Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo, por sus siglas en castellano. UNDP, por sus siglas

En forma conjunta se solicitó la cooperación técnica del Centro Nacional de Conservación y Restauración, CENACORE, dependiente del Instituto Boliviano de Cultura⁹. En ese momento no se contaba en el país con un conservador restaurador especializado en el rescate y preservación de pinturas murales. El único que había estado activo en Bolivia, el restaurador mexicano Rodolfo Vallín Magaña¹⁰ dejó el país definitivamente el 21 de marzo de 1980, para instalarse en Bogotá, Colombia. Desde la oficina que ocupaba en el Palacio, le consulté si podría hacerse cargo de la tarea de rescate de los murales, pero declinó la propuesta. No pude encontrar otro especialista que en el breve plazo que se tenía se hiciera cargo del asunto. Así fue como, paulatinamente, fui involucrado en la tarea. Traté de ubicar a los que habían sido alumnos de cursos regionales de conservación y restauración de las tandas de 1975, 1976, 1977 y 1978, pero ninguno estaba disponible en La Paz.

El 31 de agosto fui despedido del puesto de Conservador del Palacio de Gobierno y Residencia Presidencial. En la misma fecha la Oficialía Mayor de Obras Públicas de la Alcaldía Municipal de La Paz inició la demolición del edificio de la federación de mineros. A esas alturas parecía imposible la preservación del grupo de murales.

Mercader persistió en la búsqueda de apoyo del PNUD en Nueva York y de la UNESCO, en París, e hizo gestiones con el entonces responsable del Área de Patrimonio Cultural, Héctor Arena. Finalmente consiguió de UNESCO la auto-

en inglés. La sede de este organismo ejecutivo de la Organización de las Naciones Unidas está en Nueva York, EE.UU.

9 El Centro Nacional de Conservación y Restauración, CENACORE, formado con base en el personal y equipo del pequeño laboratorio de conservación y restauración del Museo Nacional de Arte (existente desde en 1970), fue creado en 1975, como una dependencia del naciente Instituto Boliviano de Cultura. En 1980 era dirigido por Mary Tapia, que contaba apenas con un auxiliar de restauración. No estuvo en condiciones de colaborar con el rescate de los murales. (Mary Tapia, primera graduada de la Carrera de Artes de la UMSA, empezó como auxiliar de restauración del Museo Nacional de Arte, junto al suscrito. Después realizó un curso de especialización en Churubusco, Ciudad de México).

10 Rodolfo Vallín Magaña. Ciudad de México, 1944 + Ciudad de México, 2000). Estudió en el Centro de Restauración del Instituto Nacional de Antropología e Historia, en el Ex Convento de Churubusco, ciudad de México, especializado en pintura mural. Completó su formación en la Escuela de Artes Aplicadas de la Universidad de Belgrado (Antigua Yugoslavia, hoy Serbia). Después de graduarse, trabajó cinco años en sitios arqueológicos en su país. Fue consultor en su especialidad en Trujillo, Perú. Fue experto de UNESCO en Cuzco, entre 1975 y 1978. Fue consultor en Bolivia (1979 hasta febrero de 1980), en Ecuador, Colombia, Panamá, Honduras, Paraguay y Argentina. En 1980 se instaló en Bogotá, Colombia, desde donde realizó gran parte de su trabajo y sus consultorías. Rodolfo Vallín trabajó como experto de UNESCO, en Cuzco, entre 1975 y 1977. Con su trabajo contribuyó grandemente a la revalorización y recuperación de la pintura mural colonial. Realizó numerosas publicaciones sobre su especialidad, entre ellos: *Imágenes bajo cal y pañete. Pintura mural de la colonia en Colombia*, 2008. Vallín y yo coincidimos y trabajamos en el mismo proyecto de UNESCO, el PER-39, en Cuzco, Perú.

rización para ejecutar el rescate con cargo a su presupuesto, dentro del Proyecto BOL 78/004, “Puesta en valor del patrimonio Cultural”, de UNESCO, coordinado desde la oficina en la sede en París, por el especialista Arena.

Para mediados de septiembre de 1980, ya alejado del Palacio de Gobierno en La Paz, estaba yo en Cuzco, Perú, participando como docente especialista en conservación y restauración de escultura policromada, dentro del VI Curso Regional Andino de Conservación y Restauración de Bienes Muebles, organizado por el INC y la OEA¹¹. Los primeros días de octubre, recibí allí una llamada de Pedro Mercader. Me anunció que había logrado el aval y apoyo económico de UNESCO para el rescate de los murales. Adelanté la finalización de mi tarea docente en Cuzco y retorné a La Paz.

La casa sede de la FSTMB y sus murales.

La casa habría sido construida como sede del Club de la Unión, entidad fundada en 1932, como un club de amigos de la sociedad boliviana, siguiendo el modelo y estilo de los clubes ingleses. El predio era bastante grande, aproximadamente 10 m. de frente por 50 de fondo, es decir, un solar de 500 m² y alrededor de 1.500 m² construidos.

La edificación, con fachada sobre la plaza Venezuela, parte de la Avenida 16 de julio, tenía tres niveles. El nivel inferior o planta baja tenía tres puertas de acceso. El primer nivel, estaba dedicado a amplios salones de áreas sociales y dependencias, que por detrás daban a un jardín con vegetación ornamental, árboles, setos y arquitectura recreativa. El acceso desde la calle hasta ese primer nivel se hacía por una puerta, a la izquierda de la fachada, más angosta que las tres principales antes mencionadas. Se accedía mediante una escalera de escalones de madera, y daba a un grande y largo espacio de recibimiento. Esta planta principal, primer piso, tenía un gran salón con tres puertas y balcones de rejería metálica, que miraban a la Plaza Venezuela, y se comunicaban al recibidor por dos vanos. El lado contrapuesto de ese recibidor llevaba al comedor, biblioteca y salones pequeños. El nivel superior, segundo piso, al parecer estuvo dedicado a oficinas y a dependencias del personal de servicio, era accesible por dos escaleras; la primera desde el recibidor, continuación de la principal de acceso, y una segunda, desde las áreas de servicio del patio y los jardines, en la parte de atrás del edificio.

¹¹ INC, Instituto Nacional de Cultura del Perú, Filial Cuzco. OEA, Organización de Estados Americanos.



Fachada de la casa del Club de la Unión, hacia 1935. Detalle de una fotografía de Luis Domingo Gismondi.

No he logrado establecer la fecha de la construcción de la casa ni quien fue el arquitecto o constructor. No obstante, puedo afirmar que fue edificada en torno a 1930 - 1935. Para entonces contó con un diseño moderno y en boga, el estilo Art Deco, Arte Decorativo, característico de la llamada “Belle époque”.

La construcción, igual que buena parte de la arquitectura de cierta relevancia de la primera mitad del siglo XX en La Paz, fue de tecnología mixta. Los cimientos estructurales se hicieron con cantos de piedra y hormigón. Muros de adobe, siguiendo la tradición colonial; sin embargo, los vanos y dinteles se hicieron con ladrillo enlucido con cal y arena y, también se incorporaron pies derechos de madera y los muros de cierre fueron de adobe y tabiques de estuco. Todos los elementos estructurales en madera, como las vigas de sostén de los pisos, se hicieron con madera importada, el conocido “pino Oregón”. Las cubiertas se hicieron con cerchas de madera de pino y láminas de metal corrugado en vez de la teja tradicional. También se incorporó rejería de hierro en algunos vanos y en los balcones. La carpintería de puertas, ventanas, escaleras y otros elementos se realizó íntegramente con pino importado, igual que los pisos que fueron de parquet de pino machihembrado. Los enlucidos de los muros, en interior y exteriores, se hicieron con estuco planchado sobre el adobe. Los elementos de la decoración interior y exterior también se realizaron con estuco moldeado,

obra de artífices locales. El salón principal tenía una cenefa circundante, con decoración de palmetas, para la iluminación cenital difusa del ambiente. Una fotografía hecha por el fotógrafo Luis Domingo Gismondi, hacia 1935, muestra el salón en su momento más esplendoroso, espacio en el que décadas después Alandía Pantoja pintaría los murales que son el tema de este escrito. En el muro norte, del fondo, se aprecian dos vitrinas laterales rehundidas y un paño vertical rehundido del muro, en el que el artista pintaría el denominado quinto mural¹². También se aprecian los frisos de escultura en relieve con temas decorativos, elaborados sobre planchas de estuco hoy llamadas “dry-wall”.



El salón principal de la casa del Club de la Unión, hacia 1935. En el centro del muro de fondo Alandía haría el quinto mural. Se aprecian los relieves en los frisos, que serían cubiertos por Alandía con duratex para pintar los temas de su programa visual. Fotografía de Luis Domingo Gismondi.

Cuando se produjo la Revolución Nacional, el 9 de abril de 1952, la casa ya no funcionaba como sede social, y estaba alquilada a la Embajada de Estados Unidos de América. Funcionaba allí el Centro Boliviano-Americano. Como resultado de ese levantamiento popular y político, la casa fue tomada por el populacho revolucionario y, tiempo después, expropiada.

