

T-26.
Ej.1



UNIVERSIDAD MAYOR DE SAN ANDRÉS
FACULTAD DE ARQUITECTURA, URBANISMO Y ARTES
CARRERA DE ARTES
La Paz - Bolivia



TESIS DE GRADO
EL MESTIZAJE:
¿UNA ESTÉTICA INDEPENDIENTE?
(ENTORNO ANDINO PACEÑO)

ASESOR : Prof. ÉDGAR ARANDIA
Prof. VÍCTOR ZAPANA (+)

POSTULANTE : ELOY RAMIRO ÁLVAREZ CONDORENA

DOCUMENTO DIGITALIZADO POR LA BIBLIOTECA DE LA CARRERA DE ARTES PLASTICAS - UMSA



1999





AGRADECIMIENTOS

A mis tutores:

Prof. Víctor Zapana (Q.E.P.D.)

Prof. Edgar Arandía

A todos quienes fueron mis docentes en la carrera de Artes

A mis amigos, Lorena Rada y Abraham Omonte





DEDICATORIA

A mi señora madre, Delfina C. Vda. de Álvarez
de quien recibí todo el apoyo. Mi agradecimiento por siempre





ÍNDICE

PRESENTACIÓN	1
INTRODUCCIÓN.....	2
CAPÍTULO I.....	3
BASE METODOLÓGICA DE LA INVESTIGACIÓN.....	3
1. ELECCIÓN DEL TEMA.....	3
2. JUSTIFICACIÓN DEL TEMA.....	4
3. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA.....	6
4. OBJETIVOS.....	8
4.1 Objetivo general.....	8
4.2 Objetivos específicos.....	8
5. HIPÓTESIS Y SU OPERACIONALIZACIÓN.....	8
6. ETAPAS DE LA INVESTIGACIÓN O PROCESO DE LA TESIS.....	9
6.1 Delimitación temporal y espacial.....	9
6.2 Unidad de Análisis.....	10
6.3 Fuentes secundarias.....	10
6.4 Método.....	10
CAPÍTULO II.....	11
MARCO TEÓRICO.....	11
1. DISEÑO DEL SISTEMA TEÓRICO.....	11
Perfil esquemático de los conceptos.....	11
2. DEFINICIÓN CONCEPTUAL.....	11
2.1 Cultura.....	11
2.2 Aculturación.....	12
2.3 Indianismo e indigenismo.....	12
2.4 Occidentalismo.....	15
2.5 Mestizaje.....	16
2.6 Identidad.....	17
2.7 Ideología morfológica.....	20
3. DELIMITACIÓN DE LAS VARIABLES.....	23
3.1 Variables estructurales.....	23
3.2 Variables de respuesta.....	24
CAPÍTULO III.....	25
PROCESO SOCIO ECONÓMICO Y CULTURAL DEL MESTIZAJE.....	25
DESARROLLO DE LAS VARIABLES ESTRUCTURALES.....	25
Etapas del proceso y su representación en esculturas.....	25
PROCESO HISTÓRICO DEL MESTIZAJE CULTURAL - ARTÍSTICO.....	25
1. ÁMBITO SOCIAL PRECOLONIAL.....	26
2. LA SOCIEDAD POST COLONIAL.....	26
2.1 Mestizaje biológico.....	26
2.2 Mestizaje cultural.....	27
El vestuario y los signos de prestigio.....	28
Cambios en el vestuario.....	28
3. LA RELIGIÓN.....	31
3.1 La religión precolonial.....	31
3.2 La religión y la llegada de los españoles (cambio).....	31





3.3	La religión en la Colonia.....	33
3.4	Sincretismos e iconografía.....	34
4.	ASPECTO ECONÓMICO.....	36
4.1	Economía precolonial.....	36
4.2	Economía en la Colonia.....	38
4.3	Los cambios.....	39
5.	EL ARTE ANDINO EN NUESTRO MEDIO (ESCULTURA).....	40
5.1	La escultura precolonial.....	40
5.2	La escultura en madera.....	41
5.3	La escultura de los Andes.....	42
	CAPÍTULO IV.....	45
	PROPUESTA IDEOLÓGICA.....	45
	GENERACIÓN DE LA IDEOLOGÍA MESTIZA.....	45
	CAPÍTULO V.....	48
	PROPUESTA ESTÉTICA.....	48
1.	Ideología Morfológica.....	48
2.	Representación Gráfica.....	52
2.1	Generación formal.....	53
2.2	Descripción de las obras escultóricas.....	65
	Iconología e iconografía.....	65
	CAPÍTULO VI.....	79
	CONCLUSIONES.....	79
	RECOMENDACIONES.....	82
	BIBLIOGRAFÍA.....	84
	Anexos.....	86





PRESENTACIÓN

El presente documento es una elaboración teórica del tema de la tesis para luego llevarla a la interpretación plástica. Representa, además, la culminación de la formación académica universitaria, y demuestra las posibilidades y bondades que ofrece la actividad de fusionar la teoría con la práctica, siendo esta última el elemento que lleva las obras a ser el fin palpable que muestra la creatividad en cualquier orden estilístico, sea cual fuere el medio y el tiempo.

La idea de este tema ha surgido inicialmente por ser parte de este pueblo, al sentir y ver sus formas de vida socioculturales, económicas y políticas. Estas posibilidades se ampliaron aún más con los estudios en la carrera de Artes, que con su forma singular de enfoque, permitió entender desde ese ángulo la problemática de nuestra sociedad respecto a su identidad, y más cuando se debate en medio de una globalización no sólo económica, sino también en aspectos que atañen a nuestra cultura. Fue a partir de estas consideraciones que se quiso plantear los puntos de vista a través del arte.

El arte frente a diferentes aspectos nos dota de instrumentos que permiten denunciar las situaciones negativas y por ende contrarrestarlas, pero también permite realzar aquellas situaciones y propuestas que estén acordes con nuestras aspiraciones. Primordialmente, uno de esos instrumentos que nos da el arte es el de la observación, que con ojo crítico devela aquellos temas que incumben a nuestra gente.

De la observación ha nacido, pues, el tema del presente trabajo, que esperamos contribuya, o por lo menos refuerce, los ideales de una sociedad justa y culturalmente más unida en torno a nuestras raíces, rescatando y actualizando sus virtudes para promover la nueva identidad, basada en el mestizaje sociocultural.

