

El estilo es la nación: Tiwanaku como origen de la obra de Cecilio Guzmán de Rojas

The Style is the Nation: Tiwanaku as the Origin of the Work of Cecilio Guzmán de Rojas

Valeria Paz Moscoso*

El nuevo oráculo délfico que habrá que grabar sobre la portada de nuestras escuelas, no será el de *haceos sabios* sino *haceos fuertes*.

Franz Tamayo

1. Introducción

Las obras de Cecilio Guzmán de Rojas son muy conocidas, pero poco se ha profundizado acerca de su pensamiento estético. Se sabe que buscó hacer un arte boliviano universal a partir de lo indígena (una idea propia de la época y compartida en la región), y, en las palabras del crítico –y contemporáneo del artista– Rigoberto Villarroel Claure (1952), “un arte netamente americano, vitalizado por el impulso racial autóctono” (pp. 23-24). Pero, ¿cuál es la especificidad de su propuesta y cómo se relaciona con la cultura, el pensamiento y la geopolítica boliviana? Según el paradigma artístico moderno, era indispensable

* Coordinadora académica del Departamento de Cultura y Arte, Universidad Católica Boliviana “San Pablo”.
Contacto: valeria.paz@ucb.edu.bo
<https://orcid.org/0000-0001-5362-1810>

ble hacer una propuesta original, y pareciera que en ello Tiwanaku jugó un papel determinante en la obra del pintor. Así lo sugiere su discurso y la crítica a su obra a lo largo de los años. A su llegada al país, luego de una estadía de casi una década en Europa, anunciaba en una entrevista: “Diga usted por intermedio de LA RAZÓN, que vengo no ya alegre, con toda la alegría del corazón, sino exaltado, sí, exaltado, pues La Paz es la cuna de la formidable riqueza artística del Tiahuanaco, el origen de mi arte” (Guzmán de Rojas, 1929). En la misma entrevista añade que tiene la intención de volver a exponer en Europa, “después estudiar más íntimamente las riquezas artísticas tiahuanacuenses, la gran obsesión de su vida”. Sin embargo, a pesar de que Tiwanaku es reiterado como un referente en las declaraciones de Cecilio Guzmán de Rojas, sólo he logrado identificar tres o cuatro obras¹ en las que figura como motivo, incluyendo dos pinturas realizadas en Madrid, en 1928, que actualmente se encuentran en repositorios nacionales: *El beso del ídolo* y *El triunfo de la naturaleza* (figs. 1 y 2). Habiendo tan pocas obras con referencia específica a Tiwanaku, no queda claro el sentido específico de esa cultura para el artista, y las implicaciones que tuvo en su labor como gestor, director y docente de la Academia de Bellas Artes, donde sus enseñanzas dejaron huella en las generaciones de artistas que estudiaron allí en los años treinta y cuarenta. En este ensayo propongo indagar los posibles significados del lugar central que ocupa Tiwanaku en el discurso de Guzmán de Rojas y entender cómo se relaciona con la cultura y el pensamiento de la época.

2. Lo primitivo en la construcción de una vanguardia nacional

Desde finales del siglo XVIII, en las grandes capitales europeas, la desazón con los avances de la civilización y progreso se traduce en la búsqueda de otros paradigmas y orígenes culturales a partir de los cuales imaginar el mundo. Más cerca del siglo XX, la búsqueda de otro modelo de cultura y civilización apunta a los pueblos “bárbaros” del norte de Europa, a las culturas aborígenes de África, Asia y América, al arte de los niños, de los locos y de los artistas amateurs. Este vuelco hacia lo “primitivo” se evidenció en las pinturas de Gauguin,

1 Una tercera pintura con referencia a Tiwanaku es una obra en que se representa a una mujer sentada, con los brazos sobre un cántaro, con un paisaje montañoso de fondo. En segundo plano, a la derecha, se distinguen dos figuras monolíticas que se mimetizan con la montaña. Un recorte con la imagen de esta obra está reproducido en el sitio web “Pinacoteca Cecilio Guzmán de Rojas”, cuyo autor es Iván Guzmán de Rojas (s.f.), hijo del pintor. Una posible cuarta obra relacionada con Tiwanaku es *Europa y América*, pintura de paradero desconocido, de la que se encuentra una fotografía en blanco y negro en Kuon Arce *et al.* (2008, p. 123). En esta pintura, realizada en Europa hacia 1928, un indio aymara se asoma a una mujer desnuda con una vasija con lo que parecen ser símbolos propios de Tiwanaku. Esto no se puede determinar con certeza, a partir de esta fotografía.