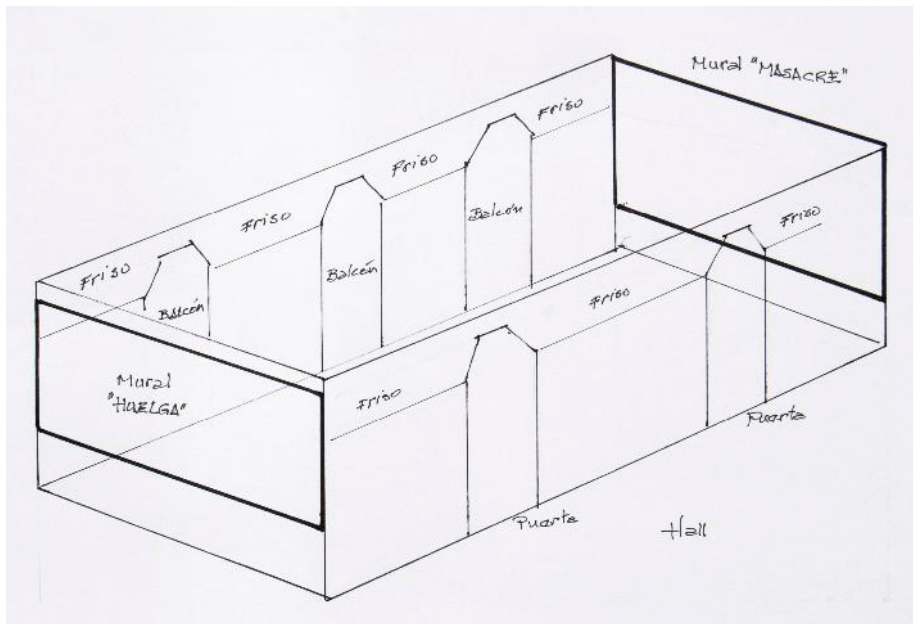
Tras la nacionalización de las minas en 1953 por el gobierno del MNR, la casa fue adjudicada en propiedad a la Federación Sindical de Trabajadores Mineros de Bolivia, FSTMB¹³. Esa entidad sindical funcionó allí, hasta el mencionado golpe de estado de julio de 1980, y la consecuente demolición del edificio. No

12 Querejazu, Pedro. *Luigi Domenico Gismondi. Un fotógrafo italiano en La Paz*. Fundación Fautapo. Pedro Querejazu Libros de Fotografía N° 1. La Paz, 2009. p. 44. fotos 65,66 y 67.

13 La Federación Sindical de Trabajadores Mineros de Bolivia, FSTMB, fue fundada el 11 de junio de 1944, como decisión de un congreso de trabajadores mineros en Huanuni, Departamento de Oruro, durante el gobierno del Coronel Gualberto Villarroel.

obstante, esta casa fue conocida por la población paceña y boliviana como la COB¹⁴, porque ahí se hacían las asambleas populares y reuniones intersindicales gestadas y lideradas por esta entidad que, no tenía sede propia.

En el que fuera el salón principal de la casa, convertido en auditorio, con una tarima en el extremo sur, el artista y dirigente sindical Miguel Alandia Pantoja desarrolló y elaboró un programa con dos grandes murales contrapuestos y frisos laterales decorativos que enlazaban visual y temáticamente el conjunto, haciendo un relato de las luchas históricas de los mineros por sus derechos laborales y sociales. En algún momento, en 1954, antes de realizar la obra final entre esas obras Alandia hizo un mural pequeño, que aquí denomino como el quinto, del que no se tenía noticia. Alandia realizó los murales grandes, *Masacre* y *Huelga* entre finales de 1954 y abril de 1955. El conjunto habría sido inaugurado el 9 de abril de 1953.



Esquema de ubicación de los murales y los frisos.

14 Central Obrera Boliviana, COB. Entidad fundada el 17 de abril de 1952, como uno de los resultados de la Revolución Nacional del 9 de abril de ese mismo mes y año, que aglutinó a todos los sindicatos de obreros y trabajadores de diversos sectores.

El artista y su obra

Como queda dicho, el autor de los murales sujetos de la tarea de rescate y preservación fue Miguel Alandia Pantoja.

Este artista nació en Catavi, Departamento de Potosí, Bolivia, en 1914, y falleció en Lima, Perú, el año 1975, en el exilio, durante la dictadura militar encabezada por Hugo Banzer Suárez. Miguel Alandia Pantoja fue el segundo de varios hermanos. Su hermano mayor fue llamado a filas y, poco después, Miguel se presentó como voluntario para acudir al frente de guerra. Participó combatiente en la Guerra del Chaco, entre 1932 y 1935. Fue hecho prisionero por los paraguayos y permaneció buen tiempo en cautiverio pasando muchas penurias e intentos de escape, pasadala finalización del conflicto¹⁵.

Tiempo después contrajo matrimonio con doña Angélica Viscarra. Este matrimonio tuvo varios hijos, entre ellos Miguel¹⁶ y Sergio¹⁷.

Fue artista autodidacta que se inició como dibujante caricaturista ya antes de acudir al frente de guerra. Participó en el Primer Salón Nacional de Humoristas realizado en La Paz en 1936. Sus trabajos se expusieron junto con los de Emiliano Luján, Víctor Valdivia, David Crespo Gastelú, Gil Coímbra, Arturo Borda y otros.

Desarrolló su obra con los artistas que participaron del movimiento estético e ideológico del indigenismo. En este proceso fue influido por la obra de artistas como Cecilio Guzmán de Rojas, Mario Yllanes, Manuel Fuentes Lira, Teófilo Loaiza, Genaro Ibáñez, David Crespo Gastelú y Gil Coímbra. Estas influencias estuvieron enmarcadas dentro de las tendencias estéticas internacionales de la

15 Coincidió en el cautiverio con Mario Querejazu Calvo, quien, años después, relataría algunas anécdotas referidas al prisionero Alandia. Ver: Roberto Querejazu Calvo, *Masamaclay. Donde pelearon dos hermanos*, 1965.

16 Miguel Alandia Viscarra (1937 -). Graduado en física e ingeniería nuclear en Praga, Checoslovaquia (Ahora República Checa). M.Sc. Física y Tecnología de Instalaciones Energéticas Nucleares. Más de 50 años de experiencia en campos de energía y agua. Actualmente consultor asociado de Salzgitter (CES) y Gitec Consult de Alemania para proyectos a nivel internacional. Originalmente investigador en física neutrónica (IKO, Amsterdam) donde obtuvo la primera muestra de Cf 252 y espectrometría neutrónica en RID Delft, Holanda. Ha realizado proyectos en Europa, Medio Oriente y Sudamérica. Desde 1987 ha estado dedicado en Bolivia al diseño, fabricación, suministro, instalación y puesta en servicio de pequeñas plantas hidroeléctricas y arietes hidráulicos. Sergio Alandia Viscarra (La Paz, 1943 + La Paz, 2019). Graduado en Ingeniería metalúrgica en Praga, Checoslovaquia (Ahora República Checa). Brillante ingeniero metalúrgico y metalmecánico. Consultor independiente en la industria del hierro y el acero. Desempeñó diversos cargos, entre ellos el de Presidente de la Empresa Siderúrgica del Mutún, ESM.

época, como el “Art Deco”, el expresionismo y el cubismo, en particular la propuesta formal y conceptual de Ferdinand Leger.

Miguel Alandia Pantoja desarrolló un estilo muy personal, sobrio, caracterizado por el ritmo y el movimiento en su dibujo, por las formas sólidas y concretas, por el uso constante del claroscuro intenso para enfatizar el dramatismo de los temas. La gama cromática de su pintura es expresionista, de colores intensos, vibrantes y vinculados con la estética popular, aunque en clave baja con notable uso del negro y el pardo. Su arte parece realista, pero en realidad es muy estilizado y sintético. Usó la luz, casi siempre de fuente indefinida, como las sombras, casi nunca determinadas, para crear y modular las formas. El realismo de su arte está más en el desarrollo y tratamiento de los temas que en el verismo de las figuras y las formas.

Durante las décadas de 1940 y 1950 hizo algunos viajes fuera del país para exponer su obra. Conoció entonces la de artistas de numerosos países, notablemente aquella de los pintores de la revolución mexicana y su obra muralística. Éstos también influyeron notablemente en la estética y la temática de Alandia, especialmente David Alfaro Siqueiros.

En cuanto a los aspectos técnicos, prefirió el uso de soportes que dieran textura a la pintura, tanto lienzos, como cartón prensado, o los muros con enlucidos o revoques gruesos. Con frecuencia añadió materiales ajenos a la pintura para lograr texturas fuertes y expresivas, especialmente en sus murales. Su producción de pintura de caballete fue realizada tanto al óleo como con materiales sintéticos, sobre lienzo o sobre cartón prensado. Realizó una importante producción en dibujo sobre papel y también en grabado litográfico y zincográfico.

Este artista desarrolló una técnica pictórica propia para realizar la pintura mural, usando en general, aunque no siempre, grandes paneles de cartón prensado o conglomerado de madera, sobre estructura de madera adosada a los muros, sobre los cuales pintaba al óleo o con acrílicos, añadiéndoles textura superficial mediante el uso de arena o aserrín junto con la pintura. Ese fue el caso del desaparecido mural *Historia de la mina*, 1953, del Palacio de Gobierno. En ocasiones pintó murales directamente sobre los paños de muro, ya fuesen de adobe o ladrillo enlucidos con estuco, como los dos, *Masacre* y *Huelga*, de la FSTMB, en La Paz, o el de Milluni.

La temática de su obra fue el hombre de la tierra, el trabajador campesino, el trabajador a destajo, el obrero y los mineros. Sus representaciones, dentro de la figuración realista, tuvieron siempre una marcada estilización, originada en el in-

digenismo y el esteticismo del Art Deco, con referencias formales al cubismo y con un sentido grotesco y caricaturesco usado especialmente para denigrar a los militares, gamonales, terratenientes y los capitalistas industriales mineros, los “barones del estaño”. Sus pinturas con el tema del trabajo en el interior de las minas son particularmente testimoniales y valiosas por el intenso dramatismo y el verismo de las inhumanas condiciones de trabajo. Fue uno de los artistas y pintores más radicales en su lenguaje temático y plástico dentro de los llamados “Pintores sociales” del arte boliviano del segundo tercio del siglo XX.

