Lorgio Vaca, manos que imaginaron Santa Cruz

Lorgio Vaca, the hands that imagined Santa Cruz

Jorge Luna Ortuño
Licenciado en Filosofía por la Universidad Mayor de San Andrés de La Paz.
Se desempeña como investigador el Centro de la Cultura Plurinacional, dependiente de la Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia.
investigacion.ccpsc@gmail.com

Fecha de recepción: 10 de mayo 2019
Fecha de aceptación: 25 de junio 2019

El autor declara no tener conflictos de interés con la Revista APORTES.

Resumen

A partir de una investigación realizada en el Centro de la Cultura Plurinacional, este artículo presenta una sistematización de ideas sobre los murales cerámicos realizados por Lorgio Vaca en Santa Cruz de la Sierra. La técnica del relieve cerámico policromado es una innovación introducida por Lorgio Vaca en Bolivia, la cual implicó toda una filosofía de diálogo con los materiales y una suerte de lógica de la sensación. Con sus murales, Lorgio Vaca generó una presencia visual en la ciudad que invitaba a imaginar la Santa Cruz posible, reconectándola con su pasado y mostrando los vislumbres del porvenir. Pero además mostró que el campo de batalla para combatir la opresión cultural que afecta a los pueblos americanos, podía ser el campo de la imaginación, donde los poderes establecidos no

Abstract

From an investigation carried out in the Plurinational Center of Culture, this article presents a systematization of ideas on the ceramic murals made by Lorgio Vaca in Santa Cruz de la Sierra.
The technique of polychrome ceramic relief is an innovation introduced by Lorgio Vaca in Bolivia, which implied an entire philosophy of dialogue with the materials and a sort of logic of sensation. It implicated a singular philosophy, the sense of a conversation with materials and some kind of logic´s sensation. With his murals, Lorgio Vaca generated a visual presence in the city that invited us to imagine Santa Cruz, the possible one, recconecting the city with his past and showing the glimpses of it´s future. He also showed that the battlefield to fight the cultural oppression suffered by the American

pueden tener el control. Esta acción sin embargo se realizaría con las manos, pensando con las manos e imaginando con ellas como punto de partida.

Palabras claves: Muralismo, cerámica, arte público, ideología, imaginario colectivo, filosofía del muralismo.

countries, could be the imagination´s battlefield, where the established powers don´t have control. However, this action was executed with the hands, thinking with the hands and imagining with them as a standup point.

Key words: Muralism, ceramic, public art, ideology, collective imaginary, muralist´s philosophy.

Introducción

En términos sencillos, el mural es una gran pintura sobre una pared, mientras que el muralismo es un movimiento artístico iniciado en México a fines del siglo XX, creado por un grupo de intelectuales pintores, después de la Revolución Mexicana. Estas dos definiciones básicas son un punto de partida a la hora de aproximarse a la obra plástica de Lorgio Vaca plasmada en sus murales en la ciudad de Santa Cruz de la Sierra, conjugando pintura con escultura cerámica y dibujo. A poco de conversar con Lorgio Vaca se descubre que concibe a los murales como medios para un fin bastante más trascendental: afectar al espectador, el ciudadano, y trastocar ciertas condiciones de percepción establecidas como ideología dominante. Le interesa menos ser un artista que ser un comunicador, un conector entre las raíces que sustentan los valores e imágenes del pueblo boliviano, con la existencia concreta que se vislumbra en la sociedad que observa.

El lenguaje pictórico que utiliza es trasladado a las paredes y edificaciones de la ciudad, pero prontamente surgirán las preguntas: ¿Por qué salir del cubo blanco de la galería para expresar ese mensaje en los espacios públicos? ¿Cuáles serán los lugares más adecuados para emplazarlos, y según qué criterios? Resueltas estas cuestiones, conseguido el espacio para llegar a la mayor cantidad de ciudadanos en las calles, la siguiente cuestión: ¿cómo lograr que los murales se conserven al aire libre en un clima tan agresivo como el de Santa Cruz? ¿Qué técnica utilizar en la década de los 70, cuando no existen más que hornos a leña para calentar los óxidos minerales y no existen mosaicos cerámicos prefabricados? Y finalmente, ¿cuál será el contenido de los murales, ¿cuáles deberán ser los símbolos o figuras que invocar pictóricamente para lograr una fuerte interpelación en el espectador de su tierra?

La obra de Lorgio Vaca es admirable por su innovación técnica, su aliento experimental y autodidacta, pero además por el trasfondo de su pensamiento. Del predominio de la razón, Lorgio se hace a un lado, reivindicando la centralidad de lo sensible en el lenguaje artístico. Pensar con las manos, imaginar con las manos, poniendo el cuerpo, aquello que los procedimientos puramente racionales no alcanzan a vislumbrar y que, en ocasiones, a fuerza de los patrones del pensamiento que fuerzan los poderes establecidos, se desvían hacia ideologías opresoras culturalmente. Lorgio Vaca sólo acepta una inteligencia que proviene de la conjugación integral de todas las capacidades humanas, tanto mentales como sensoriales e intuitivas. Su medio para hallar esa unión será el muralismo, y al mismo tiempo será su instrumento para comunicar un deseo que, en su percepción, emana silenciosamente desde la colectividad que puja por la nueva Santa Cruz de la Sierra, en pleno apogeo de su transformación.

El presente artículo recoge algunas singularidades que se identificaron en la aproximación de Lorgio Vaca a la práctica del muralismo cerámico en relieve. La publicación que recoge la investigación realizada entre el 2017 y 2018 para el Centro de la Cultura Plurinacional permanece inédita por el momento, se titula Lorgio en los anillos. Murales en relieve cerámico realizados por Lorgio Vaca (1970–2007). En este artículo se enfatiza la particularidad del método utilizado por el artista y sus implicancias técnicas, filosóficas y de uso de los materiales.

