

## Nuestra portada

### Un elogio de la Medicina y de sus operarios

La portada de este número de *Classica Boliviana* ha sido elegida con especial esmero y cariño. Quiere ser una manera de hacer homenaje a todos los médicos y al personal de salud, a cada uno de ellos, a su dedicación y a su entrega particular en estos años en los que el mundo entero esperaba, de sus manos, el fármaco que nos regalara la salud y la vida. Miguel Alandía Pantoja inauguraba este mural en 1957, en el Hospital Obrero, en La Paz. En el mural surge la figura del médico en el principio de los tiempos, desde una caverna, ya decidido a encontrar curas, buscando la luz. Se los ve también caminar cansados, y, luego, siendo testigos de la vida y acompañando a quienes descubren que les espera la muerte. Alandía Pantoja no habría imaginado que su homenaje al médico como trabajador, como obrero, como Hombre que lucha, podría cobrar, hoy, tanto más sentido. Durante los años de pandemia de 2020 y 2021 los médicos no dejaron de llevar a cabo su labor, lidiando con lo que ellos mismos desconocían pero también atentos a quienes, por otros e inevitables males, necesitaban de sus conocimientos y sus cuidados. No solemos pensar en el médico enfermo y han sido tantos los que enfermaron, y tantos también los que, en su lucha por la vida, fueron vencidos por la muerte.

Esta portada de *Classica Boliviana* XI, a través de Miguel Alandía Pantoja, es un homenaje a cada uno de los médicos, y, si se me permite el espacio de palabra, a uno de ellos en especial, a mi papá, Ramiro Alvarado.

Tatiana Alvarado Teodorika

## **La iconografía andina en el mural «La medicina Boliviana» de Miguel Alandia Pantoja (1956-1957)**

Un enorme ser, con cuatro brazos, preside el centro del mural «La medicina boliviana», atrayendo de inmediato la atención del espectador. A primera vista, pareciera estar enfrentando o dominando a una prodigiosa y enorme serpiente Katari, cuyo cuerpo atraviesa las tres secciones en las que está organizado este mural (a la izquierda, escenas correspondientes a la naturaleza y los orígenes de los seres vivos y la humanidad; a la derecha, la medicina que cuida la vida de las personas y las luchas sociales de obreros y mineros, de mujeres y ancianos). Ambos seres, el de cuatro brazos y la serpiente, exigen una mirada más atenta. Son centrales a la propuesta visual que nos entregó Alandia Pantoja y por eso hay que detener la mirada en ellos.

El fondo de esta sección central del mural muestra varias construcciones. Unos bloques, posiblemente de cemento y con chimeneas, sugieren las fábricas del siglo XX; mientras que más atrás se observa un gran muro, posiblemente de piedra rojiza, con tallados que sugieren edificaciones de Tiawanaku, presididas por una enorme cabeza de felino con sus fauces abiertas. La cuestión de las secuencias o el oren de la mirada no es menor. Como lo veremos más adelante, Alandia Pantoja juega permanentemente con las categorías temporales. Aquí, sugerimos, las culturas andinas y la evocación a Tiawanaku son el fondo de una historia boliviana que continuó con la industrialización. Pasado-presente son uno de los ejes de lectura y de la mirada.

El personaje central, ya lo dijimos, tanto de esta sección como de todo el mural, es el ser que, con sus cuatro brazos y garras en los pies constituye una entidad sobrenatural. Posee muchos atributos iconográficos tiawanakotas. En su cabeza puede advertirse, con cierta dificultad, su tocado con forma e iconografía de esa cultura, y los brazaletes en sus muñecas y tobillos, junto a un posible textil en forma de wara o paño entre las piernas, constituyen su vestimenta. Algunos de esos elementos pueden observarse en la lítica de la sociedad lacustre. Los dos brazos extendidos muestran sus manos, ambas en posiciones anatómicas típicas de las esculturas líticas. Sus brazos centrales sostienen un kero o vaso usado para los brindis con las divinidades y con los seres humanos. Recordemos aquí que no se trata tan solo de la chicha, sino también de otras bebidas usadas tanto en rituales de adivinación como de sanación. El vaso llama la atención; parece ser de cerámica y carece de decoración salvo por la delgada línea en el borde superior, y nos remite a un tipo de vasos muy difundido en los Andes del sur, hasta el tiempo de los