Entre 1943 y 1970 pintó numerosos murales en La Paz y sus alrededores y en Lima, siempre en edificios públicos para que, pudiesen ser vistos por todo el pueblo y que éste se sintiese representado. También realizó obra portátil y móvil como el gran lienzo que se usó en eventos sindicales en la sede de la FSTMB en Catavi¹⁸: Hizo murales rígidos, sobre muros, en la sede de la FSTMB en La Paz; el mural *Historia de la medicina*, 1956, que representa el avance de la ciencia médica en diálogo con los saberes ancestrales indígenas y la medicina tradicional andina, en el Hospital Obrero en La Paz. La *Historia de la Mina*, 1953, en el Palacio de Gobierno. *Historia del Parlamento Boliviano* en el Palacio Legislativo sobre el parlamentarismo y las luchas sociales. Los cinco murales *Petróleo en Bolivia*, 1957, en la sede de Yacimientos Petrolíferos Fiscales Bolivianos, YPFB, así como otro en el Ministerio de Industria y Comercio. *Hacia el mar*, 1957, en el Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto, y los conmemorativos en el Monumento a la Re-

18 “Las reconstrucciones que pude hacer respecto a los murales de Catavi y Milluni son difusas. Tal vez se queden así, sin definición, pues la familia que queda, ni Alandia, escribieron un diario o realizaron una cronología póstuma. Son vagos recuerdos, hasta los de Sergio, el hijo menor que murió recientemente ... / Creo que el mural de Catavi es un mito que comenzó con un error. Miguel (Alandia) pintó un lienzo, en realidad un rollo grande, que lo desplegaban y guardaban. Habría sido el primer mural que pintó, en 1946. Lo llamó: *Dictadura capitalista, último acto*. Luego parece que hizo un lienzo más pequeño que lo conservaron y hoy es propiedad de la familia. La otra posibilidad es que el lienzo sea el mural que creen que pintó en Catavi. Fui a Catavi hace varios años y no hay rastro de mural ni recuerdo de Alandia. MAP (sic. MAV), sostiene que *Dictadura capitalista, último acto*, era un mural transportable, que se colocaba como telón de fondo para actos políticos. Algunos afirman que estaba pintado en el sindicato, era fijo y se destruyó. Sin embargo, hay un lienzo que llegué a ver. El otro mural, el de Milluni, está en restauración y de él hay una fotografía con MAP delante. No he tenido la oportunidad de cotejar la foto con el mural, en restauración. Este habría sido pintado en 1960.” (Entrevista escrita del suscrito a Carlos Cordero Caraffa, el 17 de julio de 2020. Este escritor y gestor cultural había venido investigando la vida y obra de Miguel Alandia Pantoja. Para cuando se hizo esta entrevista, el señor Carlos Cordero Caraffa había terminado de escribir una obra de teatro con Miguel Alandia Pantoja como uno de sus protagonistas. La fotografía a la que Carlos Cordero Caraffa hace referencia figura en: <https://www.infobae.com/america/cultura-america/2019/11/23/retrato-del-pintor-de-la-revolucion-el-muralista-boliviano-cuyas-obras-fueron-destruidas-por-un-dictador/>).

volución Nacional, todos en La Paz. Otro mural fue realizado por este artista en el Centro Minero de Milluni, cerca de La Paz.

Miguel Alandía, desde 1937 hasta 1970, expuso su obra en La Paz, Oruro, Potosí y otras ciudades y lugares en Bolivia. También en las más importantes de América Latina, como Buenos Aires, Montevideo, Santiago, Antofagasta, Lima, Guayaquil, Quito, Caracas, San José, La Habana, México, y en Europa: Viena, Budapest, Brno, Praga, Belgrado.

Miguel Alandía fue acreedor a una mención de Honor en la Primera Bienal de México, en 1958, y en Bolivia se le otorgó el Gran Premio Nacional de Pintura en 1960.

Alandía Pantoja fue uno de los fundadores del Sindicato de Artistas y Pintores Revolucionarios, en 1953, y en 1961, fue uno de los fundadores de la Asociación Boliviana de Artistas Plásticos, ABAP; ambas con sede en La Paz.

Algunos importantes murales pintados por este artista fueron destruidos por las dictaduras militares que se sucedieron entre 1964 y 1982, entre ellos los del Palacio de Gobierno y el Palacio Legislativo. Los murales y los frisos del edificio de la FSTMB en La Paz estuvieron condenados a la destrucción, pero fueron rescatados en 1981¹⁹. Este documento describe cómo se procedió a su salvataje, pues aún existen, se conservan, exhiben y son visibles por el público interesado.

Los murales de la sede de la FSTMB en La Paz.

La casa, a lo largo de los años, había sido despojada de sus lujosas decoraciones originales. Para cuando fue entregada a la FSTMB, era ya solo la arquitectura con los restos de la decoración de yesería en los muros y plafones.

Los murales, obra de Miguel Alandía Pantoja en ese edificio, sobre cuyo rescate trata este escrito fueron cinco. Estaban ubicados en el antiguo salón de la casa, que los nuevos ocupantes transformaron en un auditorio y lugar de asambleas. Estaban sobre los dos muros extremos del salón, el del testero del auditorio y el de los pies. En el extremo principal, el lado sur, se añadió una tarima amplia que servía de estrado para ubicar allí a los dirigentes y autoridades sindicales. En ese muro Alandía pintó la obra *Masacre*. En el muro contrapuesto, el extremo norte del salón, pintó la obra *Huelga*. Ambos estaban estética y temáticamente comunicados y complementados con los frisos laterales que se ubica-

¹⁹ Ese rescate, como se relata en partes de este escrito, fue dirigido y coordinado por mi persona, colaborado por Sergio Alandía Viscarra, con la ayuda de varios obreros municipales y la colaboración externa de muchas personas interesadas y solidarias.

ron entre los netos de los cinco vanos del antiguo salón, tres que daban a la plaza y dos al interior.

La temática de ambos murales está basada en las repetidas y sangrientas masacres de trabajadores mineros, durante la primera mitad del siglo XX, en distintos centros mineros en las tierras altas del país²⁰. La obra *Masacre* muestra una dan-tesca, trágica y sobrecogedora escena, en que un sobreviviente recupera el cadáver de uno de sus compañeros caídos. Al fondo, de dos bocaminas emergen otros personajes con las manos en alto clamando al cielo, en medio de un desolado paisaje²¹.

El segundo mural, *Huelga*, muestra a unas mujeres que encabezan a los trabajadores de las minas a la huelga en defensa de sus derechos naturales y civiles, destruidos por las intervenciones policiales y militares y las consecuentes las terribles masacres. En el centro de la composición, una mujer, a voz en cuello y con el brazo y la mano izquierda en alto, mientras con la derecha maneja una bandera boliviana, convoca a los trabajadores a la lucha; otra la acompaña voceando arengas; en el segundo plano, un grupo de trabajadores mineros, acude al llamado de las mujeres. Tiene un dramático fondo de paisaje.

Ambas obras tienen composiciones muy dinámicas, tanto por el manejo del dibujo, de las líneas, como por los colores, los volúmenes y las masas envolventes que conducen la mirada de los espectadores de manera helicoidal, desde la periferia al centro y viceversa.

Los frisos son más bien decorativos; muestran los temas de acompañamiento visible en buena parte de las obras del artista: las bocaminas, el paisaje del altiplano, las armas de los conquistadores, las de los opresores modernos, las de la revolución popular, los huesos y calaveras de los mineros muertos durante siglos.

20 El tema está basado en varias, trágicas y cruentas masacres de trabajadores mineros y de actividades asociadas. Masacre de Uncía, 4 de junio de 1923. Masacre de Catavi, 21 de diciembre de 1942. Masacre de Potosí, 28 y 29 de enero de 1947. Masacre de Siglo XX, 28, 29 y 30 de mayo de 1949. (Años después se produjo la “Masacre de San Juan”, el 24 de junio de 1967, en el asiento minero de “Siglo XX”, en Catavi). Ver: Taboada Gallardo, Freddy. *Masacres mineras del siglo XX. Masacres del superestado minero-feudal. Masacres del “Estado del ‘52”. Masacre de los campamentos, mayo de 1965*. Revistas Bolivianas de Ciencias. Con. V-4. N° 10. La Paz, octubre del 2010.

21 El artista había desarrollado poco tiempo antes ese tema en una pintura sobre lienzo, y lo repitió en otra obra, con el mismo tema, con el título *Caídos*, en 1958, que ahora forma parte de las colecciones del Museo Nacional de Arte, en La Paz. La Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia, FUN-BCB, el año 2024 adquirió 152 obras del artista (66 pinturas sobre lienzo, 53 sobre cartón prensado, 30 acuarelas sobre papel, 3 dibujos y grabados litográficos), conservadas por la familia. Las obras fueron traspasadas al Museo Nacional de Arte, en La Paz. <https://www.la-razon.com/la-revista/2024/06/10/alandia/>

Durante el proceso de rescate se descubrió un quinto mural, en el muro norte, dentro de la antigua hornacina que el salón tenía, que quedó debajo y cubierto por el segundo *Huelga*. No se pudo determinar su tema porque estaba parcialmente cubierto por manchas de cal.



El mural principal, *Masacre*, en el muro sur-sureste del salón. Se aprecian las pérdidas de pintura por el deterioro del muro.

El segundo mural, *Huelga*, en el muro nor-noroeste del salón. Se aprecian los daños por impactos y golpes.