Método

La investigación realizada desde el Centro de la Cultura Plurinacional es descriptiva y manejó una metodología cualitativa. Es interpretativo – constructivista que dará lugar a la interpretación teórica de los resultados (Denzin y Lincoln, 2012). En un primer nivel se constituye en una sistematización de ideas y reflexiones de Lorgio Vaca en torno a la técnica del mural cerámico en relieve policromado, lo cual refleja su pensamiento respecto del arte público y sus valores. Las técnicas utilizadas fueron la investigación documental y las entrevistas en profundidad realizadas al artista. El trabajo de campo contempló la visita a los murales más representativos del artista en la ciudad, tanto para la observación como para el registro fotográfico. El análisis de las obras no se planteó a partir de la semiótica sino a partir de la filosofía –centrada en los conceptos– deseando generar una investigación inductiva, a partir de la singularidad del trabajo de Lorgio Vaca como caso único e irrepetible, no explicable a través de teorías universales. La premisa epistemológica de esta investigación consistió en señalar que son los casos particulares de la escena local los que deben proveer insumos para la producción de teoría del arte local: de lo particular a lo general. Por otra parte, debido a las influencias filosóficas del propio artista, se recurrió al texto Ideología y aparatos ideológicos de Estado, de Louis Althusser, para identificar aquellos elementos que menciona como opresiones culturales y alienaciones que sufría el pueblo boliviano.

Temáticamente, la investigación se apoya en los murales cerámicos en relieve policromado que Lorgio Vaca realizó en el Departamento de Santa Cruz de la Sierra, en el periodo comprendido entre los años 1970 y 2007. Los murales que se revisan con mayor detenimiento son los siguientes en orden de aparición: "La gesta del oriente boliviano", "Tradiciones cruceñas", "Nuestra señora del maíz", "Cristo viene del trigo", "Homenaje a Cañoto", "La cooperación humana", "Homenaje a Melchor Pinto" y "11%", "Pórtico Florido" y finalmente "Celebración de Montero".

Respecto de la bibliografía, se revisó el escaso material que se ha publicado en libros sobre su obra o su figura. Destacan el capítulo que le dedica Carlos Salazar Mostajo en su libro La pintura contemporánea de Bolivia (1986) en el capítulo XII "Lorgio Vaca y el muralismo cerámico". El catálogo publicado en septiembre del 2011 por Espacio de Arte Manzana 1, titulado Lorgio Vaca. Retrospectiva 1951-2011. También se revisó un pequeño catálogo producido por Lorgio Vaca que titula Celebración de Montero. Esbozo del conjunto mural para la Plaza 2 de diciembre, realizado con el apoyo del Gobierno Autónomo Municipal de Montero. Las principales fuentes documentales utilizadas fueron textos inéditos, manuscritos no publicados que están en poder de Lorgio Vaca y que compartió para fines de esta investigación. Estos manuscritos son un recopilado de artículos que escribió desde los años 80, y que reunió con el título "El desafío del artista"; el otro manuscrito todavía no publicado se titula "El mural de la vida", escrito por el comunicador Fernando Valdivia en base a entrevistas a Lorgio, que redondearon en una biografía novelada sobre el artista. La investigación sistematiza varias de estas ideas y las coloca en un orden cronológico que permite acompañar la explicación de sus murales cerámicos.

Los documentos audiovisuales revisados: una producción del Museo de Etnografía y Folklore, 50 años de muralismo en Bolivia, junto con el video corto Piraí Vaca Concierto de Diakonía, 2007. También Una aproximación al muralismo de Lorgio Vaca, escrito y dirigido por la poetisa Blanca Wiethuchter, con la música de Alberto Villalpando (Centro Cine Video, Santa Cruz – 1989). Los datos y testimonios presentados en esta investigación fueron cotejados con el mismo Lorgio Vaca, a través de sucesivas conversaciones en su taller, y de correspondencia mantenida por correo electrónico. Este proceso reveló importantes datos de la forma de pensar del artista, indagando sobre la sustancia que constituye el soporte mental de su lenguaje visual. Algunas impresiones están contrastadas con los criterios vertidos por críticos y periodistas que reseñaron el trabajo de nuestro artista en las últimas décadas.

Resultados

El muralismo fue una de las producciones estéticas y culturales más significativas del siglo XX en América. Desde su aparición en México, el muralismo

actualizó consignas de reterritorialización, es decir de reivindicación de lo local y de repliegue sobre la tierra patria, lo cual estimulaba procesos de autoconocimiento, de afianzamiento del sentido de pertenencia y construcción de identidad de los pueblos donde se llevó adelante este movimiento estético. En esta misma línea se prodigaron los muralistas bolivianos en el siglo XX, particularmente después de la Revolución Nacional de abril de 1952.

El muralismo en Bolivia es un crisol que aúna luchas históricas, gestas sociales, reconstrucción de la identidad nacional, reivindicaciones de las fuerzas trabajadoras y en Santa Cruz de la Sierra en particular muestra las relaciones entre la vida rural y la pujante vida de la ciudad que comenzaba a sentirse. Durante las décadas del 60, 70 y 80, Santa Cruz fue el departamento en el que el tránsito y la transformación se vivieron de manera más radical y acelerada. La vida de Santa Cruz de la Sierra en esos años constituía una invocación para pensar el tiempo, el vertiginoso movimiento que tiene lugar con el paso del tiempo. En tres décadas Santa Cruz pasó a convertirse en la ciudad número 14 en el mundo de índice más acelerado de crecimiento. Pero hay un elemento más que la vida en esta ciudad fuerza a pensar como producto del paso del tiempo: el desgaste de los materiales. Producto de las altas temperaturas, de los niveles de humedad, del polvo, de las distintas variedades de insectos y organismos que agreden todo aquello que está expuesto al aire libre, o se deja expuesto al sol, el viento y las lluvias, los materiales se desgastan y empobrecen sistemáticamente.