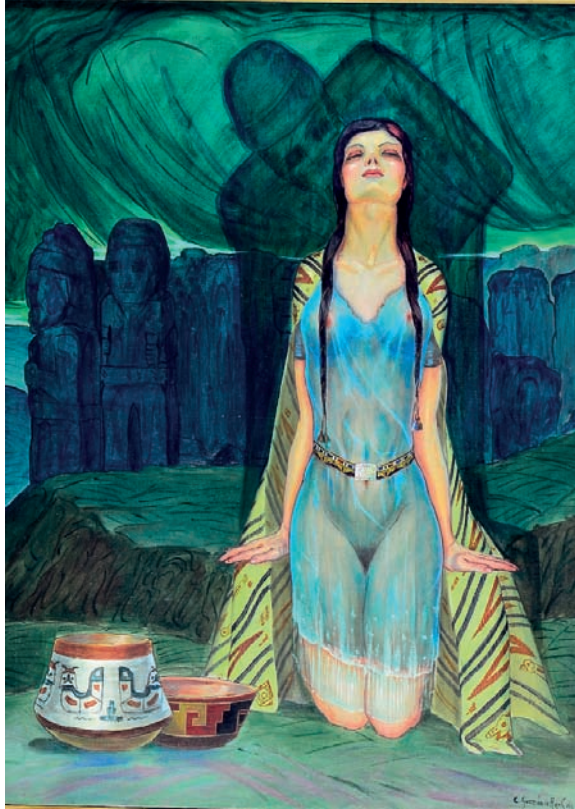


Figura 1. Cecilio Guzmán de Rojas: *El beso del ídolo* (1926). Colección Casa Nacional de Moneda.



Figura 2. Cecilio Guzmán de Rojas: *El triunfo de la naturaleza* (1928). Colección Museo Nacional de Arte.

por ejemplo, y unos años más tarde en las de Picasso, a quien Guzmán de Rojas conoció en persona en París (Guzmán de Rojas, s.f.). Lynton (1989) señala que esta idea se resume en las palabras del escritor Charles-Louis Philippe, de 1897 –años después retomadas por André Gide–: “El tiempo de la dulzura y del diletantismo ha pasado. Lo que nos hace falta ahora son los bárbaros. La era de la pasión empieza hoy” (p. 20)². Esta búsqueda ganó impulso después de la Primera Guerra Mundial, cuando se acentúa la idea de que la civilización occidental estaba en decadencia. La crisis del modelo de civilización europeo fue igualmente definitiva en la conformación del movimiento surrealista y de un arte que indagó en el inconsciente. Éste es el ambiente artístico y las ideas estéticas que Guzmán de Rojas encontró en Europa y que, sin duda, son referentes de su arte. Hasta hace poco, sólo se ha tomado como referencia de su obra a Julio Romero de Torres, su maestro en Madrid, al *Art Deco* y al *Art Nouveau*, ignorando el ambiente cultural más amplio en el que se desenvuelve el artista, particularmente su afinidad con el espíritu de las vanguardias³. Prueba de que su obra estaba en sintonía con los códigos de la época es la valoración positiva de la crítica madrileña del “barbarismo” de la obra de Guzmán de Rojas, a la que atribuye “una espiritualidad exótica e interesante en la que una fuerza pasional intensa y gran sensualismo palpitan sosteniendo su impulso casi salvaje por una poesía, en cierto modo mística, dentro de su forma de expresión profana” (cit. en Guzmán de Rojas, s.f.)⁴.

En todo caso, lo primitivo como referencia ya se había empezado a instalar en el ambiente cultural local, como se constata en el nombre del grupo intelectual y artístico *Gesta Bárbara*, conformado en 1918, en Potosí, en el que participó Guzmán de Rojas un año antes de su partida a Europa⁵. Algo del espíritu del grupo se refleja en las palabras de Gamaliel Churata, uno de los fundadores de *Gesta Bárbara*, cuando establece que “El movimiento liberador, intelectualmente, para nosotros, tiene que partir de un repudio de la Metrópoli, de todo españolismo o chulismo ibérico, con una radical y poderosa actitud aborígen, salvaje, cruda y ruda, dionisiaca (...)” (Zabala Virreira, 2010, p. 25).

2 La traducción es mía.

3 Pedro Querejazu (1989) menciona sólo estas tres referencias, indicando, además que Guzmán de Rojas “no pareció percibir lo que por entonces constituía la vanguardia artística en Europa” (p. 21). Teresa Gisbert (1989) se refiere a la influencia del *Art Déco* y de Romero de Torres (p. 37). En una publicación reciente, Querejazu (2019) añade que existe una resonancia formal entre las pinturas de Guzmán de Rojas de Machu Picchu y el cubismo (p. 96).

4 Se refiere a una crítica de Madrid fechada el 27 de enero de 1929.

5 El grupo *Gesta Bárbara* tomó el nombre de la obra poética *Castalia Bárbara* (1899), de Ricardo Jaimes Freyre, inspirada en la mitología escandinava.

Por otro lado, hacia 1925, la recuperación de Tiwanaku en la cultura ya estaba arraigada en el país. Jugaron en ello un papel preponderante tanto las exploraciones y el impulso al estudio de Tiwanaku por Arthur Posnansky como el sentimiento nacionalista propio de los años de conmemoración del primer centenario de independencia de los países americanos. En el diseño arquitectónico y gráfico de la época se encuentran múltiples referencias. Las obras arquitectónicas de Arthur Posnansky y Emilio Villanueva, en La Paz, son conocidas, en ese sentido⁶. Recuperan Tiwanaku igualmente las ilustraciones y los diseños de publicaciones culturales, como la revista del Círculo de Bellas Artes, y la incipiente industria fílmica, como se puede apreciar, por ejemplo, en elementos del vestuario y la escenografía del largometraje *Wara Wara* de 1930.