La elaboración de los murales. Técnicas y procedimientos.

Las obras sobre las que este trabajo trata fueron realizadas, al parecer, entre 1954 y 1955. No he encontrado la datación precisa de su elaboración. Probablemente se realizaron en secuencia, dentro del lapso indicado, presunción que se sustenta en las variantes técnicas de ejecución de las obras.

El primer mural, *Masacre*, sobre el muro sur, estaba ejecutado sobre una capa de enlucido de estuco, que fue aplicado y aplanado directamente sobre la pared de adobe original del edificio. Muy probablemente ese enlucido era el de origen, de la etapa de construcción de la casa. No encontré evidencia o indicación algu-

na de que se hubiera modificado el enlucido original o que se hubiese preparado de manera especial el muro para pintarlo. Sobre dicho enlucido Alandía pintó directamente la obra. La pintura usada es piroxilina²², de producción contemporánea, importada del exterior. La pintura está aplicada en directo sobre el muro, con pinceles y brochas. La obra se realizó en varias capas y superposiciones que son normales en el proceso de pintar. Varias partes de la obra tienen una textura gruesa resultante del uso de aserrín de madera mezclado con la pintura para darle expresividad matérica²³.

El mural contrapuesto, *Huelga*, en el muro norte, tenía una factura distinta, demostrativa de que se hizo un trabajo previo de preparación, en este caso siguiendo los procedimientos tradicionales para la pintura al fresco, al modo italiano. El muro original de la edificación, de adobe, fue cubierto por delante con ladrillos, dispuestos de costado, unidos con argamasa de cal apagada y arena; esta base de ladrillo estuvo adosada y pegada al muro de adobe, con la misma argamasa. Sobre la base de ladrillo, el artista aplicó una gruesa capa de enlucido de cal apagada y arena, de un centímetro de espesor. Sobre esta, estando ya seca, el artista aplicó directamente la pintura ejecutando la obra, del mismo modo que se explicó antes.

Los frisos serían de elaboración algo posterior, la obra más tardía del grupo y la culminación del conjunto temático-pictórico. Son de carácter decorativo. Para ellos se realizó la construcción de marcos-soporte de madera de pino, que se pusieron delante de los netos de los vanos. Los soportes de madera fueron empotrados y fijados a los muros. Sobre estas estructuras de madera se colocaron paneles de cartón prensado, conocido en el ámbito local como “Duratex”²⁴,

22 Piroxilina. Producto de alta calidad, con base de nitrocelulosa y pigmentos seleccionados, resistentes a la luz. Usado para el pintado de muebles y el repintado automotriz de costo reducido. Proporciona un excelente acabado para la industria de madera y metal. Muy resistente a la intemperie. https://www.google.com/search?Q=piroxilina&sca_esv=82f832aba91fe7d7&rlz=1C1UUXU_esBO978BO978&ei=6CK-ZsilGeiq5OUPh8GP8QE&ved=0ahUKEwjJuZuBrPeHAXVoFbkGHYfgIx4Q4dUDCA8&uact=5&oq=piroxilina&gs_lp=Egxn3Mtd2l6LXNlcnAiCnBpcm94aWxpbm

23 Según explicó Enrique Sosa, ayudante de Miguel Alandía en alguno de sus murales, el pintor aplicaba una primera capa de pintura y, estando esta aún fresca, le arrojaba aserrín de madera o arena lavada. Al secar la pintura el aserrín quedaba adherido a la pintura. El artista aplicaba sucesivas capas tanto de pintura como aserrín y, eventualmente, las modificaba raspando con espátulas o paletas, para lograr texturas que dieran expresividad y riqueza material a las obras. Estas explicaciones las hizo en los primeros días del trabajo de rescate, en octubre de 1980.

24 Duratex. Marca de fábrica. Tablero de fibra de madera. Tipo de cartón prensado, de 3 mm. de grosor. Era confeccionado con de pulpa gruesa de madera y celulosa como aglutinante. Prensado en caliente. Tenía el anverso con superficie lisa y el reverso corrugada. Solía usarse para fondos de mobiliario de bajo costo. También se usaron para elaborar las pizarras escolares que se pintaban de negro mate. Es el material importado de Suecia que se usó

que fueron los que sirvieron de soporte para la pintura de los frisos. La pintura fue aplicada directamente sobre los cartones²⁵.

Durante las tareas de rescate, se encontró un quinto mural que, obviamente, fue ejecutado con anterioridad a *Huelga*. Fue realizado dentro del paño central rehundido que originalmente tenía el muro norte. Probablemente fue el segundo mural en ejecutarse en ese edificio, después del mural principal *Masacre*. En tercer lugar, se habría hecho la preparación para la gran pintura *Huelga*, sobre todo el muro de fondo, tapando el pequeño mural en la hornacina, mediante un tabique de ladrillo puesto de costado, sin tocar la pintura al fondo de la misma. La ejecución técnica de este quinto mural fue semejante a la descrita para *Huelga*. Dada la premura con que se hizo el trabajo, no hubo tiempo para limpiar el mural descubierto y hacer un registro fotográfico del mismo y describir su tema.

II



El salón al inicio de los trabajos, se aprecian los frisos del lado exterior y el mural *Masacre* al fondo.

extensivamente dentro del programa del gobierno del MNR llamado “Pizarras para Bolivia”. El nombre Duratex aplica también a los tableros de conglomerado de madera, de diversos espesores, que pueden tener enchape por el anverso.

- 25 Esta modalidad de estructura de madera fijada al muro, con paneles de cartón prensado sobrepuestos, es la misma que el artista utilizó para realizar los grandes murales *Historia de la mina*, en la caja de la escalera del Palacio de Gobierno, y en el Palacio Legislativo, en La Paz.



Vista parcial del muro norte con el mural *Huelga* y detalles de los frisos del lado interior del salón.

El rescate.

Una vez lograda la autorización de UNESCO y la de las autoridades de la Alcaldía Municipal de La Paz, con el PNUD como operador directo, se abrió un libro de gastos. Los dineros para la operación fueron proporcionados al suscrito por la oficina del PNUD en La Paz, mediante cheques, que se giraban tras la documentada rendición parcial de cuentas de los gastos realizados, y que se cargaron a las cuentas del mencionado proyecto.

El inicio de las obras fue el día 23 de octubre de 1980. A la semana de iniciadas las tareas, Pedro Mercader me invitó a su oficina. Allí me presentó a Sergio Alandia Viscarra, el hijo menor del artista, quien se ofreció a colaborar en el rescate de los murales. A partir de ahí, la colaboración entre mi persona y Sergio Alandia fue profesional, cordial, sin contratiempos ni inconvenientes, con diálogos más bien lacónicos. Yo explicaba las tareas a realizar que se hacían según esas instrucciones.

Tras lo dicho, y ya en la sede de los mineros, frente a los murales, con las explicaciones de mi parte sobre el proceso planificado, Sergio Alandia logró la presencia de Enrique Sosa²⁶, que había sido uno de los ayudantes de su padre en

26 No he conseguido información sobre Enrique Sosa ni sobre ninguno de los otros ayudantes que tuvo Alandia en

la elaboración de varios de los murales de producción más tardía. Sosa explicó minuciosamente la técnica con la que el artista realizó sus obras. La Alcaldía Municipal tenía asignada una cuadrilla de treinta y cinco obreros que, para ese momento tenían ya muy avanzada la demolición del edificio. A partir de mediados de noviembre, gracias a las gestiones de Mario Bedoya y Pedro Mercader, varios de esos obreros fueron reasignados para colaborar en las tareas de rescate de los murales²⁷.

Dadas las diferentes técnicas de ejecución de los murales usadas por Alandia en este caso, y dada la premura con la que había que realizar el trabajo la propuesta técnica de rescate se hizo con base en el procedimiento definido como “Stacco a masello”²⁸.

Se inició el tratamiento, teniendo en cuenta la información adicional sobre las técnicas de elaboración del artista, proporcionada tanto por Sergio Alandia Viscarra, como especialmente por Enrique Sosa.

Como se indicó antes, al momento de inicio de las tareas, no se pudo lograr la colaboración de ningún restaurador profesional o de practicantes. Por eso inició la tarea, solo. Sosa visitó la operación unos pocos días y no se mostró más.

la ejecución de sus numerosos murales. Solo existe una fotografía del artista con tres colaboradores, tras la terminación del mural en Milluni.

27 Los obreros municipales, que laboraban con base en contratos a destajo, que trabajaron en el rescate de los murales, en distintos turnos, de forma rotativa, fueron: Pablo Alférez, Hilarión Añahuaya, Mauricio Apasa, Alejandro Argüello, Nicolás Aruni, Ignacio Caballero, Gregorio Calle, Pablo Copa, Carlos Cortés, Víctor Cuaquirá, Enrique Flores, Nicolás Janco, Patricio Laura, Valentín León, Santiago Limachi, Narciso Macías, Cruz Mamani, Genaro Mamani, Mario Mamani, Teodoro Mamani, Vicente Medina, Juan Carlos Miranda, José Nina, Jaime Pérez, Rosendo Puña, Leonardo Ramos, Hugo Segales, Silvestre Ticona, Paulino Thola, Dámaso Valero, y Gervasio Yapura.

28 Existen tres técnicas básicas de rescate de pinturas murales de los muros en que están ubicadas. Llevan nombres de procedimientos desarrollados en Italia para la pintura al fresco, realizada desde el periodo medieval hasta el siglo XIX:

- *Strappo*. Implica el desprendimiento solo de la capa pictórica del muro, para luego ser montada en un soporte adecuado que la sostenga, de características de apariencia semejantes al muro original. La capa pictórica se coloca nuevamente sobre una superficie de paneles de material inerte y liviano, que garantice su conservación. Como resultado de este procedimiento la pintura originalmente fija en un muro se transforma en movable y transportable.