Con estas consideraciones introductorias, nos aproximamos a la obra de Lorgio Vaca y su obra mayor, gran cantidad de murales que realizó en el país, y la envergadura material de estas obras, nos referimos a sus murales en relieve cerámico. La investigación realizada nos mostró que existen al menos tres etapas diferentes en su producción artística:

a) Pintor de óleo y acuarela en lienzo (1954 – 1976)
b) Pintor de murales en paredes (1955 – 1968)
c) Muralista cerámico (1970 – 2015)

Hay un discurso subyacente en el trabajo de Lorgio Vaca durante las tres etapas: conectar al pueblo boliviano con sus orígenes y su herencia a través del lenguaje de las artes plásticas. Sin embargo, producto de las necesidades técnicas que le implicaron sus obras en cada una de las etapas, este discurso se fue ampliando y variando. Como sucede en todos los campos de la vida, las personas cambian, el pensamiento cambia. Por ello, una pregunta que había que plantearse en la investigación era ¿de qué Lorgio Vaca hablamos? ¿Del pintor, del ceramista, del muralista? Identificar y ordenar este tránsito de etapas nos permitió comprender después el panorama integral de su figura y su trabajo[1]. Se identificaron tres etapas en la vida artística de Lorgio Vaca; para empezar toda su etapa formativa la realizó lejos de Santa Cruz de la Sierra, hasta antes de su retorno a la capital oriental en 1970: de la pintura en lienzo a la pintura en paredes, usando la piroxilina, que era pintura para automóviles; después pasó de la pintura en paredes a la pintura en mosaicos cerámicos prefabricados, esto fue en su corta estancia en Perú a mediados de la década de los 60. Sin embargo, en 1968 viajó a México como artista invitado para realizar una exposición de sus pinturas, y esto lo llevó a conocer en persona al muralista David Siqueiros. Así pasó a la tercera etapa, que fue la admiración por los murales exteriores.

Fue desde el momento que entró en contacto con los saberes de la cerámica, que Lorgio Vaca introdujo el trabajo escultórico del relieve cerámico como tercera etapa.

Fueron las posibilidades expresivas del barro las que terminaron de contornear la figura artística de Lorgio Vaca. Porque él mismo comenta en diversos momentos que pintar con un pincel es diferente que modelar con las manos las figuras en barro. Esta acción física, de diálogo íntimo con el material, sin intermediación de instrumentos, le abrió un canal de consciencia muy diferente. A su manera de entender, Lorgio Vaca logró realizarse a través de la expresión integral que le procuraba esta nueva práctica artística, llevándolo también a comprender su lugar

1 Esta es la razón por la que no se basó todo el trabajo en las entrevistas realizadas al artista entre el 2017 y 2018 –cuando ya tenía 87 u 88 años– sino que se recopiló también distintas reseñas de periódicos y otras publicaciones, como un trabajo de la historiadora Paula Peña realizado en la Universidad Pública –de 1988– en los que se puede leer a un Lorgio Vaca más joven y que tiene fresca la memoria de sus producciones recientes.

APORTES Nº 26 | Junio de 2019 | Pág. 9-21 | ISNN: 2306-0871

Archivo de Investigación del CCP

Lorgio Vaca en su taller donde pasa muchas horas.

en el mundo y el rol que le tocaba desempeñar en tanto que artista. Su arte consistirá pues en hacer emerger lo que no se vislumbra en la superficie, la fuerza sensible que está en ebullición en su tierra.

El método de Lorgio Vaca

Hacer murales representa para Lorgio un largo y prolongado proceso de despersonalización del propio Yo: no vive interpelado por la ideología dominante de su tiempo, ni por la clase en ejercicio del poder, y por lo tanto no se configura como forma, no se hace sujeto-para. Siguiendo los postulados del texto clásico de Louis Althusser Ideología y aparatos ideológicos de Estado, en el momento que el individuo deja de existir como sujeto, la ideología no tiene cómo cumplir su proceso y por tanto deja de funcionar, no existe depositario dónde se constituya.

Carlos Salazar se pronuncia sobre el tema en su libro La pintura contemporánea de Bolivia, en el capítulo XII "Lorgio Vaca y el muralismo": "Más que por Freud, Lorgio parece estar asistido por Jung en los instantes subconscientes de su creación artística. Y con la carga de su bagaje onírico, deja caer el peso de los volúmenes de barro o la fuerza de los colores hasta que den su grito o expresen su plegaria". (Salazar, 1986, p. 126).

Lorgio está entregado a la tarea de poner en escena las relaciones reales de existencia de los individuos más olvidados, para ello tiene un método, el método del impulso sorpresivo. En sus apuntes del trabajo como artista, Lorgio escribió:

> *Hay en cada uno de nosotros un impulso profundo, desconocido por nosotros mismos, que es como una conexión con nuestro pasado más remoto, donde llevamos el registro fiel de todo lo vivido por nosotros y nuestro pueblo. A la hora de producir es necesario evocar todos esos recuerdos para entregar una obra auténtica, nuestra, que nos libere de todo lo que el colonialismo ha puesto, y con ello ha desfigurado, nuestro proceso cultural. (Vaca, documento inédito, 1980, p.16).*

Se trata de seguir un mandato interior todavía no racionalizado según las facultades comunes. Si en algo cree Lorgio es en la permanencia del legado ancestral del hombre en las células. Se plantea al ser humano como algo realmente inalcanzable para cualquier ideología, siempre que se acepte la idea de que el ser humano es producto de miles de años de consciencia que le anteceden, que están en la memoria, grabados en lo profundo del ser. El artista encuentra sus modos de acceder a esas capas profundas.