inkas. Pero el detalle sorprendente está en la delgada serpiente que, enrollada al kero, parece hundir su cabeza en la bebida ritual. Su figura alrededor del vaso parece insinuar, en términos andinos, aquella de Esculapio alrededor de la vara, símbolo de la medicina. Algunos keros tiawanakotas tenían figuras de felinos en sus bordes y los vasos de la costa mostraban frecuentemente la figura de lagartos. La serpiente parece, entonces, ser una proposición visual propia de Alandía, que podría igualmente estar vinculada con la gran Katari de la base del mural.

En su mano derecha (en la perspectiva del espectador), esta entidad divina sujeta con fuerza una lanza con atributos alados, cuya punta está clavada en la Katari desde la que parece brotar un pequeño chorro de sangre, y en sus pies aparecen garras de falcónidas que parecen estar clavándose en el cuerpo del ofidio. Todo ello sugiere un enfrentamiento, una lucha entre dos entidades ancestrales que convocan fuerzas distintas, en un tipo de confrontación muy frecuente en los mitos andinos, en los que aparecen las luchas entre serpientes y felinos o entre aves y peces, entre otras.

En tanto que el brazo superior derecho clava una lanza en la serpiente, la mano izquierda superior se extiende, con la palma abierta, hacia la medicina, como dando paso, o invitándonos a seguir la continuación de la historia: la medicina moderna.

Se trata, así, de una figura visual extremadamente compleja, con varios planos de lectura. Su centralidad; su tamaño; su relación con las bebidas rituales y la lucha contra un ser del manqha pacha, del mundo de adentro; el vínculo evidente con la fachada de piedra –a sus espaldas– de un templo o edificación de alguna autoridad andina en la que destaca la cabeza de felino, obligan a preguntarse por su relación con la medicina en Bolivia. ¿Es el antecedente necesario de la historia del país, para entender su presente de modernidad y de la medicina? Su mano abierta parece dar la continuidad a la mirada, desde el origen de la vida hacia la modernidad tecnológica del siglo XX.

La Katari puede ayudarnos en algo a avanzar en estos temas. De enormes dimensiones también, tiene una primera característica que la opone a su rival monolítico: si bien su cuerpo llega hasta el presente de la modernidad y de la medicina, su cabeza la rechaza. En efecto, en su lucha contra la entidad de cuatro brazos, la Katari parece rehuir el espacio de la medicina, de aquella práctica a la que el brazo del monolito nos invita, por el contrario, a seguir. ¿Tensiones visuales entre un pasado andino y un presente moderno

occidentalizado? ¿Por qué la Katari se rehúsa a seguir las indicaciones de su oponente? La configuración visual de la Katari es apasionante. De largo y grueso cuerpo lleno de coloridas escamas, destacan los rectángulos concéntricos, un significativo visual andino de larga data, anterior incluso a Tiawanaku y que alcanzó una enorme difusión posterior, en la iconografía inkaica, y que fue incluso utilizado en una de sus variantes por el cronista collavino Joan de Santacruz Pachacuti Yamqui Salcamayhua a principios del siglo XVII para representar las «ventanas» de Tampu Toqo desde las que salieron los inkas fundadores en su viaje subterráneo desde la Isla del Sol, en el lago Titikaka. Es una Katari, o una Amaru (en quechua) que proclama su ancestralidad, su relación con una historia milenaria. Nuestra Katari es «enmarañada» tal como lo es ontológicamente la iconografía de Tiawanaku (Descola, 2010): con cabeza de camélido y cola de crótalo, de serpiente cascabel, une así, las tierras bajas con el altiplano. Las Katari son, también, seres de transición que pueden moverse además en diversos planos y espacios. Para escapar de la prisión de su hermano Wasqar, el Inka Atawallpa se transformó en Amaru y pudo entrar en el ukhu pacha y, así, emerger a la libertad. Pero en los Andes, los espacios son también tiempos. Recordemos que pacha tiene ambos significados. Y existe una abundante evidencia iconográfica que vincula igualmente a las Katari con los arco iris, significativo también del cambio de los tiempos, de lo nuevo que se inaugura. A su manera, esta serpiente también refuerza la idea de movimiento, de un desplazarse entre los orígenes, el estado de naturaleza, y la medicina moderna.