DOCUMENTO DIGITALIZADO POR LA BIBLIOTECA DE LA CARRERA DE ARTES PLASTICAS - UMSA





INTRODUCCIÓN

El material que conforma el presente trabajo tiene como base concepciones relacionadas con el mestizaje, de las que nacen ideas con posibilidades de plasmarse en obras. El estudio está enmarcado en el ámbito andino paceño, excluyendo lo general y singularizando la motivación central, por lo que la tesis aborda el tema del mestizaje andino paceño como estética independiente.

Este tema abarca características del hombre andino paceño, mismas que nacen del choque andino – español, con sus vastos procesos de aculturación y mimesis a los que se ha sometido a lo largo de la historia. Estos dos mundos que se unen, dos culturas con contrastes muy fuertes y marcados, constituyen la generatriz que da por resultado el objeto de la investigación. Así, el desarrollo de este estudio tiene un carácter eminentemente analítico – explicativo, puesto que interpreta la realidad histórica del mestizaje como resultado del proceso de aculturación en el entorno andino paceño, pretendiendo contribuir al arte con una propuesta de concientización de lo que realmente es el habitante de este medio.

La investigación contiene seis capítulos: el primero está dedicado al esquema metodológico de la investigación; el segundo centra su análisis en definiciones conceptuales dentro de la temática; el tercero centra su análisis y desarrollo del tema en cuestión a través de los procesos religiosos, sociales, económicos y artísticos del mestizaje. Y por último tenemos la generación de la ideología mestiza, base para la ideología morfológica, que con un balance general, sienta las bases para hacer una propuesta estética, tomando como elementos la iconología y la iconografía.

Debido a que este tema incluye infinidad de fusiones y yuxtaposiciones de ambas culturas, ha sido necesario trazarse ciertos límites que ayuden a ubicarnos dentro del marco que nos interesa, aun más cuando se trata de dar un enfoque con motivación artística; es por ello que uno de esos límites propuestos está relacionado con los valores de tipo iconológico, dados estos en manifestaciones que sobreviven, y que hoy en día representan una cultura que todavía no ha alcanzado su concientización para tomar una verdadera línea de identificación, misma que conlleve proyectos y aspiraciones de todo un pueblo.



Capítulo

BASE METODOLÓGICA DE LA INVESTIGACIÓN

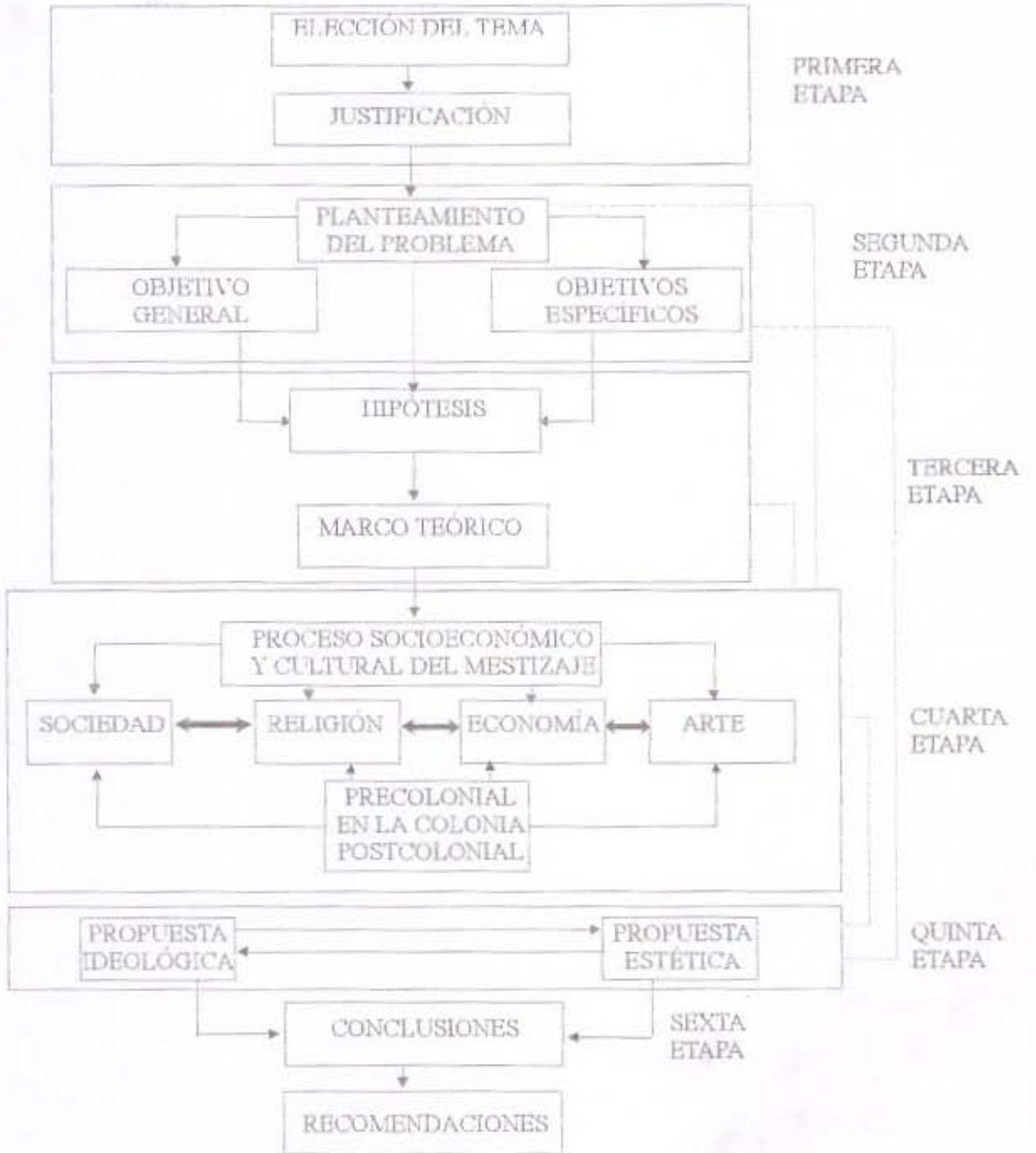
Resumen

Realiza una explicación de la metodología empleada en el trabajo. Justifica el tema a partir del reconocimiento de nuestra identidad cultural mestiza, hecho que permitirá la realización de las obras en las diferentes modalidades. El problema es planteado con base en las interrogantes sobre qué debemos entender por mestizaje y cómo se manifiesta en la sociedad actual, si la ideología propia de la región andina tiene identidad reflejada en el mestizaje, y otros factores más. Los objetivos son definidos a partir de la identificación del medio en que se desenvuelve el mestizaje, pretendiendo identificar las características del mismo y su importancia en las obras a realizar. La hipótesis es efectuada con referencia a las diferentes variables que intervienen en el tema, explicando finalmente las etapas de la investigación.