> *¿Cómo puedo yo ahondar mi búsqueda en estas desconocidas profundidades? Por el método del impulso sorpresivo, que violenta las barreras opresoras: por el grito, la desesperación de la necesidad primera, por los movimientos inconscientes, hasta llegar a la más profunda introspección. Después viene la invocación confiada y consciente al maravilloso equilibrio que reina en nuestra propia estructura interior. Estos métodos son los mismos que han empleado*

> *otros artistas desde los albores de la humanidad y también han sido usados en nuestras civilizaciones primitivas americanas, en la que está presente y transparente la humanidad y la capacidad transformadora con que fueron hechas, sin ningún criterio premeditado, sin ningún deseo de parecer, sino con el más profundo deseo de ser y hacer como se es. (Vaca, 1980, p.17).*

Lorgio parece abogar por un estado primigenio, al que se llega usando el cerebro reptil o instintivo, donde ninguna subyugación mental ni discurso alienante podrá llegar, un lugar anterior a la configuración de la persona, en la que el ser íntimo comparte con la colectividad el acceso a una memoria ancestral de su pueblo. Recordemos que en el anarquismo, desde los estudios de Bakunin hasta Foucault y Deleuze, se puede encontrar rastros de esta noción llamada "ser íntimo"15: refiere a la permanencia de la vida que trasciende la existencia del cuerpo en el mundo: un reminiscente de consciencia que continúa en el mundo y actúa sobre él. Bakunin señala además que el ser íntimo de los seres puede acceder a la eternidad, en la medida en que no hay ser íntimo que no se haya manifestado completamente en la suma total de sus relaciones exteriores o de sus acciones sobre el mundo exterior.

Lo que emerge en los murales como resistencia a lo establecido

Los murales de Lorgio emergen, o hacen emerger una policromía del espíritu de su ciudad natal, pero más allá, de la América profunda en la que se formó. Toda la formación previa de Lorgio Vaca se produjo en viajes que realizó junto con miembros del Grupo Anteo a Perú, Venezuela, Ecuador, Chile. Pero conoce también la realidad de su tierra, y parece identificar dos elementos que caracterizan la vida de estos pueblos hermanos: una historia política conflictiva en el devenir de sus democracias, y por otro lado una rica tradición de artes y saberes populares del continente. Lorgio descubrió la policromía del espíritu americano que emergía en los elementos de las calles, en los bailes, las ropas festivas, los mercados, las movilizaciones sociales, eso era América Latina, su espíritu subterráneo que buscaba expresarse y salir a flote en los muros de las calles. La fiesta y las manifestaciones populares son, por tanto, dos ejes de inspiración central para el artista.

Es esta emergencia que pulsa Lorgio en el corazón de Santa Cruz, la que da forma a las figuras y representaciones que aparecen en sus murales. La forma es un conducto para llegar a la sustancia subterránea. "Pero sería una exageración pensar que ese artista deja todo en manos del instinto o del reclamo onírico. Inteligente y razonador como lo es, sabe bien cuándo el dibujo, aunque sea prefigurado, tiene su efecto ponderado en las obras plásticas y su mensaje" (Carlos Salazar, 1986, p. 125).

Existe un momento paralelo de plena conciencia del mensaje que se representará en la pantalla gigante que es el mural. La permanencia y la repetición son dos de las mejores armas del mural cerámico expuesto en el espacio público exterior. Lorgio Vaca transmite un mensaje aparentemente sencillo en sus murales más logrados, mensaje que sintetiza la unidad y que parece repetirse, parece ser interminable, no se puede agotar porque a pesar de que han pasado más de cincuenta años es siempre actual. Está dirigido a minar las gruesas capas de dominación que inhiben los cuerpos y atenazan mentalmente a nuestros pueblos. Su mensaje es armónico, así como su frecuencia es fraterna, no hace uso de la hostilidad –como eligen algunos artistas/activistas en sus intervenciones en las calles– es simplemente recio y sincero, confiado en la potencia infinita del ser americano. Y muchas veces la policromía de sus murales, con la diversidad de sus escenas, promueve otra sensación que el recogimiento íntimo, y más bien lanza al espectador a un infinito de multiformas. Así nace un universo de murales con discurso estético renovado. Sentado en su taller nos revela:

> *"Es importante seguir lo que uno siente fuertemente, pues si se siente así es por algo, tiene algo de verdad. Hay que confiar en la sabiduría heredada al hombre desde las antiguas generaciones. Esta es la base del diálogo con los materiales, con las arcillas y con el barro. Así va apareciendo una nueva realidad, más libre y risueña, acompañada de una razón libre, que decide lo que debe quedar y lo que hay que desechar. (Vaca, comunicación personal, 20 de enero 2018)".*

APORTES Nº 26 | Junio de 2019 | Pág. 9-21 | ISNN: 2306-0871

Una de las rupturas que propone el muralismo de Lorgio es respecto de las formas tradicionales de conocer, contra aquella imagen según la cual la inteligencia no debe hacer otra cosa que separar, o romper lo complejo del mundo en fragmentos disociados (clasificaciones, jerarquizaciones), para poder comprender. En realidad, Lorgio siempre está relacionando diversos temas y tópicos de interés en un plano horizontal, para entender de manera integral un asunto. Lorgio admira mucho a Baruch Espinoza, lo ha leído a su modo. Se pregunta algo que Spinoza (2013) planteaba ya en su Tratado político: ¿por qué los hombres desean su esclavitud? Lo que interesa es saber qué mueve a las masas, a los grandes públicos, incluso para afirmarse en su encierro. Entiende que esta motivación central no es de tipo racional. Desde esta óptica se puede engrosar la capacidad imaginativa libre. Comenta lo siguiente:

> Los seres humanos nos ayudamos con la razón para comprender, pero la acción es fundamentalmente un producto de todas las capacidades humanas juntas. Esa capacidad de juntar todas las cosas la da la decisión, que es un momento y una fuerza que tenemos, y donde la razón es sólo una parte. Son impulsos defensivos no racionales, difíciles de identificar. (Vaca, comunicación personal, 25 de marzo 2018).

Por tanto, existe en el trasfondo de creación de los murales toda una corriente de reterritorialización del arte, y por ello está envuelta en diversos procesos llamados descolonizadores, que tienen un corte nacionalista progresista. Los murales son también una cuestión de política en su sentido más amplio: lugar de toma de decisiones donde se definen parámetros de percepción de los modos de vida de los pueblos. En los murales se proyecta la realidad que nos imaginamos, la visualidad del pasado, y como ha mostrado Louis Althusser (1988) la imaginación puede servir tanto para representarse unas relaciones de producción que no corresponden con lo real, como también puede servir para visualizar pasillos de liberación a las situaciones opresivas.