Si dirigimos, ahora, nuestras miradas a la totalidad del panel, podemos darnos cuenta de que el estado que podríamos llamar de naturaleza (véase la familia dentro de una cueva, en la que uno de los personajes parece estar, con ternura, tomando en brazos a otra figura pequeña mientras una pequeña brasa da calor e ilumina a esos seres humanos) solo puede dar paso a una Modernidad (en la que la clase obrera exige su derecho al acceso de la medicina y la tecnología), a través de una suerte de lucha cósmica que habría ocurrido en tiempos de la cultura de Tiawanaku, el «origen de la civilización en los Andes» (recordemos que las teorías de Arthur Posnanski en esta época tenían gran influencia y que Yolanda Bedregal, en 1934, también muestra motivos tiawanakotas en el estudio para una pintura que le hizo, en el Cuzco, Alejandro González Trujillo, pintor conocido como Apu Rimak).

Son solo breves apuntes y notas para sugerir a quienes se apasionen por este maravilloso mural, algunas (pocas) claves de decodificación. Dejamos

fuera, por fuerza, cuestiones como la organización horizontal de la pintura y sus secuencias, deudoras de una epistemología cristiano occidental que organiza nuestra mirada –como en un libro– de izquierda a derecha; o los quiebres temporales con los que jugó Alandía Pantoja y, qué más decir, su inclusión en el debate tan fuerte en la primera mitad del siglo XX acerca de los orígenes de nuestras naciones, ¿el mundo clásico o las civilizaciones andinas? Es un mural que nos convoca a todas y todos; y todos los aportes y discusiones no harán sino enriquecer nuestra lectura visual y la obra de un gran pintor.

José Luis Martínez Cereceda  
Universidad de Chile

### **Motivos andinos y clásicos en una pintura de la Revolución Nacional**

La imagen de nuestra portada pertenece al mural pintado por Miguel Alandía Pantoja para el Auditorio del Hospital Obrero de La Paz. Corría por entonces el periodo de la Revolución Nacional, surgido en 1952 a raíz del levantamiento popular que permitió al Movimiento Nacionalista Revolucionario (MNR) tomar el poder tras su triunfo en las elecciones en 1950.

Durante esa década, los «artistas sociales» integrados en la Generación del 52, impulsados por fuertes ideologías de izquierda, pusieron su talento al servicio de la igualdad y justicia social propugnada por la Revolución. Entre ellos destacó Miguel Alandía Pantoja (1914-1975), quien tras luchar y ser prisionero durante la Guerra del Chaco (1932-1935), se convirtió en un activista político y sindicalista en favor de los derechos indígenas y de los obreros. Siendo autodidacta y caricaturista, se vinculó con el movimiento estético e ideológico del Indigenismo, lo que, aunado a su conocimiento directo de los pintores de la revolución mexicana, hizo de él uno de los más notables practicantes del muralismo nacional.