ESQUEMA METODOLÓGICO

TRABAJO DE LAS ESCULTURAS



DOCUMENTO DIGITALIZADO POR LA BIBLIOTECA DE LA CARRERA DE ARTES PLÁSTICAS - UMSA





CAPÍTULO I

BASE METODOLÓGICA DE LA INVESTIGACIÓN

1. ELECCIÓN DEL TEMA

Para la elección del tema, se tomaron en cuenta ciertos criterios que ayudaron a enmarcar la investigación dirigida hacia el enfoque artístico. Dichos criterios son los siguientes:

1. Por la relación existente:

Sociedad ←-----→ Arte

En este primer criterio, el aspecto social implica un pormenorizado análisis sociológico y hasta antropológico, que no está a nuestro alcance.

2. Por la relación existente:

Sociedad ---- Cultura ---- Arte

Este criterio marca ya ciertas pautas de acercamiento al tema, como ser "¿cómo es nuestra sociedad?", "¿cuál es nuestra cultura?", y "¿cómo podemos manifestarla en el arte?" Empero, estos conceptos son muy genéricos.

Y, por último:

3. Por definición de conceptos.

Nuestra sociedad refleja un mestizaje.

Nuestra cultura refleja aculturaciones y sincretismos.

El arte interpreta estos reflejos.

Realizando una abstracción de estos conceptos, tendríamos un primer título tentativo de tema que sería "Mestizaje y Arte", muy genérico y, por tanto, peligroso de abarcar.





Sin embargo, marca una pauta mucho más cercana a nuestras posibilidades, porque permitiría centrar el tema en la siguiente noción: “El mestizaje sociocultural para una interpretación artística, como propuesta estética”. Esta idea más clara nos ayuda a proponer los siguientes títulos:

“El mestizaje como estética independiente”

Observación: demasiado panorámico.

“El mestizaje andino paceño como estética independiente”

Observación: el concepto de mestizaje implica un esfuerzo y conocimientos más amplios, y que, de todas maneras, podrían desviar el propósito del trabajo que es el arte.

Por lo que, finalmente, el tema adopta la siguiente forma de título:

“El mestizaje: ¿una estética independiente? (entorno andino paceño)”

De esta forma, podemos dilucidar que el mestizaje es el objeto de la interpretación artística en este trabajo, no así el fin específico de estudio.

2. JUSTIFICACIÓN DEL TEMA

La presente investigación responde a una motivación por poner en consideración las manifestaciones encarnadas en el hombre de nuestro medio. Se presentan dichas manifestaciones como resultado del proceso de aculturación por el que ha pasado con sus matices, su cosmovisión, sus virtudes y defectos, sus vacíos y sus logros, su idiosincrasia y los sentimientos propios de todo ser humano, en este caso tomando en cuenta su mestizaje como fusión y destino irreversible.

Como señalara Franz Tamayo, “una raza que no sabe jamás qué pensar de sí misma, es una raza que está en crisis transitiva o que está por perecer”. (TAMAYO, 1988, pág. 42.) Tal condición cultural se considera como duda racial y son estas frases del pensador boliviano un impulso para la realización de este trabajo, pues no sólo encierra en





ellas una problemática educacional o política, sino que va mucho más allá, ya que toca el espíritu mismo de la gente que conforma nuestra sociedad.

Es este el punto que se quiere interpretar con la plástica: un pueblo con su gente, sus formas, pues son ellos los protagonistas de una historia latente pero ligada al análisis sobre el mestizaje que está ahí, donde vamos, donde vivimos, lo que oímos y vemos, un legado de dos culturas que se unieron y que nos arraigan en estas tierras.

Este trabajo no persigue necesariamente una investigación de tipo sociológico, antropológico o cualquier otra área que exija minuciosidad sobre fechas, lugares, etc. siendo que los textos consultados son más bien ilustrativos, rescatando los valores iconológicos e iconográficos.

Tomando en cuenta que el arte es una manifestación espiritual e innata del ser humano, que marca las pautas de la conciencia frente a la realidad, los temas que son tratados artísticamente tienen la posibilidad de ser enfocados de varias formas. Es así que al encauzar esta investigación, por la variedad de eventos, leyendas, crónicas, folklore, costumbres, etc., hubo la inclinación de realizar este trabajo desde un enfoque sociocultural, considerando que el mestizaje se refleja en forma más clara encarnado en el hombre andino de ayer y hoy, en el mestizo propiamente.

En este sentido el presente trabajo ha sido motivado y animado por la obra intelectual de pensadores como Tamayo, Arguedas, Mendoza, entre otros, y artistas plásticos como Marina Núñez del Prado, Cecilio Guzmán de Rojas y muchos otros cuya mención se extendería bastante. Tales autores y artistas fomentaron de una u otra manera la búsqueda de identidad en nuestro medio, sin que ello signifique pretender equipararse a tan renombrados pensadores y artistas.

Asimismo, para este proyecto y gracias a la formación de la Carrera de Artes (mención Escultura) que se constituye de alguna manera en informante occidental, se ha optado por la escultura de Terracota, adecuándose al tema estudiado y por cuanto en esta técnica se tiene mudos testigos de la cultura andina.





3. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

El nacimiento de una sociedad pasa por una serie de evoluciones históricas que encierran aspectos religiosos, sociales, culturales, económicos y políticos, que generan peculiaridades dentro de su gente y que son ajenos a otros grupos humanos; en nuestro medio ocurre aquello con las diferentes culturas, y sin embargo éstas tienen paralelismo con otras como los aztecas, mayas, etc.

Los mestizos, en este caso, son fruto de la mezcla de dos razas: la española y la andina. Nosotros heredamos una vasta cultura de aymaras y quechúas, y de los españoles una serie de adaptaciones importantes: el idioma, la religión católica y las costumbres, no obstante es la tierra que nos llama a ser, que nos da la filosofía, el espíritu, la identificación, la esencia misma, sus sentimientos y vivencias. Consideramos a la vez que los españoles son también fruto de un mestizaje de árabes y otros, pero este hecho no merece profundizarse en esta ocasión.