Las temáticas en sus murales

En el centro de la laguna del Parque El Arenal se despliegan dos grandes muros de concreto con sus caras externas hacia los espacios verdes y de circulación de los paseantes. Contienen relieves cerámicos en los que el artista trabajó durante los años 1970-1971, evocando las diversas etapas de la historia de la ciudad. Es el primer mural público en relieves cerámicos realizado por Lorgio Vaca, un emprendimiento que se convertirá con los años en un ícono cultural de la ciudad. Se titula "La gesta del oriente boliviano" y es también el primer mural que realiza en exteriores, representa la conjugación de una serie de estudios sobre la técnica de los ceramistas, la conservación de los materiales y de los colores, las consideraciones climáticas de la ciudad, los ángulos de visión de los transeúntes dentro y fuera del parque, y la posibilidad de que resuma, con justicia y relevancia, los episodios claves de la historia del crecimiento en la región, principalmente en el departamento de Santa Cruz.

> *"Este es mi mural más privilegiado, por el lugar en el que se encuentra, de mayor acceso público, pero que además permite el detenimiento de una manera más cómoda. Es un inmenso libro abierto en el que pueden verse a sí mismos los cruceños con un aliento renovado". (Vaca, texto inédito, 1988, p 7.) Lorgio realza el hecho de que los murales que realizó en aquellas épocas, en general nunca fueron planos, de modo que la curvatura de la superficie era una elección consciente que él buscaba para el efecto general. Luego agrega razones: "Esto es porque es una superficie más dinámica, además que un muro si es con curvatura tiene más condiciones de resistencia al viento. Con la curvatura se puede jugar para enriquecer la posibilidad de visión del espectador". (Vaca, texto inédito, 1988, p. 4).*

Lorgio aprendió mediante este conocimiento "las ventajas escultóricas del barro". Lejos de ser un simple recurso visual, la escultura es la expresión material de una forma de leer la historia y ponerla al frente en los muros. En ocasiones se ha referido al acto de "relievar la historia", o de poner en relieve ciertos hechos y ciertos personajes no tan recordados por la historia oficial. "Relievar" es un verbo de uso

continuo y significativo en el vocabulario de nuestro artista. Nos preguntamos pues qué significa aquello de "poner en relieve" una situación o un tema, expresión que, por lo demás, se utiliza de manera común en algunas ciudades del país. Para Lorgio el relieve es una manera de acentuar la atención, primero hacia la técnica cerámica de los indígenas, porque es desde ahí que comenzamos a liberarnos de nuestros esquemas preconcebidos, inculcados por el colonialismo. Pero si se habla de murales, cuando hablamos de relieve estamos introduciendo a la ecuación los pormenores de la escultura. Para Lorgio, el uso escultórico del barro es de por sí un mensaje con sentido propio. Encuentra en el trabajo con el barro una vía más franca para realizar su expresión libre como ser humano, fraterna pero no ingenua, ni melosa, más bien combinando virilidad y sensibilidad. El ensayista Carlos Salazar lo dice bien:

> ...se diría que usa solamente los dedos,
> que así se prolongan en sus relieves, sin
> deseo de finura, casi sin cordialidad, en
> tonos ásperos, en actitudes hoscas que
> no concedían nada a la sentimentalidad.
> No hay elegancia, gesto medido, actitud
> ceremoniosa. [...] Relieves durísimos,
> como cuajerones, brotando a reventones,
> estallando en acres floraciones de herida;
> tales son las cualidades de esa materia
> arcillosa convertida en imagen.
> (Salazar, 1986, p. 129).

Mural en ciudad de Montero, Santa Cruz. Bolivia.

El mural "Tradiciones cruceñas" (1975), que realiza en una pared exterior del Hotel Los Tajibos, parece estar muy influido por las cavilaciones que realizó en aquellos viajes a Perú en los que llevó sus exposiciones de pintura. Como una inferencia, tomando en cuenta la fecha en que lo realiza[2], podríamos decir que este mural es un reflejo de la policromía del espíritu en Latinoamérica, que hemos identificado como una de las etapas claves de su formación. En cualquier caso, en este mural se reúnen algunos de los personajes esenciales en la obra de Lorgio con ciertas situaciones: ahí está uno de los acontecimientos cruciales en la cosmovisión del artista, es la fiesta, se percibe a la fiesta como espejo de la pluralidad de nuestras culturas y su carácter mestizo, todo lo cual será un elemento vital para la fuerza en este mural; ahí está también la tamborita, los músicos originarios con sus flautas nativas, entrelazados con las guitarras españolas en un ambiente de mestizaje, que significa la coexistencia, o la co-substancialización que vive el país según el artista. Lorgio repite muchas veces que no hay momento en que las personas sean más reales y sueltas que en los momentos de fiesta. Por otra parte, cabe destacarse la inclusión del guerrillero Cañoto, guitarra en ristre y fusil en mano, detrás los jinetes que juegan a la sortija y los esforzados cañeros que exprimen su sudor y la caña en el trapiche. En las imágenes se distingue detalles que muestran a Cañoto y el trabajo manual de campesinos cortando caña para los ingenios.

Durante los años 80, se produjeron algunas acciones artísticas en espacios públicos por parte de nuevos

2 A mediados de los 70, Lorgio viajó a Perú, fue durante la dictadura de Hugo Bánzer Suárez, que lo obligó a moverse debido al pasado comunista con el que se lo relacionaba, por haber apoyado la candidatura del Partido Comunista en 1955 en las elecciones presidenciales.

exponentes como Roberto Valcárcel, Efrain Ortuño y Sol Mateo, además de Gastón Ugalde, en un contexto local en el que todavía no se mencionaba el término "arte contemporáneo" en nuestro país. Estas acciones, que hoy se conocen como performances, representaban una nueva tendencia poco conocida en ese momento. Lorgio considera que en aquellos años sólo había un pequeño grupo de artistas que habían decidido ahondar mediante sus obras en la potencialidad del ser boliviano y su identidad, pero sin repetir los lineamientos impuestos por la mentalidad colonizada. Los miembros del Grupo Anteo son precisamente por ello, recordados como grupo de vanguardia, forjadores de una consciencia crítica frente a las prácticas artísticas bolivianas.