Su estilo, deudor del de David Alfaro Siqueiros, se caracteriza por la impronta expresionista de intensos colores sobre un fondo oscuro, trazos amplios, una cierta exageración y distorsión corporal para alcanzar un mayor impacto visual y emocional. Así sucede en el mural de 50 m<sup>2</sup> que pintó entre 1956 y 1957 para el Auditorio del Hospital Obrero de La Paz con el título de

*La medicina boliviana.* En él representa el avance de la ciencia médica, con referencias al desarrollo del embrión humano, la microbiología, la aplicación de los rayos X y la moderna tecnología nuclear ante la férrea acción de la clase obrera y de los mineros con los que Alandia Pantoja mantuvo una estrecha relación. El artista pone tales logros de la medicina moderna en paridad con la medicina tradicional indígena, basada en el conocimiento de las plantas y animales silvestres que brotan y se mueven entre las montañas plasmadas a la izquierda del mural.

Enlazando con sus brazos extendidos los primigenios saberes indígenas con el progreso de la medicina se yergue, al centro del mural, la figura gigantesca del genio al que Alandia concibe como el dios protector de la medicina andina, un bronceado ser antropomorfo de rostro y actitud inspirados en los monolitos tiwanakotas. Mientras hunde su cetro y puñal en la gigantesca serpiente que se extiende por toda la base del mural para que las gotas de su sangre vivificadora salpiquen la tierra, el dios señala con su mano izquierda a los médicos modernos. Sobrehumano como es, con sus otras manos ofrece un keru con el brebaje medicinal en tanto que somete con sus garras a la mítica serpiente que los quechuas llaman Amaru y los aymaras Katari. Tal deidad, de vistoso cuerpo emplumado, hocico rojizo, cabeza de llama y cola de pez, era un símbolo de la sabiduría en época incaica, además de evocar el agua fertilizante de los canales, ríos y torrentes y el fuego que da vida a los aymaras. En tanto que serpiente voladora, capaz de comunicar el cielo con la tierra, se asimila a las deidades mesoamericanas Kukulcan y Quetzalcoatl.

Conocedor de todo ello, Alandia Pantoja presenta al totémico Amaru como la entidad vitalizadora de todo aquello capaz de curar y proporcionar salud en el mundo andino; pero consciente del legado clásico presente hasta hoy en estas tierras, en el detalle que ofrece nuestra portada crea un fascinante sincretismo entre las creencias autóctonas y el culto ligado al dios griego de la medicina.

Se dice que Asclepio (el Esculapio latino) fue hijo de Apolo. Criado por el centauro Quirón, fue instruido por éste y por su padre en las artes de la medicina. Llegó a ser tan diestro en éstas que, además de curar a los heridos en batallas, también pudo resucitar a algunos héroes. Ello fue posible porque, según el mito, había recibido de la diosa Atenea una redoma con la sangre brotada del lado izquierdo de la Gorgona Medusa, la cual tenía la propiedad de devolver la vida. Además de ello, para sus curaciones Asclepio se servía

de una misteriosa planta que le mostró una benéfica serpiente al lado de una tumba.

La vinculación entre el dios y la telúrica criatura que tiene el poder de renovarse anualmente al mudar de piel, llevó a que ésta se convirtiera en su principal atributo, enroscada a su bastón y representada en varias placas votivas del siglo III a. C. del santuario dedicado a Asclepio en Epidauro. En una de ellas se muestra a la serpiente lamiendo benéficamente el brazo del paciente que se siente curado en medio del sueño.

De tal asociación entre la serpiente sanadora y la copa de Esculapio con la pócima medicinal deriva precisamente el emblema distintivo de la Medicina y la Farmacia en la cultura occidental. Adaptando tal emblema a los orígenes de la medicina boliviana exaltada en el mural, Alandia Pantoja transforma la copa del dios greco-latino en un keru ceremonial, igualmente rodeado por la serpiente protectora.

Tan elocuente imagen testimonia, una vez más, la vigencia y capacidad de adaptación de los elementos clásicos a otras culturas y épocas, incluso en la obra de un artista que hizo del indigenismo, las reivindicaciones obreras y lo andino el motor y objetivo principal de su obra pictórica.

Margarita Vila Da Vila  
Universidad Mayor de San Andrés