Siguiendo esa línea, para la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929, los arquitectos Gustavo Sanjinés y José Manuel Villavicencio concibieron un edificio independiente para el pabellón boliviano en forma de templo tiwanakota⁷. Aunque este proyecto lamentablemente nunca se construyó, Guzmán de Rojas lo conocía seguramente, ya que participó como “decorador” del pabellón boliviano⁸. De su trabajo para el pabellón, sólo se conocen dos bocetos en los cuales parece haber una intención por representar al componente étnico boliviano: una estilizada mujer criolla con un cántaro con trasfondo montañoso (fig. 3) y dos mujeres indígenas desnudas arrodilladas –de rasgos similares a la mujer del *Triunfo de la naturaleza*– en actitud de levantarse, escena en la que predomina la intención de subrayar una fuerza primigenia (fig. 4). En este segundo boceto se distingue la línea que seguirá el artista y su afinidad con las ideas de Franz Tamayo, particularmente la de recuperar la fuerza primitiva del indígena –su energía– como componente principal de lo boliviano (Tamayo, 1981).

La recuperación de lo prehispánico fue parte de un movimiento indoamericano regional, de intercambio de ideas y experiencias estéticas entre artistas de Cuzco, La Paz y Buenos Aires⁹. Guzmán de Rojas viajó y expuso en estas ciudades (Guzmán de Rojas, s.f.) y mantuvo contacto con amigos y colegas de intereses similares, como el pintor argentino Alfredo Guido, a quien conoció en Sevilla hacia 1929, y el español Alfonso Ramoneda (Kuon Arce *et al.*, 2008, p. 71). En ese sentido, no debería sorprendernos que las palabras del literato

6 Me refiero a las dos casas de Posnansky, y al estadio Hernando Siles, la plaza Tejada Sorzano, y el monoblock de la Universidad Mayor de San Andrés, de Villanueva.

7 Rodrigo Gutiérrez Viñuales (2003) apunta que hubo un pabellón boliviano en la exposición de Gante de 1913 con diseño tiwanakota.

8 Rodrigo Gutiérrez, comunicación personal.

9 Como se puede constatar en Kuon Arce *et al.* (2008), así como en la investigación que viene realizando Rodrigo Gutiérrez Viñuales.

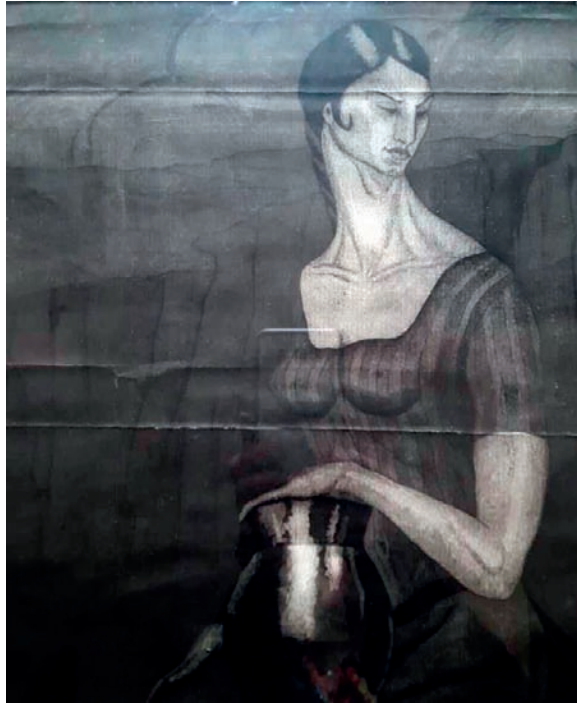


Figura 3. Cecilio Guzmán de Rojas. Boceto para uno de los paneles del pabellón boliviano en la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929.



Figura 4. Cecilio Guzmán de Rojas. Boceto para uno de los paneles del pabellón boliviano en la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929.

argentino Ricardo Rojas, autor del libro *Eurindia* (1922), referidas a la exposición universal de París de 1930, resuenen con el pensamiento de Guzmán de Rojas:

(...) en aquel concurso cosmopolita de artistas revolucionarios que pugnan por crear formas nuevas, nada nuevo han creado, y sólo aciertan a buscar en la arqueología y el exotismo las adaptaciones o recreaciones necesarias a la vida moderna. Copien ellos a Asiria, al Egipto, a la gran Indochina. Tomemos nosotros los americanos nuestra propia fuente de inspiración en América y daremos al mundo un arte nuevo (Kuon Arce *et al.*, 2008, p. 300).