Lorgio ahonda en esas potencialidades, teniendo como temas referenciales una visión renovada del indigenismo y su forma de estar presente en la vida de la ciudad, mostrando por ejemplo las prácticas milenarias que son su patrimonio; luego está permanentemente la atención al trabajo y sus diferentes expresiones locales; la presencia de la madre y la crianza de los niños; la tradición festiva de la región, con su colorido y su aura de pluralidad, que la une con los otros países del continente; el devenir del caballo como transporte y como animal presente en la batalla; las gestas y los levantamientos populares con sus líderes encabezando dichas manifestaciones; los bueyes que representan la llegada del coloniaje; la afirmación de la educación integrada de los niños con el trabajo, puesto que en los pueblos indígenas ellos tienen un rol dentro del trabajo colectivo de una comunidad.

Resulta complejo tomar por separado las temáticas que recorren los murales de Lorgio Vaca al realizar una apreciación de sus murales, pues su comunicabilidad y valor no reside únicamente en sus contenidos, sino en cómo se enlazan con la arquitectura, los lugares o instituciones donde están situados, por el entorno urbano o interiores con los que pasan a dialogar, y por la técnica utilizada. En concreto, un mural es una pluralidad de reflexiones interconectadas, un tipo de práctica que Lorgio va desarrollando de manera secuencial a lo largo de su vida, sobre la realidad local y los valores estéticos e interculturales que alientan a las diferentes identidades de las regiones del país y del oriente principalmente. Promueve un mensaje de convivencia armónica entre el campo y la ciudad, exaltando el valor de la diferencia, y de la interacción amistosa de los niños, jóvenes, ancianos, que aparecen rodeados de la riqueza de la fauna y flora de estas tierras, hechizadas para el que camina con ojos atentos.

Otro punto importante del análisis reside en la elección de los personajes que Lorgio pone en escena en sus murales. La literatura tiene aquí una influencia notoria, particularmente a partir del gusto que profesa por la lectura de novelas de Alejandro Dumas o de Víctor Hugo, las cuales le inyectaron un talento para confeccionar sus propios personajes a partir de figuras históricas, cargadas de mito y leyenda. Una revisión acerca de cómo desarrolló su obra pictórica revelará que a Lorgio no le interesó tanto profundizar en el retrato, o en la reproducción de la forma, sino que más bien se abocó a invocar una presencia a partir de la figura evocada. El centro de atención de Lorgio consiste en reubicar las formas de estar

presente de los actores en la sociedad, asignándoles otro tipo de protagonismos al asociarlos en la pantalla de sus murales. De ahí que los personajes fueron apareciendo por necesidad, según pedía el hilo narrativo, precisamente porque habían sido olvidados, o simplemente porque históricamente nunca se les prestó la atención que merecían. Apoyado en su experiencia de investigación histórica con el Grupo Anteo, Lorgio era consciente de que existe tanto una memoria colectiva como una memoria selectiva; trató de relievar los puntos vacíos entre ambas, concibiendo sus murales como una unión de secuencias históricas.

Así pues, de los personajes que se observan en el mural "La gesta del oriente boliviano", el más representativo de todos, se puede señalar esto que Fernando Valdivia describe con maestría:

> *De los oscuros sótanos del desprecio, van emergiendo hombres y mujeres que, con sus brazos, su esfuerzo, su sudor y sus desvelos, han mantenido viva la vida en el oriente. Son los campesinos, los jornaleros, los arrieros de a caballo, el carretero que conduce con mano firme la yunta de bueyes para atravesar los caudalosos ríos y evadir los barriales inacabables que se forman después de las lluvias tropicales, la mujer hermosa y valiente que lleva sobre la cabeza el cántaro con la refrescante chicha; de la gente que trabaja en las haciendas de espaldas a la modernidad, anclada en un feudalismo de mitad de milenio. Ellos y ellas renacen con vigor en el mural del Parque El Arenal, con sus colores y simientes. (Valdivia, 2018, p. 56).*

La esposa de Lorgio, Ada Sotomayor, más conocida en el ámbito cruceño como "Adita", jugará también un papel importante al trabajar su proyecto particular, ligado a la gestión de mejores condiciones de trabajo para las mujeres artesanas, apoyando a los postergados, a los que son relegados al anonimato, aquellos que ceden sus tierras o son despojados, aquellos que estuvieron en la guerra sin que se tenga mayor noticia de ellos, aquellos indígenas que trabajan la cestería y los tejidos y apenas tienen para comer, o aquellos notables alfareros que transmiten historia local en sus creaciones y sin embargo son explotados por el mercado local. De este afán nacerán con el tiempo el Centro de Investigación, Diseño Artesanal y Comercialización Cooperativa (CIDAC), y el Museo de la Asociación de Artesanas y Artesanos del Campo (Artecampo). A estos dos proyectos Ada se entregará enteramente con vocación. Mirando atrás, en referencia al trabajo de apoyo a las mujeres artesanas y otros gremios de producción artesanal, Lorgio decía en la inauguración de la exposición de homenaje del CCP "Lorgio en los anillos" (4 de abril, 2018), la siguiente frase enigmática: "Pude darme cuenta, comprendiendo mejor nuestro trabajo, que yo dediqué mi vida a hacer arte para todos, mientras Ada se dedicó a que todos pudieran hacer arte".