- *Stacco*. Implica el desprendimiento de la capa pictórica del muro junto con el enlucido que le sirvió de base. Una vez retirada la pintura, esta es montada, incluyendo su enlucido, en un soporte adecuado que la sostenga. La capa pictórica, más su enlucido original, se colocan sobre una superficie de paneles de material inerte y liviano, que garantice su conservación.

- *Stacco a masello*. Implica el desprendimiento de la capa pictórica sobre su enlucido original y parte o la totalidad del muro que sustenta la obra. Es un tratamiento más complejo que implica que una vez rescatada la pintura con su muro, éste se desgasta desde atrás, hasta llegar a la capa pictórica original, que luego es montada en un soporte adecuado que la sostenga, sobre una superficie de paneles de material inerte y liviano, que garantice su conservación.

Ante esa situación, contraté los servicios de la señorita Isabel Mesa, a quien conocía de antes, que colaboró en el primer mes de los trabajos, en tareas de logística y adquisición de materiales y herramientas. Con su ayuda hicimos la limpieza y luego el velado protector de los murales y frisos.

Los murales y los frisos se limpiaron del polvo acumulado a lo largo del tiempo, especialmente sobre las superficies de rugosas y gruesas texturas. Para ello se usaron brochas y cepillos suaves y tampones de algodón humedecidos en agua tibia. Se fijaron a los respectivos muros los bordes de las partes dañadas y en desprendimiento, especialmente en el *Masacre*, que había sufrido daños por agua de goteras y humedad que debilitaron el estuco de soporte. Para esta tarea se usó acetato de polivinilo, APV, en emulsión, como adhesivo y consolidante. También se fijaron en Huelga los daños de golpes e impactos (alguno de bala).

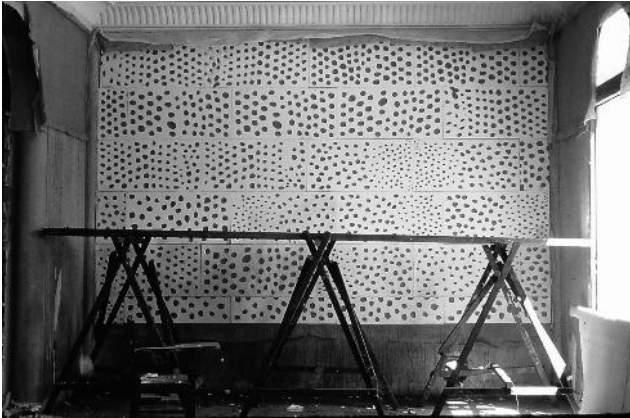
Seguidamente se protegieron los murales. Se cubrieron con una mano de cola preparada y se aplicó una primera capa de gasa de algodón en fajas, previamente remojada en la cola, y, dispuesta en tiras horizontales, pegada e impregnada con cola fuerte, asegurando el total y pleno contacto entre la tela y la capa pictórica²⁹.



El salón desde el sureste. Al fondo el mural *Huelga* cubierto con la primera capa protectora de gasa de algodón. A la izquierda los tres tramos de friso cubiertos ya con las dos capas de protección, de gasa y de yute. Al costado derecho y al fondo, los tableros para los frisos, con la esponja, para colocar delante de las respectivas secciones de friso. En el primer plano, sobre el piso, la rejilla de hierro que se colocaría delante del tablero protector de madera.

29 Para el efecto se usó “cola fuerte”, cola de huesos diluida en agua tibia, con adición de hiel de buey como agente humectante y tensioactivo, y pequeñas partes de melaza de caña de azúcar y vinagre.

La aplicación se hizo con bandas pegadas en secuencia, desde arriba hacia abajo. Se usó gasa de algodón porque es una tela suave que se adapta fácilmente a cualquier superficie, sin ejercer tracción sobre ella. Es igualmente de remoción fácil. Una vez seca la capa de gasa, con el mismo aglutinante se aplicó una segunda capa con bandas de tela de yute, dispuesta en fajas verticales, de izquierda a derecha. Se usó tela de yute, más gruesa, porque es más resistente y su capacidad de protección de la gasa y la pintura es mayor. La aplicación de las dos capas de protección de tela se hizo en los dos grandes murales y en los frisos. Una vez secas esas primeras dos capas de protección, con el mismo adhesivo se pegaron, solo sobre los dos murales grandes, láminas de plastoformo³⁰, de 0,5 cm. de espesor, previamente perforadas, que sirvieran de protección adicional para las pinturas durante el ulterior encofrado.

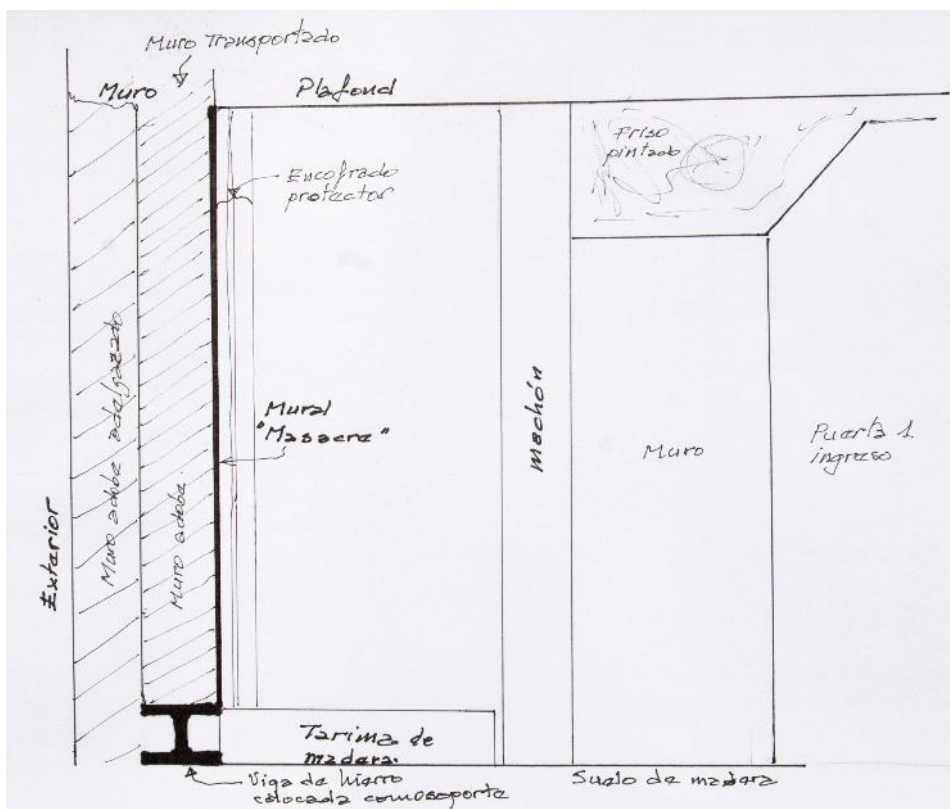


El mural *Huelga* cubierto ya con la tercera capa protectora de plastoformo.

De modo simultáneo y separado, reutilizando las planchas de machihembrado de pino procedentes de los pisos altos de la casa, ya desmontados, se elaboraron dos grandes tableros de madera, con una estructura posterior de costillas de vigas de madera de pino, para el encofrado de los murales por su anverso. Por la cara que estaría delante de las pinturas, se les colocaron sendas rejillas elaboradas con barras de hierro de 0,5 cm. de grosor, anudadas en cuadrícula con alambre, que se fijaron por delante de dichos tableros. Seguidamente, con brocas

30 Plastoformo: Poliestireno expandido. El poliestireno es un polímero termoplástico que se obtiene de la polimerización del estireno monómero. Material plástico en forma de planchas blancas muy ligeras, que se usa en construcción como aislante. También se le conoce como: unicel en México, estereofón en Costa Rica, tecnopor en Perú, plumavit en Chile, telgopor en Argentina, porespan en España.

caladoras de 5cm. de diámetro, se abrieron orificios amplios en los tableros. Se colocaron los tableros delante del respectivo mural, se fijaron adecuadamente por debajo y los costados. Una vez fijos, se vació estuco líquido entre los murales y los tableros, a través de los orificios, empezando de abajo hacia arriba, y se taponaron las perforaciones, a medida que subía el nivel del vaciado, hasta llegar al borde superior.



Cortes del muro que sostiene a *Masacre*, con la inserción de la viga de acero con silueta "H".

La intención inicial fue voltear ambos murales hacia el interior del espacio y desbistar los muros por el reverso, hasta llegar al enlucido original que sostenía las pinturas y hacer el traslado entonces. Fue imposible proceder según este plan porque los demolidores del edificio iban demasiado rápido. Para ese momento, mediado el mes de diciembre, ya habían terminado de eliminar el nivel alto, y dejaron el espacio descubierto, a la intemperie, en plena temporada de lluvias.

Consecuentemente, se modificó la propuesta. Se optó por retirar los muros enteros, con sus pinturas, y trasladarlos a otro espacio cubierto, donde el tratamiento pudiera ser continuado sin la premura impuesta por la tarea de demolición.

El mural *Masacre* cubierto con el gran tablero de madera y rejilla interior de acero. El mural está listo para el transporte.



Sergio Alandía propuso entonces un sistema totalmente novedoso y original. Colocar sendas vigas de acero, en forma de H, debajo de los muros para que sirvieran de soporte, y trasladarlos enteros, en vertical, sobre esas vigas.