Los españoles llegan y buscan adueñarse de todo cuanto ven en las nuevas tierras. Los andinos, como otros pueblos, son sojuzgados por españoles, que tecnológicamente están adelantados, conocen la escritura, la rueda, la pólvora, y otros avances, y tienen concepciones diferentes sobre el universo que les rodea. Los andinos, por su parte, formaron una sociedad estable con organizaciones bien concebidas, con caminos bien logrados, con sus propios idiomas, con su característico vestuario, su organización política y religiosa muy particulares. No obstante aquello, y de ser una sociedad con vida independiente, no dejaba de estar atrasada en lo que a la temporalidad occidental se refiere. Sobre este aspecto, carecemos de fuentes fidedignas que puedan garantizar lo manifestado, puesto que existen teorías no comprobadas que llevan al más imaginativo especulador a ligar inclusive leyendas con hechos concretos.

Pero es también imprescindible señalar claramente que hubo una sociedad singular -si se quiere- con su propia ideología y filosofía sobre la vida del hombre y que hubo una cruenta interrupción que arrasó con la formación y desarrollo de estas culturas. Interrupción en el sentido en que no se respetaron sus formas organizativas sociales y políticas, ni su religión, dando lugar así a un proceso de aculturación del habitante andino paceño que





gradualmente fue perdiendo su verdadera identidad, influenciado por el occidentalismo, siendo éste un problema latente en la actualidad, puesto que hoy en día se puede observar que la juventud tiene un patrón consolidado de identificación, ya que, por ejemplo, los jóvenes de todos los estratos sociales bailan caporales con “jeans” y las señoritas con “jeans” debajo de las polleras, lo que demuestra cierta confusión, pérdida de valores culturales propios, a través de la influencia de informantes extranjeros, pero aclarando que esto no es totalmente negativo.

Tal problema impone en primera instancia una interrogante síntesis que puede surcar más allá de su apariencia. Al formular esta interrogante, el estudio se ligará al arte con ciertos parámetros que se refieren a los contextos teóricos conceptuales existentes, el carácter de su aprehensión y operacionalización. Por lo tanto, su precisión por lo menos cercana será importante para la apertura a la disgregación analítica de las líneas de acción comprensivas (acerca de cómo se manifiesta el problema en la sociedad actual y porqué se manifiesta de esa manera).

Siendo necesario precisar las interrogantes del problema, y tomando en cuenta los datos ya existentes, formulamos las siguientes preguntas centrales:

- ◆ ¿Qué debemos entender por mestizaje andino paceño y cómo se manifiesta éste en la sociedad actual?
- ◆ ¿Será que la ideología propia de la región andina, a pesar de haber pasado por el proceso de aculturación, tenga identidad reflejada en el mestizaje?
- ◆ ¿Refleja el arte actual de nuestro medio esa ideología, que a la vez conforme un estilo basado en la identidad mestiza?
- ◆ ¿Cómo se puede interpretar esa realidad a través de la escultura, tomando en cuenta al mestizaje como estética independiente?



4. OBJETIVOS

4.1 *Objetivo general*

Realizar un estudio analítico sobre el mestizaje andino paceño, considerando características que se dieron a lo largo de la historia, tomando en cuenta el “medio” como elemento primordial, para reflejarlo artísticamente. De este modo, se pretende lanzar una propuesta de concientización sobre nuestra identidad a través de la escultura y cuya premisa se apoye en el mestizaje sociocultural.

4.2 *Objetivos específicos*

- ◆ Determinar las características del mestizaje andino paceño a través del proceso de aculturación que tuvo para conocer sus manifestaciones en la sociedad actual.
- ◆ Materializar a través de esculturas una visión del mestizaje andino paceño mediante la captación vivencial de pensamientos e inquietudes que reflejen nuestra verdadera identidad para rescatar la ideología propia de la región andina.
- ◆ Tomar la escultura como medio para interpretar a través de la iconología la fusión de las virtudes y defectos socioculturales del habitante andino.
- ◆ Recrear los símbolos y formas andinas para una actualización de los mismos.
- ◆ Recrear formas mestizas de vestuario y otros para la composición volumétrica.

5. HIPÓTESIS Y SU OPERACIONALIZACIÓN

El mestizaje es un hecho de profundas connotaciones que influyen en la vida cotidiana, y por ende debe ser una de las formas principales y más claras en que el hombre de nuestro medio se identifique generando unidad sociocultural en base a nuestros valores ancestrales.

De esta forma el mestizaje se convierte en “mediador” de informantes propios y externos, equilibrándolos en sus fuerzas, en una primera instancia, para luego con la influencia de nuestro medio cobrar un sentido propio, esto es el mestizaje sociocultural que hace a nuestra identidad.

En el caso particular artístico, se toma este fenómeno como punto de partida para lograr una visión estética que caracterice al real andino paceño, rescatando códigos y formas andinas se podrá reinterpretarlas por medio de estilos o ismos que puedan ser informantes externos, pero sin perder la esencia de nuestros elementos rescatados.

A este tercer resultado denominaremos independiente por constituirse en una nueva imagen.

OPERACIONALIZACIÓN	
Variable dependiente	Indicadores
A) El mestizaje andino paceño	Cambios en la ideología. Choque cultural andino español. Choque cultural andino occidental.
Variables independientes	Indicadores
A) Proceso de aculturación	Cambios en el aspecto religioso. Cambios en el aspecto social. Cambios en el aspecto económico. Cambios reflejados en la escultura. (artes plásticas)
B) Pérdida de identidad	Pérdida de costumbres nativas. Pérdida parcial del idioma nativo. Influencias en la vestimenta. Extinción de ritos religiosos andinos. Desconocimiento de la simbología andina. La alienación en diferentes órdenes (música, costumbres, etc.).

6. ETAPAS DE LA INVESTIGACIÓN O PROCESO DE LA TESIS

6.1 Delimitación temporal y espacial

Para observar y analizar el proceso de aculturación que tuvo el habitante andino paceño y el proceso de evolución que atravesó el mestizaje, se tomó en cuenta:

- El tiempo que representa la última etapa del incario, es decir antes de la llegada de los españoles, pasando por la conquista, la Colonia y la República.



hasta nuestros días. Si bien es un tiempo extenso para el análisis, se ha seleccionado para este trabajo sus momentos sustanciales y suscintamente aquellos aspectos que nos interesa en cuanto al tema.

- El marco geográfico para el estudio es evidentemente el medio andino, del departamento de La Paz, cuya caracterización social es básicamente de ascendencia aymara.

6.2 *Unidad de Análisis*

Se ha realizado el análisis por medio de comparaciones y analogías entre las dos culturas, la española como representante del mundo occidental y la aymara como representante del mundo andino, de la cual surge la resultante que se manifiesta en la afirmación de la propuesta ideológica como artística (estética).

6.3 *Fuentes secundarias*

Para reforzar y avalar, tanto la historia, teorías, como conceptos, se recurrió a textos cuya temática estuviera relacionada con las ideas y pensamientos de este trabajo.