"Cristo viene del trigo", 1978. Ubicado en la parroquia Santo Domingo, este mural evidencia en su mismo título la independencia con la que Lorgio Vaca aborda el tema religioso, puesto que no se acoge a las versiones eclesiásticas del nacimiento del Cristo Redentor. Puede por ello decirse que el Cristo es su personaje conceptual más representativo. En el mural se aprecia una imagen que brota de las espigas, un hombre que tiene un rostro majestuoso, tal vez por su expresión, tal vez por el carácter flotante del sayal y las vestiduras blancas con sus pliegues imponentes. En su rostro no tiene la misma expresión angelical ni frágil con la que se suelen representar las imágenes en la Iglesia, tampoco la expresión de sufriente. Sus manos se limitan a mostrar las heridas en las palmas. Pero como un todo, la concepción de la imagen es vibrante, parece expandirse en su ritmo a lo largo y ancho del espacio de la iglesia e invitar a todos los que asisten a la iglesia a expandirse y estallar. Su Cristo, el de Lorgio, es el hombre, el contemporáneo que vive el drama siempre actual de la humanidad. No es una fantasía, tampoco es un reflejo a cabalidad de las escrituras como representación visual de lo histórico, sino que es un personaje conceptual. ¿Una apropiación creativa? En cierto sentido, pero con todo el respeto, pues Lorgio dice: "la gente que cree en algo siempre es mejor que la gente que no cree en nada, porque gracias a ello puede haber pasión, puede haber ilusión. Pero su creencia no es racional, así que no viene al caso discutirla, sólo saber compartir en lo que nos una".

¿Por qué hacer un mural dentro de una iglesia, si Lorgio no es ni era católico practicante? Primero lo hizo movido por la invitación de un sacerdote alemán al que recuerda como el "padre Atanasio", que se había maravillado años atrás al verlo trabajar en el

APORTES Nº 26 | Junio de 2019 | Pág. 9-21 | ISNN: 2306-0871

mural de El Arenal, lo cual lo llevó a invitar a Lorgio a realizar un mural en la iglesia Santo Domingo, y después en la Iglesia San Joaquín. Debe considerarse también que los sucesos en el plano político confluyeron para que la realización de este mural tenga un sentido simbólico muy fuerte. Sucede que en los años que Lorgio trabajó ese mural, entre 1977 y 1978, se estaban produciendo revueltas en todo el país contra la dictadura del Gral. Hugo Bánzer Suárez. A finales de 1977, cuatro mujeres mineras que entraron en huelga dentro de una iglesia levantaron las banderas libertarias, entre ellas se encontraba Domitila Chungara. Poco después, en 1978, la dictadura se derrumbó. Aquella irradiación esperanzadora contenida dentro de una iglesia resuena en este mural de Lorgio, que saluda así la esencia humana de Jesús el nazareno, portador de una fuerza y una esperanza que alumbra a hombres y mujeres de todos los confines del planeta.

> *Como en una novela, el mural puede reproducir un cosmos entero, o puede también concentrar la mirada en un solo gesto, en una sola y potente figura que llene el espacio por su presencia, como intenté hacer con el Cristo, que muestra su esperanza y sus heridas en la Iglesia de Santo Domingo. (Vaca, obra inédita, 2018, p.59).*

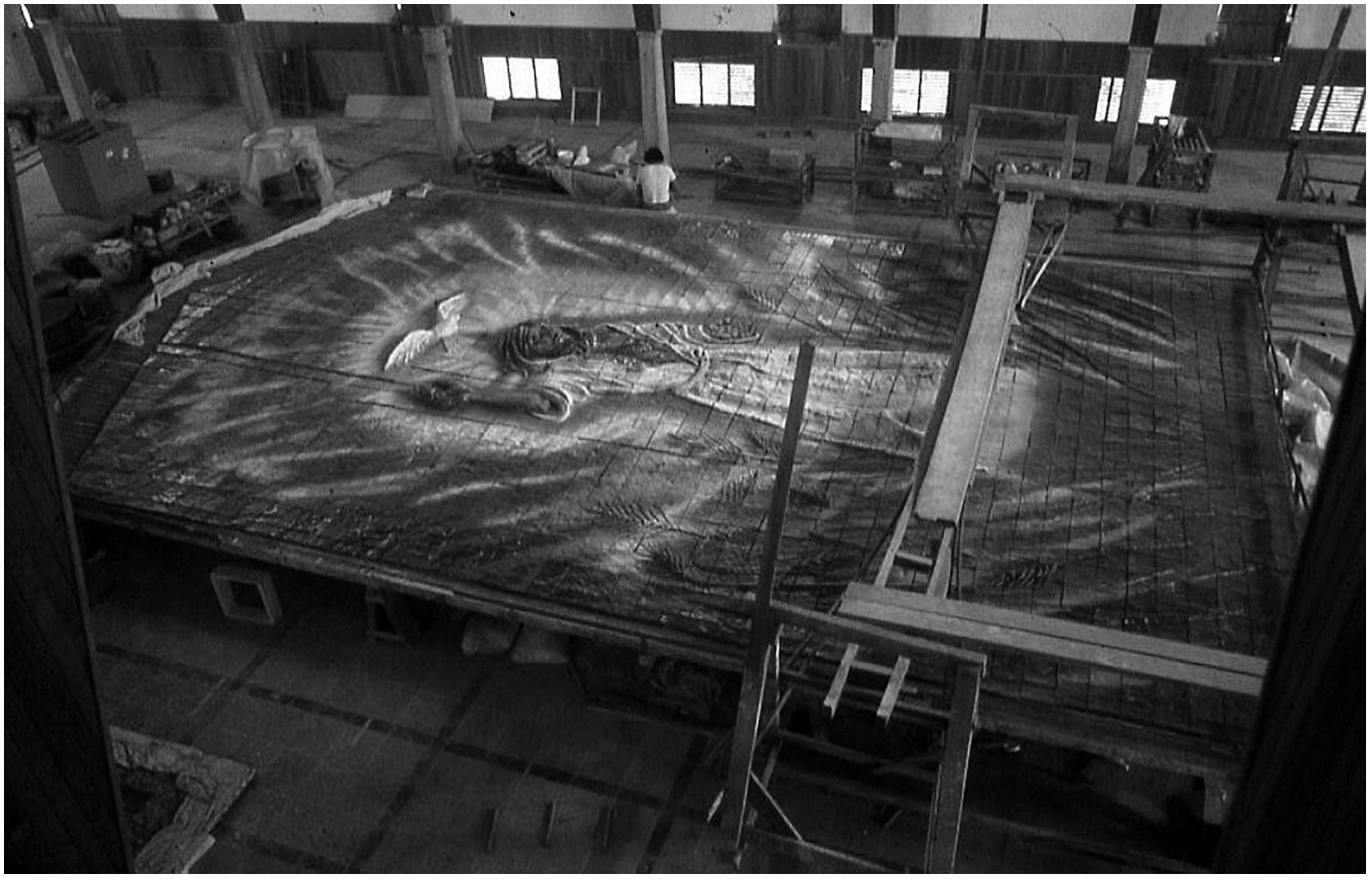
Ubicación georeferencial de los murales de Lorgio Vaca, Santa Cruz de la Sierra