Para ello se prepararon otros dos grandes tableros de madera para los reversos de los muros y se colocaron del mismo modo que se describió para los anversos. Simultáneamente, se consiguieron dos grandes vigas de acero con silueta en “H”, de 6 metros de largo con sección de 50 x 50 cm. y de 2 cm. de espesor. Fueron donación de la Cervecería Boliviana Nacional, de una reserva que la empresa tenía para sus procesos industriales³¹.

Las vigas de acero se cortaron en cuatro secciones usando sopletes de corte. Paralelamente se marcaron las partes inferiores de los muros en también cuatro sectores, por debajo de la terminación de las pinturas. Se calaron las partes de

31 Es de destacar y agradecer la muy eficaz colaboración y ayuda que se recibió de la Cervecería Boliviana Nacional, CBN, que prestó la grúa en tres oportunidades: para colocar los grandes tableros de madera delante de cada mural. Para colocar los tableros de reverso de cada mural y para descolgar los murales del edificio, colocarlos en la plataforma del camión y finalmente colocarlos en el lugar de depósito temporal en Achumani. Además, prestaron también andamios metálicos modulares para trabajar los reversos de los muros y donaron las dos grandes vigas de acero para sostener los murales, y cuatro tramos de rieles de hierro para hacer los marcos para el colgado y traslado. El Gerente General fue Don Carlos Dorado Chopitea, y los ingenieros responsables de mantenimiento e infraestructura: Jorge Saucedo y Norman Sahonero.

modo alternado, para no debilitar su estructura. Se colocaron dos secciones de viga en los espacios calados y se nivelaron y alinearon adecuadamente entre sí. Seguidamente se rellenó y calzó ajustadamente la unión entre cada muro y la parte de viga subyacente. Se procedió del mismo modo, calando las otras dos partes de muro y se colocaron las respectivas secciones de viga. Adicionalmente, se soldaron entre si las secciones de viga para devolverles su unidad. Además, se soldaron planchas de hierro adicionales en las partes interiores de la “H” recostada de las vigas para reforzar las uniones recompuestas. Así quedó cada muro apoyado firmemente sobre una viga.



Detalle del mural *Huelga* cubierto con el gran tablero de madera y rejilla interior de acero. En la parte inferior se aprecia la viga de acero cortada en secciones, con las soldaduras de unión y placas de refuerzo.

Tras esto, se adelgazaron por el reverso ambos muros, hasta la vertical del ancho de la viga que los sostenía. Luego cada muro fue planchado por detrás con revoque de estuco, y se le colocó un tablero grande de madera. Así quedaron encofrados los muros entre dos tableros de madera, fijados con estuco. El adelgazado de los muros fue un requerimiento imprescindible, tanto para aligerar el peso, como para conseguir una sólida estructura de sándwich – emparedado, sostenido verticalmente por cada viga en su parte inferior.

Fue en esta tarea de adelgazado del muro de *Huelga*, que se encontró la hornacina con una pintura, que vino a ser un mural previamente ejecutado por el artista en ese mismo muro. Este tuvo que ser sacado de manera improvisada,

como parte del requerido adelgazamiento del muro, del que no se tenía noticia. Dada la estrechez del andamiaje externo sobre el que se trabajaba, hubo que cortar el mural desde atrás, en tres partes, con dos cortes horizontales, y desprenderlo de los bordes de la hornacina. Hubo que sacar las tres partes con cuerdas por encima del muro.

Una vez protegidos los murales por anverso y reverso con los resistentes tableros de madera, se les añadieron por delante y detrás, marcos de hierro elaborados con rieles en desuso, de manera que pasando por debajo de la viga de soporte y soldados y unidos también por arriba, permitieran que la grúa los izase, con cables de acero enganchados en estos marcos.

Para los frisos laterales se adoptó un procedimiento diferente. Después de aplicar las dos capas de velado protector, con gasa y yute, se fabricaron paneles de madera, elaborados con piezas de machihembre de los pisos de la casa. Cada segmento de tablero fue recortado, siguiendo los perfiles de cada tramo de friso. Sobre estos tableros, en la cara que daría hacia los frisos, se colocaron láminas de espuma sintética, esponja, de 2cm. de espesor. Dado que los frisos estaban ubicados en tabiques, pudieron desarmarse desde atrás. Una vez separados de los muros, se sujetaron con cinchas de metal, se cortaron los pies derechos provisionales, y quedaron listos para su transporte, en la que fue la última tarea del rescate. Los frisos laterales se protegieron y prepararon rápidamente. Sin embargo, fueron las últimas piezas que se retiraron del edificio. Fue más fácil desmontar la estructura de madera y tabiques de estuco que los sostenían.



El muro sur del salón, con el mural *Masacre*, ya adelgazado desde atrás y planchado con estuco, con el segundo gran tablero de madera para protegerlo por la espalda.



El muro norte del salón, con el mural *Huelga*. Ya tiene el tablero de protección por el reverso, apuntalado con vigas apoyadas al muro del edificio vecino. En los costados se aprecia el grosor original del muro y el desbaste de cerca de 80 cm. para que el tablero del reverso apoyara sobre la viga sustentante de acero.

El traslado a un depósito temporal.

El martes 17 de marzo de 1981, la grúa levantó del edificio los dos murales ya encofrados. Los colocó sobre un camión remolque con plataforma plana para transporte de equipo pesado, propiedad de la Alcaldía Municipal. Fueron dispuestos transversalmente. Se apuntalaron sobre la plataforma con piezas de madera de la casa y se tensaron con numerosos cables de acero, en diferentes sentidos, para que estuvieran seguros y no se movieran durante el traslado.



La grúa izando el encofrado con el mural *Masacre*, desde el lado sur del edificio, para colocarlo en la plataforma del camión.



Los dos encofrados con los murales en sus muros, sobre la plataforma plana del camión, en el momento del traslado, pasando por la plaza del Estudiante. Es apreciable el sistema de apoyos de los murales entre sí y con la plataforma, y el sistema de cables de acero que los sujetaban con firmeza.

El transporte se hizo en dos etapas. La primera, en horas del día, desde la Plaza Venezuela hasta la gruta de Lourdes, por la recién abierta avenida del Poeta, en el camino de bajada al barrio de Obrajés. Allí se esperó la llegada de la noche. El segundo tramo se hizo en horario nocturno, con la autorización pertinente, durante las horas del toque de queda que por entonces estaba vigente entre las 21:00 y las 06:00. El movimiento del camión debía ser muy lento y cuidadoso. Fue desde allí hasta un lugar de la Avenida Alexander y calle 10 “María F. Goya”, en el barrio de Achumani.

Con la misma grúa, se levantaron los dos grandes muros encofrados de la plataforma del camión, y se colocaron sobre bases de ladrillo que se habían preparado anticipadamente. Luego se cubrieron con láminas de calamina protegiendo las piezas por arriba y por los cuatro costados. Se sujetaron las calaminas con cables de acero, para evitar que el viento pudiera moverlas y dejar los encofrados al descubierto.

Al día siguiente, se descolgaron los frisos laterales sobre un camión de transporte urbano y se llevaron y guardaron en un depósito de la Aduana Nacional en la Av. 20 de octubre de la ciudad, junto con las tres partes del mural pequeño encontrado detrás de *Huelga*.

Las tareas prácticas del rescate se cerraron el viernes 20 de ese mes.



El salón visto desde el norte, ya sin el mural *Masacre*.
Los frisos están aún en su sitio, protegidos de la persistente lluvia estacional.

Descolgado del friso mayor del muro interior del salón. El friso tiene las dos capas protectoras de tela. Se descuelga con tecles, cuerdas y poleas. Sergio Alandía, de espaldas, delante del friso descendente.



El friso mayor del salón ya el suelo, cubierto con el tablero protector de madera, cinchado con flejes.

Descolgado del friso mayor desde el salón hasta el camión de transporte. Se aprecia la estructura original del friso, de armazón de madera y planchas de dry-wall y cartón. Se fabricó un caballete de madera sostener los frisos mientras eran bajados. En la imagen Sergio Alandía y Santiago Limachi.



Una disertación en Galería EMUSA.

En febrero de 1981, habida cuenta del interés que el tema del rescate de los murales había suscitado en la comunidad cultural y artística en La Paz, Mario Mercado, presidente del directorio de la Fundación Cultural EMUSA, me pidió que diera una charla que explicara al público interesado las tareas que se venían haciendo con los murales. La misma se realizó en los espacios de la Galería de Arte EMUSA, dirigida por Norah Claros Rada. La asistencia fue nutrida entre autoridades culturales, artistas y público diverso.

Tras la presentación, ilustrada con diapositivas mostrando las tareas que se habían realizado y las que estaban en proceso, varios de los asistentes hicieron numerosas preguntas; entre ellas, la preocupación por el paradero final de esos murales. Ante ese tema fui claro y enfático al afirmar que los murales pertenecían a la Federación de Mineros y que sus ejecutivos debían decidir, cuando pudieran, la ubicación final de los murales (Todos ellos estaban perseguidos en esos momentos por el régimen dictatorial). Al parecer, a partir de esas preguntas y respuestas empezaron a circular especulaciones sobre el destino de los murales y surgieron sindicaciones respecto a mí y los murales.

Cierre de cuentas.

Una vez instalados los murales en ese predio de Achumani y depositados los frisos en la ANB, di por terminada esa fase de la tarea. También fue el final de mi intervención en el asunto. Los murales habían sido rescatados.

La finalización de las tareas y el cierre del libro de gastos fue el 23 de marzo de 1981. Durante los cinco meses que tomó el trabajo se gastó la suma de *trescientos setenta y ocho mil seiscientos cincuenta y nueve mil Bolivianos con treinta y cinco centavos* (Bs.361.659,35)³².