6.4 *Método*

Se ha utilizado el método deductivo por adecuarse al tema que requería un desarrollo que partiera de lo general hacia lo particular. En este caso, lo general representa el aspecto temático sociocultural, y lo particular el aspecto netamente de la representación artística plástica (esculturas- iconología).



Capítulo 2

MARCO TEÓRICO

Resumen

Aclara los conceptos y categorías que intervienen en la elaboración de la tesis, haciendo énfasis a palabras guía tales como “Cultura”, “Aculturación”, “Indianismo”, “Indigenismo”, etc. tales que nos permitan una aproximación al tema motivo de exposición en las esculturas. Reconoce además el aporte que hicieron diferentes autores sobre el tema en particular. Establece, asimismo, la delimitación de las variables que permitirá conocer de manera clara la propuesta.





CAPÍTULO II

MARCO TEÓRICO

1. DISEÑO DEL SISTEMA TEÓRICO

El habitante propio de la región andina de La Paz, desde el choque cultural con el mundo occidental, pasa por un proceso de búsqueda de identidad y en forma más evidente desde la recuperación de los valores de la cultura madre (en este caso de aymaras) a través de manifestaciones ideológicas apoyadas en la memoria histórica. Para ello coadyuva el factor preponderante que es el "medio", y las influencias propias (internas) como ajenas (externas), hacen del mestizaje un proceso necesario hacia el mestizaje cultural.

Perfil esquemático de los conceptos

Dentro de estos marcos de referencia, se halla el objeto del presente trabajo, conformado por los siguientes conceptos y categorías: Cultura y Aculturación, Indianismo e Indigenismo, Ancestralismo, informantes andinos, occidentalismo, mestizaje y mestizaje cultural. La ideología mestiza como identidad; la ideología morfológica, y por último, y más importante, el Arte, instrumento que nos permite materializar el pensamiento de este trabajo.

2. DEFINICIÓN CONCEPTUAL

2.1 Cultura

La cultura, según Francovich, "es el conjunto de los elementos por los cuales un país manifiesta la conciencia de sí mismo y la razón de su ser. Es un patrimonio espiritual [...] Da sentido a la existencia, define los valores y las ideas de los pueblos, cuando ella desaparece, el pueblo se desmorona; los grandes genocidios comienzan matando los ideales de los pueblos y destruyendo sus valores". (FRANCOVICH, 1987, pág. 212). Es innegable que nuestra cultura tiene también sus bases en la cultura occidental cuyos elementos vienen de Grecia con la necesidad del saber, de Roma con el derecho del individuo, y del Cristianismo con la oportunidad de tener un Dios.



A estos elementos fundamentales se suman las supervivencias indígenas que dan a nuestra alma matices peculiares y originales. Es por eso que debemos profundizar nuestra cultura mediante el conocimiento de nuestra realidad, realidad que precisamos traducir por medio del mestizaje cultural.

2.2 *Aculturación*

"El término de aculturación designa todos los fenómenos de acción recíproca que resultan del contacto entre dos culturas. Los estudios de aculturación se refieren esencialmente a sociedades de fuerza desigual, una dominante y otra dominada. Se trata de un peligro a vencer y respecto del cual es necesario estar en guardia. Si bien nace en el terreno de la etnología, se sitúa desde el comienzo y por definición en una perspectiva histórica orientada hacia los fenómenos de cambio." (WATCHEL, 1976, pág. 26-28, 213.)

En este sentido, podemos decir que la aculturación trae consigo factores negativos como positivos intercambiadas mutuamente entre las dos culturas que intervienen, ya sea en mayor o menor grado. En la aculturación actúan también determinantes externos e internos, lo cual equivale a decir que la cultura dominante (externa) impone sus propósitos y la dominada (interna) resiste a éstos por medio de valores culturales propios. Con estas consideraciones, podemos afirmar que la aculturación, como negación de cultura puede ser voluntaria u obligada, mas por la acción recíproca y por la complejidad de las culturas, los grados de aculturación son múltiples en el tiempo y el espacio. Sobre dichos conceptos básicos pero claves podemos pasar a definir los demás conceptos y categorías que hacen al tema estudiado.

2.3 *Indianismo e indigenismo*

Un primer intento de búsqueda de identidad se da con estas "manifestaciones ideológicas que basan sus principios en la recuperación del substrato indio y su incorporación al patrimonio cultural del país". (GÓMEZ, 1988, pág. 264.)

Si bien ambas manifestaciones tienen un paralelismo análogo, sus características son diferentes y precisas, y se notan tanto en las artes plásticas como en la literatura.



Así, el Indianismo arranca con la idealización romántica que caracteriza a las novelas históricas y que lleva a una idealización del "indio" en ambientes extraños a la realidad en que vivía; ocurre lo propio con la plástica de esta tendencia.

"El Indianismo", decía Salazar Mostajo, "es decorativo, falso, idealizado, conformista, su personaje es sumiso, manso, bello pero indiferente, atrayente sin solidaridad, su único planteamiento es de carácter étnico y, por consiguiente, en anacrónico e improcedente". Alejándose del Indianismo idealista, surge el Indigenismo como reflejo de la realidad. "El indigenismo ofrece una imagen agresiva de un indio que se levanta y reclama justicia; su adusta fisonomía no pide ni admite cariño ni suscita compasión. Su versión de la sociedad corresponde a la exigencia del cambio" Al respecto, uno de los fundadores de esta tendencia, el maestro Illanes afirmaba: "La pintura indigenista constituye un rechazo a la hipocresía reinante en torno al indio" (SALAZAR, 1989, pág. 83.)

Como podemos ver, ya no existe el afán decorativo ni el interés de vender arte: "A Illanes y su escuela no les interesa el comprador burgués, el señor que busca decorar su sala o su comedor con la imagen del esclavo satisfecho y resignado" (SALAZAR, 1989, pág. 83).

De todas formas, estas manifestaciones ideológicas, con esos lados positivos y negativos se apoyan legítimamente en la cultura ancestral, entendiéndose al **ancestralismo** como la recuperación de nuestros valores culturales de la identidad maternal que nos remonta a nuestro pasado. Esta riqueza nos permite resistir las envestidas de la "vanguardia" y anteponerse a un arte y a un modo de pensar general y globalizador. Pero, debemos tomar muy en cuenta que lo ancestral no debe significarnos un etnocentrismo innecesario y desde luego anacrónico, sino "más bien que nuestro ancestralismo nos permita transformar sus códigos y signos en nuevas permutaciones." (SALAZAR, 1989, pág. 83.) Esta búsqueda de nuestro pasado nos plantea infinidad de enigmas que se constituyen necesariamente en motivaciones y desafíos para la investigación.