1. Vida en la Amazonía, 1998.
Hotel Senses, calle René Moreno, entre Pari y Suárez de Figueroa.

2. El Hombre, barro y estrellas, 1980.
Banco Mercantil Santa Cruz, calle Junín.

3. El Carretón de la vida, 1994.
Banco Mercantil Santa Cruz, calle Florida.

4. Homenaje a Cañoto, 1983.
Ex Hostal Cañoto, calle Florida.



Cristo viene del trigo, 1978. Parroquia Santo Domingo, Barrio El Paraíso, Santa Cruz de la Sierra. Bolivia.

5. La cooperación humana, 1973.
Cooperativa La Merced, calle Junín y España.

6. Homenaje a Melchor Pinto, 1985.
Av. Melchor Pinto, rotonda primer anillo.

7. 11%, 1985.
Av. Melchor Pinto, rotonda primer anillo.

8. Los canillitas, 1987.
Oficina periódico El Deber Av. Suárez Arana.

9. La gesta del oriente boliviano" (mural doble), 1970 – 1971.
Paseo Municipal "El Arenal"

10. Las Lavanderas, 1971.
Edificio Valdivia, calle Beni y A. Vaca Diez.

11. Tu derecho a la salud, 1972.
Caja Petrolera de Salud,
calle España y Rafael Peña.

12. Homenaje al maestro, 1988.
Colegio Alemán, Av. San Martin.

13. Alegría de la juventud, 1988.
Colegio Alemán, Av. San Martin.

14. Cóndor y jaguar, 1974.
Barrio equipetrol, calle 8 este Nº13.

15. Tradiciones cruceñas, 1975.
Hotel "Los Tajibos" Av. San Martín, tercer anillo.

16. Fuente y bebedero de jaguares y sapos, 1979.
Zoológico Municipal "Noel Kempff Mercado",
tercer anillo interno.

17. Nuestra tradición alfarera", 1973.
Fábrica de Cerámica Margla, Av. Los Cusis entre Avenidas Banzer y Beni.

18. Cristo viene del trigo, 1978.
Parroquia Santo Domingo,
Barrio El Paraíso, entre primer y segundo anillo.

19. Bibosi en Motacú, 1998.
Condominio San Marino Av. Suárez Arana,
entre primer y segundo anillo.

20. Nuestra señora del maíz, 1990.
Iglesia San Joaquín, Barrio Magisterio,
entre tercer y cuarto anillo.

21. Pórtico Florido, 1996.
Edificio El Deber, segundo anillo, Av. San Aurelio.

Conclusiones

Lorgio Vaca logró una obra en murales que sobrevive al paso del tiempo desde hace cinco décadas, pero no solamente por la durabilidad de los materiales ni la perfección de la técnica utilizada, sino por el sentido y modo de pensar con el que concibió sus murales: cada mural resume un pedazo de memoria del territorio en el que se emplaza, y produce desde esa memoria, estímulos para una facultad liberadora de imaginación y/o visualización. Hasta la fecha se constituye en una práctica que fue plenamente experimental en su tiempo, y que ningún artista ha logrado replicar en Santa Cruz, puesto que solo Lorgio Vaca perfeccionó la técnica del relieve cerámico policromado y vidriado. Los contenidos plasmados se han sostenido con el paso del tiempo, Santa Cruz y el ciudadano cruceño todavía se reconocen a través de ellos, y encuentran un estímulo para avivar su imaginación.

Los temas que se encuentran en sus murales pueden ligarse a la pintura figurativa y también costumbrista hasta cierto punto. Sin embargo, al haber configurado una práctica artística que trascendió el cubo blanco de las galerías, que se constituye en arte contextual, por los diálogos que mantiene con su entorno social y con las condiciones de vida de la gente que lo rodea, además de su continua preocupación en la experiencia ampliada del espectador, la obra muralista de Lorgio Vaca mantiene plena vigencia, y está abierta a nuevos usos y miradas contemporáneas, dialogando con el arte contemporáneo de nuestros días.

Bibliografía

Althusser, L. (1988). *Ideología y aparatos ideológicos del Estado. Freud y Lacan*, Buenos Aires: Nueva Visión.

Denzin, N. K. & Lincoln, Y. S. (2012). *Manual de la investigación cualitativa* Vol.1. Barcelona: Gedisa Editorial.

MANZANA 1 Espacio de Arte, (2011). *Catálogo Lorgio Vaca Retrospectiva* 1951-2011. Santa Cruz: Autor.

Peña, P. (1988). *Entrevista a Lorgio Vaca.* Documento no publicado. Museo de Historia de la Universidad Autónoma Gabriel René Moreno.

Salazar, C. (1986). *La pintura contemporánea en Bolivia. Ensayo crítico–histórico.* La Paz: Librería editorial Juventud.

Spinoza B. (2013). *Tratado político,* Traducción Atilano Domínguez, Madrid: Alianza Editorial.

Vaca, L. (2003). *El desafío del artista.* Compilación de artículos sobre el arte y la vida en el país, producidos entre 1980 y 2003. Manuscrito no publicado.

Valdivia, F. & Vaca, L. (2018). *El mural de la vida.* Manuscrito no publicado. Biografía de Lorgio Vaca que recorre episodios de su vida y de su visión como artista.