Sin embargo, en la pintura boliviana de la época son casi inexistentes los ejemplos que se ocupan exclusivamente de Tiwanaku. Sólo se conoce la pintura que Ezequiel Peñaranda hiciera de una mujer y una niña indígenas con monolitos en segundo plano (fig. 5). Así lo reconoce el artista Roberto Bustillos (1925) en un artículo publicado en *Bolivia en el primer centenario de su independencia*, cuando convoca a los artistas a inspirarse en lo prehispánico:

Así como en Egipto, Grecia y el Oriente, las misiones científicas se han encargado de dar al mundo estudioso la clave del momento inicial del culto a la belleza plástica, asimismo toca a los artistas bolivianos inspirarse en las fuentes sagradas de la arqueología, para descubrir cómo, cuándo y con qué carácter empezó la evolución artística de las razas que poblaron estos territorios (p. 335).

En este panorama, Guzmán de Rojas se distingue como uno de los pocos pintores de la primera mitad del siglo XX que asume a Tiwanaku como origen de su arte y como horizonte del arte boliviano. En cuanto a la escultura, si bien en la obra de Marina Núñez del Prado no se encuentran alusiones directas a Tiwanaku, la artista coincide con el pintor al señalar al lugar prehispánico como “talismán” (Flaño, 1973, p. 30) y motivo de inspiración de su obra. En su libro narra conmovida una visita a Tiwanaku para el equinoccio de invierno, en una comitiva en la que participa Guzmán de Rojas, entre otros (pp. 30-31)¹⁰. Reconoce en Tiwanaku un ancestro que le revela el lenguaje de la piedra “[...] el misterio de Tiawanaku, los monolitos que parecen centinelas en la puerta del misterio, la cerámica tan sugestiva y hermosa, los tejidos precolombinos, todo es un cúmulo de estímulos para mi espíritu, y mis maestros son los genios tutelares del milenario Tiawanaku” (p. 42). A pesar de que esta idea es ampliamente compartida en esos años, son pocos sus cultores. Así, incluso más de dos décadas después del regreso de Guzmán de Rojas al país, en 1952, el historiador de arte y crítico Rigoberto Villarroel Claire insiste en la necesidad de recuperar el pasado arqueológico en el arte boliviano:

10 En el libro se publican, además, dos fotografías de Tiwanaku: el monolito Fraile y la Puerta del Sol (pp. 15 y 16).

Carecemos de una técnica que dé originalidad a nuestro arte. Afortunadamente, existe en Bolivia una orientación clara del camino que deben seguir todas las artes: pintores, escultores, grabadores o decoradores saben que no podemos concretarnos a copiar los modos europeos y ajenos, sino que la originalidad está en nuestro pasado arqueológico, en las vertientes fértiles de la étnica, que dan fisonomía y razón a nuestro arte, en nuestra inquietud de liberación social más cierta que en parte alguna (...) (Villarroel Claure, 1952, p.17).

3. Tiwanaku, indispensable para la construcción de la imagen de un país fuerte

Rescatar lo prehispánico, y Tiwanaku en particular, a la luz de que Bolivia es una nación predominantemente indígena, en la que la mayoría de la población vive en una situación de extrema pobreza, tiene un trasfondo didáctico y propagandístico. Significa recurrir a un pasado indígena idealizado, en lugar de las imágenes de un presente desolador. La intención del arte de Guzmán de Rojas coincide, en parte, con la visión de Alfredo Sanjinés (1979 [1933]), en el libro *Más fuerte que la tierra* –ilustrado por el artista– donde el autor relata la “legendaria historia de la raza americana” (p. 7) a partir de las leyendas que persisten sobre Tiwanaku en los pueblos aymaras, a principios de los años 1930 (fig. 6). Sanjinés afirma que, con este tipo de libros, recomendado como texto escolar oficial,¹¹ se espera inspirar a los niños bolivianos a tener una actitud generosa y comprensiva respecto a los indígenas, meta que resulta difícil si se los juzga a partir de la situación de postergación en la que éstos vivían¹².

Guzmán de Rojas no ignora, sin duda, esta realidad, así como la caracterización del país por Alcides Arguedas (quien fuera amigo y vecino suyo en La Paz)¹³ como enfermo y, por lo tanto, débil. En ese sentido, resulta estratégico recuperar el pasado, el espíritu y la fuerza de una cultura propiamente “boliviana” y de lo que Arthur Posnansky considera, en la idiosincrasia de la época, como una raza superior y cuna de todas las culturas del continente. Guzmán de Rojas mantuvo contacto con Posnansky e incluso lo colaboró en sus teorías acerca del arte y la escultura de Tiwanaku (Browman, 2007, pp. 38-39). Seguramente

11 En la portada interior de la edición del libro de 1979 se publica la siguiente inscripción “Recomendado oficialmente como texto de estudio para los colegios de la República” (p. 3). El presidente del Consejo Nacional de Educación de 1933 recomienda como “libro de estudio para los colegios de la República” y sugiere, además, que la universidad considere (según solicitud) otorgarle el premio Macario Escobari (p. 14).