"Los collas", señala Francovich, "no conocieron la escritura, como tampoco la conocieron los incas. No pudieron pues transmitirnos la propia versión de su cultura en todas sus facetas, lo que conocemos de éstas, fuera de las impresas y frecuentemente deformadas informaciones de los cronistas, se encuentran en los restos de la arquitectura, la cerámica y la textilera que han sobrevivido hasta nuestros días, también supervivencias que se conservan en poblaciones autóctonas o que se han incorporado al folklore de nuestras ciudades." (FRANCOVICH, 1987. pág. 22).

Nuestros ancestros son, por lo tanto, objeto de permanentes indagaciones y paralelamente de nuevos descubrimientos que se desarrollan en nuestro "medio" y que constituyen las informaciones necesarias para compenetrarnos con nuestra cultura. Es por eso que para el presente trabajo se considera pertinente tomar en cuenta las influencias propias o interna del medio andino que denominamos **informantes andinos**, que están relacionados directamente con nuestro marco geográfico (el ámbito andino paceño) que forma parte de lo que en tiempos pasados era el Kollasuyo: cuna de aymaras (collas) primero, de incas luego, y tras la conquista, la colonia y la República, hasta nuestros días, constituye la "morada vital", es decir, esta tierra donde se desarrolla nuestra cultura.

"El punto en el espacio significa un momento concreto en el desarrollo de la "morada vital". La línea en el tiempo es la evolución de esa morada de un pueblo a través de los siglos. En cualquier momento de su evolución la tierra de un pueblo participa de dos elementos esenciales: el telúrico y el antropológico" (GÓMEZ, 1988, pág. 36).

La tierra, por lo tanto, da al pensamiento y la psicología del hombre de ayer y hoy fuentes de inspiración e información que mantienen vivas la esencia de nuestra cultura, por lo que los descubrimientos nuevos, el folklore de nuestros días, los ritos y los mitos y las costumbres que heredamos, son informantes que deben convertirse en logros futuros. Al respecto, Fernando Diez de Medina nos dice: "Regresad al estilo secular de la montaña, inmenso y maternal, activo y reposado a un mismo tiempo. A la verdad telúrica, al fondo metafísico de la adusta cordillera; ahí está la fuerza tranquila del futuro el vibrante acicate del presente". (DIEZ DE MEDINA, 1948, pág. 11).





Por su parte, Francovich señala: "El paisaje modela al hombre, la cultura por ende no es más que la expresión de lo telúrico" (FRANCOVICH, 1987, pág. 34). Esta misma fuerza telúrica de nuestra tierra, con sus informantes, genera el empuje para la concepción de la ideología del mestizaje cultural, que inspira a poetas y músicos, y que ha dado forma a la creación de Marina Núñez del Prado y de otros importantes artistas plásticos.

2.4 *Occidentalismo*

También estos informantes propios nos permiten equilibrar y contrarrestar las influencias externas sintetizadas para esta ocasión bajo el concepto de *Occidentalismo*, bombardeo de informantes extranjeros, lo que significa una peligrosa "colonización cultural" derivada del avance tecnológico, la industrialización, la internet. etc. Éstos, son logros admirables de nuestros días, más aun si estos no llegan a trastocar los valores humanos, importantes para la convivencia con equidad de las sociedades.

Sin embargo, estos avances científicos de un tiempo a esta parte van en desmedro de la naturaleza, del hombre propiamente, de naciones industrialmente pequeñas, es decir, de las identidades, que acarrearán en el sojuzgamiento sociocultural o porque son alienantes.

"Es pues de urgencia hacerle frente a la seducción cultural que nos viene del mercado internacional, aunque parezca un mero repliegue defensivo y hasta suicida, necesitamos entonces desarrollar todo aquello que signifique cultural viva, cotidiana, capaz de desarrollar identidad". (V Congreso de Antropología, 1992, pág. 57). En las artes como en otras actividades, se es propenso a recibir influencias y más fácilmente por medio del avance comunicacional.

"El arte occidental y el proceso de desintegración al que ha sido sometido son, desde ese punto de vista, el reflejo de la decadencia de la conciencia burguesa y de las formas de vida inventadas por un capitalismo altamente desarrollado." (SALAZAR 1989, pág. 16.) Pues bien, frente a estas influencias externas debemos poner la capacidad de tomar solamente como informantes aquellos aspectos positivos de estos, mas con la influencia y los informantes de nuestro propio medio andino se constituyen de todas formas en los elementos



necesarios para la comprensión del proceso que siguió el mestizaje propiamente dicho, hacia el mestizaje cultural.

2.5 Mestizaje

Es un hecho evolutivo que se ha dado desde la llegada misma de los españoles; en términos raciales el mestizo constituye la síntesis de las razas española y aymara (en este caso). Sin embargo, este aspecto biológico por demás conocido queda en importancia secundaria para este trabajo.

"En el momento de la conquista", señala Boyse, "ni los llamados "indios" ni los pretendidos españoles podían prever como resultante de su encuentro el nacimiento de un hombre que no fuese ni "indio" ni "español", sino un híbrido que ya es un ser nuevo". (BOYSE-CASSAGNE, 1992, pág. 22.) De alguna manera se considera lo "nuevo" como independencia, que hace o busca en ella su identidad, que empieza precisamente con el rescate de lo "indio" a través, como hemos visto, del Indianismo y el Indigenismo que cuestionan el rol del indio pero consiguientemente el del mestizo y del blanco de nuestro medio.

De esta forma, "emergerá en los años treinta de este siglo, uno de los principios fundamentales de la dirección ideológica del pueblo, la esencialidad de su mestizaje." (GÓMEZ, 1988, pág. 76.) Mas con la recuperación ancestral, la tradición andina, los sincretismos de las religiones, el folklore, en sí todas las mezclas que se dieron en las diferentes actividades de la vida y la innegable herencia española, de su lengua y letras, en fin, parte de su cultura, hacen que en el devenir de los tiempos se genere las bases de la nueva sociedad culturalmente mestizada.

"Guillermo Francovich", comenta Gómez, "se colocaba a la vanguardia del pensamiento boliviano, no sólo por haber reconocido la existencia de un "mestizaje cultural", sino especialmente por considerar que su comprensión era esencial para entender a Bolivia." (GÓMEZ, 1988, pág. 76).