32 En las partidas de gastos se pagaron, según los requerimientos y evolución de los trabajos, la compra de materiales fungibles como; tela de yute, cola fuerte, bolsas de estuco, melaza, hiel, arena, cal, solventes, grapas, clavos, tornillos, rollos de alambre, malla de alambre, aisloplast (plastoformo), tubos de PVC, cable eléctrico, enchufes aéreos, cinta aislante, mallas de hierro corrugado, barillas de hierro, cola fría (sintética), tornillos, brocas, láminas de madera contrachapada, electrodos de corte, electrodos de soldadura, cables de acero, tensores para cables de acero, discos de amoladora. Herramientas: combos de goma, alicates, destornilladores, serruchos, espátulas, brochas, niveles, escobillas de cerda de plástico y escobillas metálicas, bisturíes.

También se pagó el alquiler de herramientas de carpintería y de soldadura eléctrica, así como el pago de los servicios de carpinteros, soldadores eléctricos, así como el transporte de herramientas y equipos, y de los frisos laterales hasta el lugar de depósito.

Se pagaron las horas extra de los trabajadores según se requirió en varias jornadas de trabajo. Igualmente se pagaron los servicios médicos de una fractura de hueso y un tratamiento de oculista, por accidentes ocurridos du-

Por otra parte, se devolvieron los equipos y herramientas proporcionados a sus propietarios, tanto la Alcaldía Municipal, como la Cervecería Boliviana Nacional. Las herramientas y los materiales fungibles adquiridos para el trabajo que quedaron sobrando de las tareas, fueron repartidos por sorteo y regalados a los obreros que colaboraron en el rescate.

A lo largo del tratamiento hice un detallado registro fotográfico de todo el proceso, tanto en negativos en blanco y negro como diapositivas en color. Una muy reducida selección acompaña este escrito.

Como parte de mi ejercicio profesional usualmente he hecho detallados informes escritos descriptivos de los tratamientos que he realizado, ilustrados con fotografías. Este caso fue una excepción. Dadas las peculiares circunstancias en que se realizó el trabajo, no hice informe escrito, pues no hubo a quién presentarlo; ni el PNUD ni UNESCO lo requerían. Este escrito cubre ahora esa deficiencia.

Secuelas inesperadas

Algo más de un año después, el 22 de junio de 1982 asumí la Dirección del Museo Nacional de Arte, (cargo que desempeñé hasta el 9 abril de 1987). Para octubre de ese año, los militares habían dejado el gobierno, como resultado de numerosas luchas sociales que lograron la reinstauración de la democracia constitucional en el país. Se instalaron el gobierno y el parlamento elegidos en las urnas, el 17 de julio de 1980. El Gobierno de la Unión Democrática Popular, UDP, fue presidido por el Dr. Hernán Siles Suazo.

Una tarde a finales de octubre de ese año, Pedro Mercader irrumpió en la oficina de la Dirección del Museo. Me interpeló airada y bruscamente con la acusación de que estuviera yo en tratativas para vender los murales rescatados a compradores privados. Perplejo por el modo y el asunto, negué totalmente la acusación porque era falsa.

Mercader se recompuso y pidió disculpas por la acusación. Se excusó por haber dado crédito a rumores que habían llegado a sus oídos. Fue entonces que me percaté que, durante las labores de rescate, no solo habíamos sido vigilados constantemente por agentes de seguridad e inteligencia del gobierno militar, sino también por personas del sindicato de mineros y del Partido Obrero Revolu-

32 rante el trabajo. Al final de las tareas se hizo una evaluación médica de todos los trabajadores para evitar cualquier secuela ulterior en su salud resultante del trabajo.

nario. Las intrigas y rumores nacieron en la disertación antes mencionada, y se manejaron para anular cualquier posible intervención mía en la etapa siguiente.



Los dos murales encofrados, después del rescate, colocados sobre podios de concreto, apuntalados y cubiertos con calaminas, en el lugar de depósito temporal en el barrio de Achumani.

III

Tras el rescate, la restauración de los murales y su situación actual.

Pese al interés en el tema demostrado por Pedro Mercader y todo el ámbito artístico y cultural en La Paz, no fue posible seguir de forma inmediata con la siguiente tarea de liberación y montaje de las pinturas murales en soportes livianos y ubicación final de las obras.

El tratamiento subsecuente de las obras se dio bastante tiempo después, en varias fases. En primera instancia, con fondos del PNUD, en 1981, se construyó un galpón o tinglado metálico para proteger adecuadamente los murales que habían quedado a la intemperie, precariamente protegidos con láminas de calamina corrugada procedentes de los techos de la casa. Estuvieron así, bajo este tinglado, desde mediados de 1981 hasta finales de 1983.

Posteriormente, dado el requerimiento del dueño del solar en que se depositaron provisionalmente los murales, de que se liberase el espacio para poder disponer del uso de su predio, se trasladaron, los dos muros con el tinglado, a un predio abierto en el barrio de Obrajes, dependiente de la Carrera de Artes, dependiente de la Facultad de Arquitectura y Artes de la Universidad Mayor de San Andrés, UMSA.

En una segunda fase, entre 1985 y 1986, y en un lugar distinto, los murales fueron intervenidos por el especialista en el tratamiento, conservación y restauración de pinturas murales, Eudald Guillaumet Antón³³. Para ello, a principios de febrero de 1985, Pedro Mercader me visitó en la oficina de dirección del Museo Nacional de Arte. Vino acompañado y me presentó a Guillaumet. Como parte del dialogo me comentó que, a lo largo de los meses que duró la terea de rescate de los murales, entre 1980 y 1981, había tomado previsiones para sacarme del país por si era yo perseguido por las autoridades militares a causa de los murales. Al presentarme a Guillaumet me pidió que colaborara nuevamente en la etapa de restauración que este especialista iniciaría de inmediato. Le respondí que estaría disponible como consultor eventual, porque no dejaría la dirección del Museo. En esa oportunidad le expliqué a Guillaumet tanto la técnica pictórica de Miguel Alandia Pantoja, con sus variantes, descrita en párrafos anteriores, así como los procedimientos, las tareas cumplidas y los materiales usados durante el rescate. Me informaron entonces, que Guillaumet trabajaría con Sergio Alandia y personas de su entorno.

Guillaumet retiró los tableros del encofrado. Desbastó el reverso de ambos murales hasta llegar al reverso de la capa pictórica. Dadas las grandes dimensiones de las obras, dividió cada mural en tres secciones verticales. Después, por detrás de la capa pictórica, pegó con engrudo de harina y cola, fajas de gasa de algodón que, a su vez, fijó sobre grandes tableros de conglomerado de madera, engrapando las telas con las pinturas por los bordes exteriores de dichos tableros. Finalmente, descubrió el anverso de los murales, que, para entonces se habían deteriorado bastante, por haber estado demasiado tiempo cubiertos, pues tanto el aserrín componente de las capas pictóricas, como las pinturas mismas,

33 Eudald Guillaumet Antón. Natural de Andorra. Estudió conservación y restauración de obras de arte en Barcelona, España. Especialista en la conservación de pintura mural prehistórica, de la edad media y contemporánea. Es autor de numerosas y destacadas publicaciones sobre su especialidad en revistas y partes de libros. Está casado con la Doctora y diplomática Ekusebda Vives Balmaña. Publicaciones: Artículos de revistas: *Nous mètodes per a la recuperació i conservació dels conjunts amb pintures rupestres. El barranc de Font Vilella (Tivissa): la cova del Ramat, la cova del Pi i la cova del Cingle Josep Castells i Camp*, Eudald Guillaumet. Miscel·lània del Centre d'Estudis de la Ribera d'Ebre, ISSN 2385-4294, ISSN-e 2385-4308, N.º. 33, 2023 *Recuperació dels gravats rupestres de "Mas de n'Olives"*: Ponts 2010-2016. Josep Castells i Camp, Eudald Guillaumet, Lluís Sant. Tribuna d'arqueologia, ISSN 1130-7781, N.º 2017-2018, 2020, pp. 273-294 *Nota sobre la determinación de patologías y pigmento negro en el conjunto de arte levantino de Ciervos Negros* (Moratalla, Murcia, España) Eudald Guillaumet, Laura Ballester Coma, Antonio Manzoni, Domenico Poggi. Cuadernos de Arte Prehistórico, ISSN-e 0719-7012, N.º. 8, 2019, pp. 41-53. *El projecte Capçanes: de la documentació a la recuperació de la lectura de l'art rupestre*. Josep Castells i Camp, Eudald Guillaumet Tribuna d' arqueologia, ISSN 1130-7781, N.º 2016-2017, 2019, pp. 292-314. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/autor?codigo=108301>

se había degradado por la humedad retenida en los encofrados. Guillaumet completó el trabajo básico de recuperación y conservación, tras lo cual, dio por finalizada su tarea y retornó a su país³⁴.

Después de esa tarea de conservación básica, los murales, divididos en partes, estuvieron depositados por largo años en diferentes locales en la ciudad de La Paz. En uno de ellos, el estacionamiento de los vehículos de la Aduana Nacional de Bolivia, en la Av. 20 de Octubre, se guardaban tres secciones de uno de los murales, sin protección alguna, expuestos al polvo y hollín de los motorizados de esa institución. Otras secciones y los frisos estuvieron depositados en un edificio en el barrio de San Pedro, donde funcionaban de manera provisional y precaria las oficinas de la FSTMB.