12 Carta de Alfredo Sanjinés al presidente del Consejo Nacional de Educación: “Estimo que cuanto más elevada sea la concepción que formen los niños sobre el pasado indio, el contraste que observen con la miseria moral por la que hoy atraviesa esta raza ha de herir más profundamente su imaginación, preparando para el futuro una generosa corriente de simpatía y de comprensión hacia ella” (cit. en Sanjinés, 1979 [1933], p. 8).

13 Valeria Paz Moscoso, “Entrevista a Iván Guzmán de Rojas” (La Paz, 12 de marzo de 2019).



Figura 5. Ezequiel Peñaranda: *Paisaje con ruinas de Tiwanaku*.



Figura 6. Tapa del libro *Más fuerte que la tierra*, de Alfredo Sanjinés.

compartieron las mismas ideas y una visión superlativa de Tiwanaku, que resulta el “antídoto” perfecto para una realidad diametralmente opuesta.

En la decisión de Guzmán de Rojas de participar en la construcción de un sentimiento nacionalista no ocuparon un lugar menor las derrotas bélicas, las pérdidas territoriales, la imagen negativa y la mala fortuna de Bolivia en la geopolítica internacional. Ya en Madrid, el pintor había manifestado su inconformidad con el concepto internacional del país. En una entrevista, explica que había bautizado a su primera muestra en esa ciudad como *Exposición de arte boliviano* (haciendo énfasis en lo boliviano), como un gesto de patriotismo en un momento –1928– “en que el Paraguay alentaba en España una propaganda contraria a Bolivia presentándonos como un pueblo salvaje e inculto que prevalido de la fuerza pretendía despojar y atropellar a Paraguay” (Villarejos, 1929, p. 4)¹⁴. La inminencia de la guerra en el año mencionado contribuye a afianzar el sentimiento nacionalista en la cultura boliviana. Éste se refleja en el arte de Guzmán de Rojas e incluso en la pintura de Arturo Borda. Se vislumbra un sentimiento patriota ante la guerra, por ejemplo, en el *Grito de guerra* de Borda, de ese mismo año: una escena captura el momento en que un niño “criollo-mestizo” explica a un niño indio, cargado de un fusil, la sangrienta historia de pérdidas territoriales del país –sugerida por un mapa en el que se señalan en rojo los territorios perdidos y en riesgo, y por una mancha sobre un libro abierto en el piso (en el que, presumimos, se escribe la historia de Bolivia).

En ese contexto, la alusión a lo prehispánico, y a Tiwanaku en particular, adquiere un matiz distinto: está asociada con un nacionalismo patriota en los albores de la guerra. El sentimiento de Guzmán de Rojas, en este contexto, está bien representado cuando declara que regresa a Bolivia, en 1929, “a ofrecerle mi arte a la patria, a saborear el placer inmenso de su riqueza cromática, y estudiar la manera de llevar al lienzo ese profundo sentimiento nacional que vibró en mí en largas jornadas de peregrinación como forastero en playas extrañas (...). Vengo a Bolivia a trabajar en Bolivia por Bolivia” (Villarejos, 1929, p. 4).

4. Asumiendo las reglas del arte moderno y del sistema artístico internacional

Guzmán de Rojas está, además, consciente del papel que el país de origen juega en el éxito de un artista a nivel internacional. Es así que, a su llegada a La

14 Esta descripción de Bolivia se encuentra posiblemente influida por las ideas de Arguedas en *Pueblo Enfermo* y, a la vez, por las masacres de la Guerra Federal de 1898.

Paz, explica que para triunfar en el exterior no es suficiente el talento sino que es necesario ser de un país con una nacionalidad “fuerte y vigorosa”¹⁵, como la de los argentinos o los mexicanos. Si bien declara que una nación fuerte debe preceder a la conformación de su arte –mirada en la que denota una concepción de arte como expresión o interpretación de la realidad, inextricable de su contexto–, no se resigna a esta idea, y por lo tanto a esperar a que Bolivia se convierta en un país fuerte. Se propone contrarrestar este “destino” con un arte propiamente nacional que está consciente de que debe ser único y original, y de acuerdo a la especificidad de lo boliviano:

El estilo es la nación y lo primero que debe hacer un pueblo, para tener conciencia de su nacionalidad, es descubrir y afianzar su estilo peculiar, intransferible e indesahuciable. Ese carácter propio y la conciencia de tenerlo es la raíz de su independencia, de su engrandecimiento en épocas de hegemonía y de continuidad luego, para defenderse de ser absorbido por cualquier hegemonía foránea... frente a todas las peligrosas atracciones del cosmopolitismo. Esto es sencillamente, lo que aspiro a reflejar en mi obra, que si encuentra una estimación y un aliento fuera de mi país es sin duda porque es muy boliviana. No hay otro camino hacia lo universal humano que el ahondar en uno mismo, en su estilo y en su tiempo (cit. en Guzmán de Rojas, s.f.).