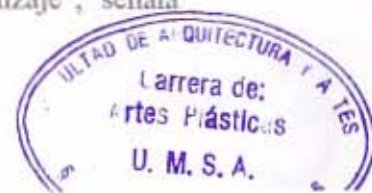
Es, pues, necesario que el estudio de estos hechos es indispensable para darnos cuenta del proceso histórico, para así conocer nuestra realidad social.

La aceptación del mestizaje cultural, sin embargo, todavía se encuentra en proceso evolutivo, por cuanto existen aún en nuestro medio ideologías que truncan su consolidación como identidad, ya que, como sugiere Gómez, esas posiciones ideológicas vistas anteriormente persisten hasta nuestros días: a) el Indianismo, como justificación escapista que engañosamente frena la transformación social del "indio"; b) el Indigenismo permanece como una continua denuncia en cierto modo justificada por la persistencia a través de años de una situación de injusticia social (GÓMEZ, 1988, pág. 275-276.)

Estas mismas manifestaciones vuelven y trascienden en el Arte, en la música y en las letras. Y en la política para desmedro de nuestra sociedad. De todas formas, suponemos que en ambas posiciones ideológicas existen actuantes mestizos y mestizadores (culturales) que conciente o inconcientemente juegan estos roles, siendo una de las barreras no menos importantes, para que el mestizaje cultural se afirme, puesto que ahora es muy dificultoso entender y determinar quién es el "indio" y quién el "blanco". Se ve entonces que lo característico del hombre andino de hoy, es pues precisamente su mestizaje, culturalmente hablando, y que esta concepción, en posición de ideología debe establecerse como nuestra identidad, cuyos conceptos precisaremos a continuación.

2.6 *Identidad*

"Todos pueblo", indica Gómez, "que asienta sus bases en un cruce de culturas, ha de poseer en sus comienzos vivencias enraizadas en una u otra de las culturas primordiales." (GÓMEZ, 1988, pág. 76.) Dichas vivencias (positivas o negativas) son las diferentes ideologías que ha sostenido nuestra sociedad y nuestra cultura, a través de la historia (que es revisada sintéticamente para este trabajo). Son los cambios evolutivos y que aun en proceso de consolidación dan la característica particular a nuestra sociedad, cuya búsqueda basada en la identidad se origina en los principios del siglo y que cobraron fuerza tras la guerra del Chaco. "Desde la aceptación como principio ideológico de nuestro mestizaje", señala





Gómez, “y cuando se comprende que el “indio” del siglo XX ya no era el incario ni su modo de ser, ni sus costumbres podían serlo, y que el “blanco” a su vez no era tampoco el europeo y que su modo de ser era inseparable del ‘medio’.” (GÓMEZ, 1988, pág. 76.) El medio, como hemos visto, es un factor preponderante en el entendimiento de la identidad del hombre de nuestra sociedad, así lo sostenían pensadores como Tamayo, Diez de Medina y otros, y entre ellos artistas célebres como Cecilio Guzmán de Rojas, Alandia Pantoja o Marina Nuñez del Prado, y muchos de diferente género, se apoyaban en ese pensamiento primordial.

Pero Guillermo Francovich nos advierte al respecto: “Hay dos posibles errores en las mentalidades de nuestra sociedad: querer encerrar el pensamiento dentro de los moldes internos, esta tendencia –dice- nos arrastraría hacia el folklorismo, el otro error consiste en imitar la mentalidad extranjera y reducirse a consumir los productos de esa cultura.” (FRANCOVICH, 1987, pág. 132.)

Queda así uno de los postulados más básicos de toda independencia cultural, pero que por falta de trabajo y desarrollo teórico sigue motivando todavía en nuestra sociedad confrontaciones ideológicas.

Estas posiciones más o menos divergentes son necesarias para hallar la nueva ideología, tal como mencionara Althusser al señalar que “después de una revolución teórica, es necesaria aún una lucha extremadamente larga y dura en lo teórico e ideológico para establecer, hacer reconocer y triunfar el nuevo pensamiento que funda una nueva ideología”. (ALTHUSSER, *La Ideología como Arma de la Revolución*, pág. 51.) Y la ideología es, según Marx, “el sistema de ideas y de representaciones que domina el espíritu de un hombre o de un grupo social”. A la vez que alcanzada esta ideología “mayor” que domina a las demás, será necesaria una alta teorización.

“La forma superior de teorización de la ideología es la filosofía, cuya gran importancia radica en que constituye el laboratorio de la abstracción teórica proveniente





de la ideología.” (ALTHUSSER, *La Ideología como arma de la Revolución* pág. 51.) Esta filosofía la desarrollarán los intelectuales de nuestro medio junto a antropólogos, sociólogos, etnólogos, artistas de todo género y todos a quienes compete este problema para llegar a la afirmación de nuestra identidad.

“Entendiéndose por Identidad, en este caso colectiva, a las formas externas e internas de reconocimiento, tomando en cuenta parámetros socioculturales, psicológicos y filosóficos de una masa social.” (V CONGRESO DE ANTROPOLOGÍA. Identidad, pág. 28.) Como vemos, a propósito de identidad, es inevitable reconocer la existencia de identidades regionales y la identidad nacional, esta última determinada por factores más complejos que no es propósito detallarlos en este trabajo, pero que se entiende bajo la siguiente definición, del referido Congreso de Antropología: “Esa identidad nacional se forma en interrelación con otras formas de identidad que coexisten con ella, en este caso el individuo se reconoce como miembro de una región, de un pueblo, de un determinado grupo social. Sin embargo, la coexistencia de estas identidades no es amorfa; algunas dominan en ciertos momentos de la historia, o se refuerzan a la luz de determinados proyectos políticos, culturales e históricos.” (V CONGRESO DE ANTROPOLOGÍA, pág. 28.)

El asunto radica entonces en afirmar nuestras identidades claramente para luego convergir, con la ayuda de las dos grandes armas: la ideología y su filosofía; en la identidad mayor como mito del próximo milenio.

De este modo, podemos definir la concepción de la ideología mestiza como Identidad, como la representación imaginaria entre el hombre y las condiciones reales de existencia culturalmente mestizas, del ser y el hacer de un modo particularmente definido y reconocible dentro de nuestro entorno geográfico y social.

Una vez tocado este punto, explicamos el siguiente concepto que nos acerca y enlaza la teoría con la interpretación artística, objeto principal de este trabajo.





2.7 Ideología morfológica

Es la fusión entre la práctica y la teoría en la actividad artística. La concepción de ideología mestiza como identidad de nuestro medio sociocultural nos lleva consiguientemente a determinar nuestro modo de pensar, pero ya dirigido a nuestra actividad que es el arte, específicamente la escultura, es decir, pensar ya con formas e imágenes que hacen a las obras artísticas el medio de expresión y síntesis representativa del tema investigado en este trabajo.