En una etapa final, con base en un acuerdo institucional suscrito en 2010, entre los directivos de la Federación Sindical de Trabajadores Mineros de Bolivia, FSTMB, y el Ministerio de Cultura, los dos murales y los frisos, fueron recogidos y trasladados al Centro Nacional de Conservación y Restauración, CENACORE, dependiente de ese Ministerio, que funcionaba en el segundo patio del “Palacio Chico”, en la calle Ayacucho esquina calle Potosí. El personal especializado de dicho centro, recuperó las dispersas partes de los murales de los distintos lugares donde se encontraban. Para entonces la capa pictórica de los diferentes componentes del conjunto de los murales, montados sobre tela y apoyados en grandes y pesados tableros de conglomerado de madera, mostraban “considerables deformaciones del plano, faltantes, fisuras, manchas de hongos en las pinturas, por las contracciones de los refuerzos de tela y el adhesivo orgánico empleado anteriormente.”³⁵

Entonces, especialistas del CENACORE finalizaron la intervención de conservación y e hicieron la restauración y puesta en valor a su aspecto original. La tarea fue realizada entre 2010 y 2014, por esos especialistas, bajo la dirección del profesional especialista Carlos Rúa Landa³⁶.

34 Esta descripción se basa en el relato que Guillaumet me hizo, durante un breve encuentro entre ambos, en la ciudad de Buenos Aires. Coincidimos en esa ciudad, cuando él dejaba Bolivia para retornar a España, y yo participaba, como Director del Museo Nacional de Arte, de una delegación de profesionales bolivianos en museos, en la décimo cuarta (XIV) Conferencia General del ICOM (Consejo Internacional de Museos), realizada entre el 26 de octubre y el 4 de noviembre de 1986, en Buenos Aires, Argentina.

35 Datos proporcionados por Carlos Rúa Landa, entonces Director del Centro Nacional de Conservación y Restauración del Ministerio de Culturas. (Consultado el 21 de noviembre de 2024).

36 Intervinieron en el tratamiento los restauradores: Carlos Rúa Landa, Roberto Montero Mariscal, Estelí Puente Beccar, Rosmari Rodas, Ximena Baldiviezo y Ernesto Vargas. Los análisis de laboratorio fueron realizados por la responsable del laboratorio de análisis, María del Carmen Amuzquívar. (Entrevistas del suscrito con Carlos

Al término del tratamiento, los murales fueron colocados en el mismo edificio del Ministerio de Culturas. Los frisos laterales se encuentran en los extremos del patio cubierto de la casa, y los murales *Masacre* y *Huelga* se colocaron en las paredes de la caja de la escalera que comunica los dos niveles del edificio. Aunque están expuestos permanentemente al público, están ubicados en estrechos lugares de paso, poco apropiados para la adecuada visión y disfrute de tan valiosas obras. Allí, en sendos letreros se describen y explican sus temas y se consignan breves datos de su autor.

Treinta y tres años después del rescate, los murales son apreciables por el público interesado y general, aunque su ubicación es dispersa, y no están en un solo espacio, como fue el programa original ideado y realizado por el artista.

Al parecer, el quinto mural no fue parte del acuerdo entre los dirigentes de la FSTMB y el Ministerio de Culturas. Su paradero me es desconocido.

En julio de 2007, fui invitado por Néstor Barrios, director del Taller Tarea, para participar como ponente en el seminario titulado: “El patrimonio cultural y su importancia. Experiencias específicas en tres casos”, dentro de la Maestría en Conservación y Restauración del Patrimonio, de la Universidad Nacional San Martín, en Buenos Aires, Argentina. Esa fue la primera oportunidad que hablé del rescate de los murales de la FSTMB. El especialista Carlos Rúa participó también como invitado en dicho evento.



El quinto mural, en tres partes, después de haberlo retirado detrás del mural *Huelga*.
Paradero actual desconocido.

IV

Reflexiones finales

Hice la tarea hasta aquí descrita como un servicio a la comunidad, al patrimonio artístico y cultural de Bolivia, sin mirarlo desde ópticas ideológicas. Puede resultar curioso e incongruente, desde lo simbólico, que un conservador – restaurador que trabajó durante el gobierno de Lidia Gueiler y el dictatorial de Luis García Meza, rescatara las obras de un artista de la izquierda más radical.

Cumplí ese objetivo en medio de dos posturas contrapuestas. Los de derecha, que no entendieron ni entienden el por qué rescatar una obra que consideran grotesca, fea, maniquea y falsa. Los de izquierda que no concebían ni aceptan que un profesional independiente, sin filiación política por opción, haya podido interesarse y trabajar por el rescate de la obra de Alandía Pantoja, el artista estrella de las reivindicaciones sociales a través del arte. Estas acciones hechas por amor y respeto a la Nación y su cultura diversa, cuando se piensan y miran desde los simbolismos políticos de sectores contrapuestos, terminan en que uno está en el medio, y es mirado con susceptibilidad y desconfianza por ambos lados.

Después de tantos años puedo afirmar que un profesional de la conservación de obras de arte con conocimientos de historia del arte en Bolivia, puede hablar, escribir y llevar a reflexiones sobre la gente que, aunque no esté afiliada a un lado u otro, sí trabaja por el país y por la preservación de su patrimonio artístico y cultural.

He incorporado en esta descripción y relato, las etapas posteriores al rescate, aunque yo ya no participara en ellas, para que, quien lea estas páginas, pueda constatar que el objetivo inicial se cumplió.

En esta operación se corrieron muchos riesgos. El rescate de los murales fue un procedimiento complejo, de alto riesgo personal para los involucrados y para los murales en sí, en condiciones extremadamente precarias y difíciles, en un plazo muy breve y en un ambiente políticamente muy agresivo. Pese a los errores que pudieron haberse cometido en la tarea del rescate, el resultado final es claramente positivo: los murales existen, no se perdieron. Se conservan y están ahora en exhibición pública en un edificio público. Quiero imaginar que Miguel Alandía Pantoja hubiera estado satisfecho, como lo estoy yo.

Finalmente, agradezco a aquellas personas e instituciones que confiaron en mí para realizar la tarea, muchas de las cuales he citado expresamente, porque la preservación de estas valiosas obras de arte solo fue posible con toda esa su ayuda y confianza.

Bibliografía

Barnitz, Jacqueline. *Twentieth Century Art of Latin America*. Austin, Texas, U.S.A. 2001.

Bassier, Claude. *Evolution des Techniques de Sauvetage et de Conservation des Peintures Murales*.

Brommelle, Norman & Perry Smith. *Conservation and Restoration of Pictorial Art*.

Gettens, Rutberford J. & George, Stout. *Painting Materials. A Short Encyclopaedia*. 1942.

Goldman, Shifra. *Dimensions of the Americas: Art and Social Change in Latin America and the United States*. Los Angeles, California, 1994.

Koller, Manfred. *Aspects of Wall-Painting in Polychrome Architecture: Relations Between Italy and from the 15th to the 19th Centuries*.

Kouznetsov. *Procedes de Montage des Peintures a Presque Deposees du Mur*.

Mora, Paolo et Laura, et Paul Philippot. *La Conservation des Peintures Murales*. Editrice Compositori Bologna. 1977.

Mora, Paolo. *Causes of deterioration of Mural Paintings*. ICCROM. Roma.

Plenderleith, Harold J. *La conservación de antigüedades y obras de arte*. ICCR. Dirección General de Bellas Artes. Ministerio de Educación y Ciencia. Madrid, 1967. (Traducción de Arturo Díaz Martos).

Plenderleith, Harold J. *The Conservation of Antiquities and Works of Art*. Oxford University Press. Londres, Inglaterra. 1971.

Allag, Claudine et Barbet, Alix. *Techniques de préparation des parois dans la peinture murale romaine*. [article]. Mélanges de l'école française de Rome. 1972.

Querejazu, Pedro. *Pintura boliviana del siglo XX*. Banco Hipotecario Nacional, BHN, La Paz – Jaca Book, Milán, Italia, 1989.

Querejazu, Pedro. *Luigi Domenico Gismondi. Un fotógrafo italiano en La Paz*. Fautapo. Pedro Querejazu Libros de Fotografía N° 1. La Paz, 2009.

Querejazu, Pedro. *La pintura en Bolivia en el siglo XX. 1880-2018*. Biblioteca del Bicentenario de Bolivia, BBB, N° 105. La Paz, 2018.

Salazar Mostajo, Carlos. *Arte contemporáneo en Bolivia*. La Paz, 1989. Ver también:

Salazar Mostajo, Carlos. *Arte contemporáneo en Bolivia. Ensayo histórico crítico*. Con estudio introductorio de Cecilia Salazar de la Torre. Reedición de la Biblioteca del Bicentenario de Bolivia, BBB, N° 110. La Paz, 2024.

Stolow, Nathan. *Aplicación de las Ciencias a los Métodos de Limpieza*. 1969.

Stout, George L. *Restauración y Conservación de Pinturas*. 1960.

Varios autores. *Conservation of the Iberian and Latin American Cultural Heritage*. UNESCO. París, 1992.

Varios autores. *The Conservation of Wall Paintings*. 1987.

Varios autores. *Synthetic Materials used in the Conservation of Cultural Property*.

Villarroel Claire, Rigoberto. *Arte contemporáneo. Pintores, escultores y grabadores bolivianos*. La Paz, 1952.

Páginas y sitios en la red

Querejazu, Pedro. <https://wordpress.com/Querejazu,Pedro/MiguelAlandiaPantoja>, 2015-02-18.

Ferrel, María José. <https://la-razon.com/lr-article/restauran-obras-de-alandia-pantoja-por-su-centenario-2/>. La Paz, 13 de febrero de 2014.