Este arte boliviano debe, además, traducir una personalidad y nacionalidad artística vigorosa (su versión de primitivismo boliviano): con colores y líneas fuertes –chocantes para la época–, esquematizaciones, cuerpos musculosos y expresiones exageradamente rígidas, como las de los monolitos de piedra de Tiwanaku y, según el pintor, las de los bolivianos¹⁶. Desde este punto de vista, cobra sentido su premeditada inspiración en las formas de Tiwanaku, que el pintor considera un “arte superior, estilizado, rítmico, planista, decorativo, sintetizado en el más puro concepto analítico, y con plenos contactos con el arte incásico, maya y egipcio” (cit. en Villarejos, 1929, p. 4). La falta de profundidad espacial, propia de la estética primitiva y de Tiwanaku (que califica como “planista”) coincide, igualmente, con su observación de que las formas a la distancia se perciben con claridad en el Altiplano (lo que vendría a llamar cali-

15 “Ayer ha llegado Cecilio Guzmán de Rojas. Una breve charla con el eximio pintor ncal.” (*La Razón*, 29 de octubre de 1929, La Paz). La nota de prensa afirma, además: “(Guzmán de Rojas) nos dice de todas sus formidables luchas, de no ser absorbido por la vorágine de las necesidades, han tenido que centuplicarse, porque detrás de su obra no estaba el prestigio de una nacionalidad fuerte y vigorosa como acontece con los argentinos, con los mexicanos, etc., etc. De ahí que, a su juicio, antes de formar personalidades artísticas, tal vez sería preferible formar una fuerte contextura nacional, de tal manera que sea el nombre del país de origen el que haga ambiente a los artistas nacionales, no es el hombre el que puede siempre triunfar, por muy fuerte que sea su temperamento y su capacidad, sino tiene el pedestal de una vigorosa nacionalidad”.

16 “Aprendamos a hablar en un idioma étnico, el nuestro, el gran arte de Tiahuanacu, entonces sabremos expresar nuestros motivos, nuestros sentimientos para producir Arte Nacional, de lo contrario seguiremos haciendo el ridículo de ser indios expresándonos en un risible “cató” [sic] francés, sin conseguir hacer comprender nuestros sentimientos y sin reparar siquiera en nuestras delatadoras caras monolíticas...” (cit. en Guzmán de Rojas, s.f.).

dadismo). Así, en una entrevista que le realiza el periódico chileno *El Mercurio* el 10 de diciembre de 1939, afirma que “En el arte boliviano el deleite es de la calidad misma de los objetos, puesto que no se ve la atmósfera. Los objetos a gran distancia conservan la misma calidad que en primer término” (cit. en Guzmán de Rojas, s.f.).

A este análisis estético de la realidad se suma la idea del artista como un genio y como un ser extraordinario, concepto propio del sistema artístico de la época. La crítica local coincide en que el artista debe además contar con una sensibilidad especial que le permita captar la esencia de su medio u objeto de estudio, en este caso de Tiwanaku y sus formas. Así lo reconoce el crítico Villarroel Claure (1952) quien encuentra en Guzmán de Rojas una mano “profética”: “El artista es la mano profética que prepara el porvenir a que está predestinado un pueblo; tal destino parece haber presentado el artista Guzmán de Rojas, por eso halló en Tiwanacu su ideal de arte y la razón única de su vida” (p. 26).

En su *Autorretrato* de 1939 (ver pág. 298), Guzmán de Rojas se sirve del mito del artista cuando se representa como un ser extraordinario, dejando ver una conexión especial entre sí mismo y Tiwanaku: se retrata como un indio, con rasgos fuertes y musculosos, con un chaleco con dos topos y una flor que descubre su pecho en el lado del corazón. Su expresión pétreo enfatiza una asociación con Tiwanaku, así como el sello dibujado con el rostro de Viracocha, que aparece en la parte superior derecha, a modo de firma. En este retrato, Guzmán de Rojas lleva a otro nivel la idea del artista como ser especial e intermediador de la realidad. El parecido del rostro con el de su *Cristo aymara* da cuenta de la intención de sugerir una dimensión espiritual. No se puede establecer con certeza, pero es posible que la conexión intuitiva con Tiwanaku haya sido una conexión a nivel esotérico también, algo no del todo inusual para la época ni para el artista. Cabe recordar que la Sociedad Arqueológica de Bolivia se fundó en el Templo de Kalasasaya de Tiwanaku, en una ceremonia, al amanecer del equinoccio de primavera, en la que Arthur Posnansky asumió el papel de sumo sacerdote con el nombre de Apu-Villca (Browman, 2007, p. 32).

Por otro lado, es conocida la práctica ocultista de Guzmán de Rojas, sus dones y poderes de curación, hipnosis e incluso de desdoblamiento (Guzmán de Rojas, s.f.)¹⁷. De esa manera, su representación como un *apu*, autoridad o sacerdote indígena, en el autorretrato, es coherente con quien es y con la figura pública que buscaba proyectar. Lleva dos topos en su chaleco que podrían ser

17 En el cuento “La muerte mágica”, Óscar Cerruto contribuye además al mito de que Guzmán de Rojas tenía dotes extraordinarias. En el relato, un colega argentino que le había robado sus investigaciones sobre Da Vinci en Londres, muere de manera misteriosa, presuntamente por una acción sobrenatural realizada por Guzmán de Rojas.

instrumentos que le permiten mirar en el pasado, como al yatiri de la película *La gloria de la raza (El ocaso de una civilización o Revolución)* de Posnansky, en la que, en una escena, un anciano pescador-yatiri le muestra a un investigador gringo, en un topo, escenas de cómo era Tiwanaku antes de su destrucción. En todo caso, esta representación ubica a Guzmán de Rojas no sólo como un ser extraordinario, sino como figura de autoridad; un retrato útil, sin duda, para su proyecto de construcción de un arte boliviano superior (o de una vanguardia artística nacional).

5. Un origen y rasgos masculinos para el arte y el artista

Siguiendo los mandatos y prejuicios de la época, el proyecto de construcción de un arte nacional vinculado con una estética fuerte y original toma como punto de partida, a su vez, una mirada masculina del arte y de la realidad. En las dos pinturas que aluden a Tiwanaku, en los años que preceden a la Guerra del Chaco, y que se encuentran en repositorios del país, Guzmán de Rojas representa a la cultura ancestral como una energía masculina, una fuerza atávica que anima a figuras femeninas en actitudes pasivas. Por un lado, en *El beso del idolo* (fig. 1), una figura masculina oscura, opaca e inquietante, se aproxima a una joven de escaso y transparente vestido que es ofrecida (¿o se entrega?) en un rito que se lleva a cabo en la penumbra. Esta figura masculina es, en realidad, un monolito de Tiwanaku que se ha desprendido de las montañas/monolitos (ambos a la vez) para besar a la mujer arrodillada, e insuflarla con una energía que se manifiesta como luz sobre su cuerpo. En esta representación, el pintor establece una conexión directa entre los *achachilas* (los antepasados que moran en las montañas) y Tiwanaku. La obra representa una imagen utópica, la de un país que se nutre de la energía masculina del pasado, para avanzar hacia el futuro¹⁸. Por otro lado, en *El triunfo de la naturaleza* (fig. 2), un indio musculoso jala a una mujer que yace sobre y al lado de ídolos de Tiwanaku y un textil, en un gesto flojo, como desperezándose de un largo letargo. Da la impresión de que se trata de un mito de origen o genésico en el que la mujer, en lugar de desprenderse de la costilla de Adán, lo hace de la piedra central de la Puerta del Sol, es decir, de la figura de Viracocha o el dios Sol. El título define a los protagonistas del cuadro: un hombre y una mujer indígenas, como

18 Una pintura relacionada y que no tiene título, reproducida también en el sitio Neotec, de Iván Guzmán de Rojas, retrata a una mujer con un cántaro y un paisaje montañoso con monolitos, lo que da cuenta de que el tema había sido trabajado por el artista en más de una obra durante su estadía en Europa. Según Villarejos (1929), Guzmán de Rojas vendió muchas de estas obras, por necesidad, en Madrid (p. 4).

sinónimos de naturaleza y por lo tanto de un estado no civilizado, según los parámetros europeos de la época; la naturaleza que los acompaña es un paisaje fuerte, de colores atrevidos y claramente delineados. Esta concepción simbiótica entre seres humanos y naturaleza resuena a su vez con la cosmovisión aymara, particularmente con la creencia de que el espíritu de los antepasados habita las montañas –el mito primordial descrito por Guillermo Francovich (1980, pp. 14-26). Según Villarroel Claire, este rasgo masculino no es exclusivo del artista, y en el caso particular de la pintura de Guzmán de Rojas, es subrayado como una cualidad positiva: “La impresión que emana del conjunto de sus cuadros es la de una gran virilidad, que en nuestro continente existe más que en los viejos países europeos”¹⁹.

6. Conclusión

¿Qué quiere decir, entonces, Tiwanaku como origen de una vanguardia boliviana en la obra de Cecilio Guzmán de Rojas? Por un lado, que éste está al día y que comparte los códigos de la vanguardia internacional, particularmente la recuperación e idealización de los mundos y estéticas no occidentales (el primitivismo); pero que también invierte esfuerzos en la construcción de una estética basada en un origen cultural propio y en la observación de su estética y de la del lugar. Tiwanaku se constituye, para este artista, en una imagen estratégica e indispensable para la construcción de un nacionalismo y patriotismo urgentes, en un contexto en el que el enfrentamiento con Paraguay era inminente. De todo ello deriva una gramática visual fuerte y “viril” –en línea con una imagen y realidad de país deseado. Este tipo de arte requiere, además, de un artista con una sensibilidad y dotes especiales que pueda conectarse con la fuerza de un país y de una población que se percibe y sabe débil.

La propuesta de Guzmán de Rojas de un arte con un origen y una historia propia adquiere una connotación particular a la luz de la negativa situación social y geopolítica boliviana, y se sirve estratégicamente de los superlativos con los que se asocia a Tiwanaku en la época. Una comparación de su obra con una representación más realista de las ruinas de Tiwanaku, de 1917, obra de Ezequiel Peñaranda (fig. 5), nos dibuja la imagen que Guzmán de Rojas busca negar con su obra: un país con paisajes áridos y una población mayoritaria-

19 Transcribo la referencia completa: “La impresión que emana del conjunto de sus cuadros es la de una gran virilidad, que en nuestro continente existe más que en los viejos países europeos. Al contemplar su *Triunfo de la naturaleza*, por ejemplo, hemos recordado de un Macho de Camille Lemonier, en el que el famoso escritor mostró por primera vez al mundo europeo que, en la originaria palpitación selvática y agreste, todo expresaba fecundidad creadora, resumiendo así el alma de una raza (Villarroel Claire, 1952, p. 24).

mente indígena pobre y postergada que no parece tener relación alguna con las ruinas prehispánicas que la rodean. A los ojos de Guzmán de Rojas y de la crítica de la época, esta escena representa a un arte y a un país débil (y femenino), la imagen que precisamente busca cambiar, a partir de su propuesta artística.

Referencias

1. Anónimo (29 de octubre de 1929). "Ayer ha llegado Cecilio Guzmán de Rojas. Una breve charla con el eximio pintor ncal." *La Razón*, La Paz.
2. Browman, David (2007). "La Sociedad Arqueológica de Bolivia y su influencia en el desarrollo de la práctica arqueológica en Bolivia". *Nuevos Aportes* (4), 29-54.
3. Bustillos, Roberto (1925). "La evolución del arte en Bolivia". En J. Ricardo Alarcón A. (dir.), *Bolivia en el primer centenario de su Independencia* (pp. 335-339). Nueva York: The University Society.
4. Cerruto, Óscar (2006). *La muerte mágica y otros relatos*. Edición de Leonardo García Pabón. La Paz: Plural.
5. Flaño, Álvaro (ed.) (1973). *Eternidad en los Andes: memorias de Marina Núñez del Prado*. Santiago de Chile: Editorial Lord Cochrane.
6. Francovich, Guillermo (1980). *Los mitos profundos de Bolivia*. La Paz: Los Amigos del Libro.
7. Gisbert, Teresa (1989). "Historia y cultura en la Bolivia del siglo XX". En Pedro Querejazu, *La pintura boliviana del siglo XX*. La Paz: Banco Hipotecario Nacional.
8. Gutiérrez Viñuales, Rodrigo (2003). "El neoprehispanismo en la arquitectura. Auge y decadencia de un estilo decorativo-1921/1945". *Arquitextos*, 4 (041.05). Recuperado de Vitruvius, octubre de 2003. <https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/04.041/648>.
9. Guzmán de Rojas, Iván (s.f.). "Pinacoteca Cecilio Guzmán de Rojas. En *Neotec*. Recuperado de http://www.neotec.cc/gallery/index_es.html
10. Kuon Arce, Elizabeth et al. (2008). *Cuzco-Buenos Aires. Ruta de la intelectualidad americana (1900-1950)*. Lima: Fondo Editorial, Universidad San Martín de Porres.
11. *La Razón* (29 de octubre de 1929). "Ayer ha llegado Cecilio Guzmán de Rojas. Una breve charla con el eximio pintor ncal." *La Razón*.
12. Lynton, Norbert (1989). *The Story of Modern Art*, 2.^a ed. Oxford: Phaidon Press Limited.
13. Paz Moscoso, Valeria. "Entrevista a Iván Guzmán de Rojas". La Paz, 12 de marzo de 2019.
14. Querejazu Leyton, Pedro (ed. y comp.) (2019). *Pintura en Bolivia en el siglo XX*. Biblioteca del Bicentenario de Bolivia. La Paz: Centro de Investigaciones Sociales de la Vicepresidencia Plurinacional de Bolivia.
15. ----- (1989). *La pintura boliviana del siglo XX*, Milán: Banco Hipotecario Nacional/Jaca Book Spa.
16. Sanjinés, Alfredo (1979 [1933]). *Más fuerte que la tierra*. La Paz: Ediciones Isla.
17. Tamayo, Franz (1981 [1910]). *Creación de la pedagogía nacional*. La Paz: Puerta del Sol.
18. Villarejos, Francisco (Pancho Villa) (9 de noviembre de 1929). "Cómo triunfan los bolivianos en el exterior. Las bien y mal andanzas de Guzmán de Rojas en Barcelona y Madrid". *El Diario*, La Paz.
19. Villarroel Claire, Rigoberto (1952). *Arte contemporáneo: pintores, grabadores, escultores bolivianos* (26). La Paz: s.e.
20. Zabala Virreira, Rosario (agosto de 2010). "Los 'bárbaros' de Potosí, la impronta de la renovación". *Fuentes. Revista de la Biblioteca y Archivo Histórico de la Asamblea Legislativa Plurinacional* 9(4), 21-26.



Primera exposición de Marina Núñez del Prado, realizada en el entonces Club de La Paz (actual Cancillería) en 1930.
Fuente. *Eternidad en Los Andes. Memorias*, de Marina Núñez del Prado Santiago de Chile, 1973. Editorial Lord Cochrane, p. 5.