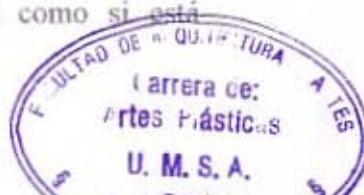
El concepto de Ideología Morfológica está adoptado, en esta ocasión particular por la relación directa que tiene con la práctica de la escultura, desde el punto de vista del estudio de las formas volumétricas (morfológica).

“La ideología figurativa se define como una combinación específica de elementos formales y temáticos de la imagen a través de la cual los hombres expresan la manera en que viven y las relaciones con sus condiciones de existencia, combinación que constituye una de las formas particulares de la ideología global de una clase”. (DE PAZ, 1979, pág. 63.)

Ambos conceptos tienen su ligazón, ya que lo figurativo reconoce formas que contengan temáticas y que tengan su modelo en elementos existentes que pueden ser naturales o artificiales; para este trabajo el hombre, los códigos y las formas andinas son nuestros modelos.

Conviene, en este punto, realizar una aclaración oportuna, y es que toda condición social o ideología produce inevitablemente tanto obras *buenas* como *malas*, lo que significa que entre el contenido de la obra y la obra como tal hay un velo invisible que los separa, pero que a la vez define su valoración estética. Al respecto, Arnold Hauser sostiene: “Todo arte está condicionado socialmente, pero no todo en el arte es definible socialmente.” (HAUSER, citado en SALAZAR, 1989, pág. 18.)

También Nicos Hadjinicolau apunta al respecto, al señalar: “El concepto de ideología figurativa no encierra ninguna valoración en sí mismo. Toda imagen, tanto si se considera “grande” como “menor”, tanto si se encuentra almacenada como si está





expuesta en la sala de un museo, se caracteriza esencialmente por la ideología a la cual pertenece." (DE PAZ, 1979, pág. 65.) De esta manera, podemos deducir y determinar que la obra como tal tiene o lleva consigo una independencia, aunque abstracta, respecto de su temática. Independencia que se traduce en la estética de esa obra, pero siempre supeditada al medio y a los demás órdenes de vida.

En cuanto a la estética, necesariamente debemos situarnos en el camino que el método del materialismo nos conduce y enlaza con el tema en cuestión. "Ante todo," sostiene De Paz, "es necesario tener en cuenta que la estética del materialismo histórico se sitúa dentro de la estética hegeliana, cuyo desarrollo se produce en el ámbito de los problemas de contenido de la obra. De tal forma, por ser una estética que tiene principalmente en cuenta las dimensiones del contenido (pero en relación dialéctica con la organización interna de los *materiales lingüísticos*, plásticos, tonales, musicales, etc. de las distintas artes) ésta evita dos escollos con los cuales la estética moderna no ha cesado de chocar; por un lado el formalismo, que consiste esencialmente en restituir el arte de las relaciones formales del ritmo y del estilo, etc. y por otro el psicologismo, que abandona el análisis de lo bello por el placer subjetivo que procura". (DE PAZ, 1979, pág. 45.) Para el presente documento y la representación en las obras escultóricas nos hemos guiado por esta concepción. Ni el carácter decorativo ni el abstracto están presentes en las esculturas, aunque esa es nuestra intención y motivación, pero en forma secundaria y controlada.

"Por tal el cometido de la estética materialista tiende a la transformación de las sociedades históricamente establecidas, haciendo surgir, sobre el fundamento ideológico entre imaginación y realidad, el modo de pensar, que la voluntad humana debe estar al servicio de un porvenir justo y de revelar al hombre ese sentido mutable y permanente de su existencia." (DE PAZ, 1979, pág. 46.) Sobre la base de esos elementos conceptuales





que hacen al arte, podemos lanzar nuestra premisa general de cómo concebimos el arte plástico:

El Arte participa de la actividad de lo real, dándole nuevos significados y vivificándola a través de lo imaginario, contribuye pues a la apertura de sus puertas a la imaginación y los sueños liberadores. No obstante y pese a la ambivalencia, en muchos casos, de definiciones sobre arte, al menos en la época actual donde su concepto es más ambiguo por el avance mismo de la cultura de hombre, en términos de tecnología y ciencia, y por las diferentes tendencias estilísticas y con las diferentes reacciones que se producen en las diversas sociedades, partiremos para el presente trabajo de conceptos sumariamente primarios:

El arte es un esfuerzo para perpetuar o registrar sentimientos. Esa es la actividad de la conciencia misma. Una verdadera conciencia es la confesión a nosotros mismos de nuestros sentimientos, una falsa conciencia sería repudiarlos, es decir, pensar acerca de uno de ellos: *Ese sentimiento no es mio, o sea mi sentimiento debería tomar esta forma requerida.* (DE PAZ, 1979, pág. 46.)

También el autor Herbert Read reflexiona sobre ese pensamiento en estos términos: "Pero el propósito del arte no es externar sentimientos o excitarlos, sino darles forma, esto es encontrar su correlato objetivo de modo que podamos reconocerlo por lo que es, por lo que significa en nuestro discurso. El arte es siempre el instrumento de la conciencia como aprehensión, captación, materialización". (READ, 1975, pág. 159.) Ampliando conceptos sobre arte, nos remitimos también a la afirmación del escritor y crítico de arte, Carlos Salazar, quien dice: "El arte es también una expresión de su sociedad, forma parte a la vez de los medios que permiten la producción material de la vida y de la forma ideológica en que esta producción se encarna en la mente de los hombres, interacción que hace de la obra de arte causa y producto de la sociedad". (SALAZAR, 1989, pág. 12.)





Por lo tanto, este es el contexto teórico en el que se basa la realización de las obras y que muestran el proceso sociocultural del mestizaje en el hombre de nuestro medio y que persiguen la búsqueda de identidad.

Esto no significa que las esculturas presentadas respondan a un arte de tendencia realista, en el sentido estricto de la palabra, sino que responden a una manera de realizar las formas con dosis de espontaneidad, libres de cánones clásicos, aunque condicionadas necesariamente por la motivación temática de este trabajo. Este punto se clarificará en el capítulo sobre Ideología Morfológica.

Finalmente, nos apoyamos en la afirmación de la autora Teresa Gisbert respecto al arte: "La historia del arte objetivo y descriptivo a la manera positivista está superada y después de las obras de Hauser y Panofsky, se tiende por un lado a considerar el arte incluido en el contexto social, y por otro a buscar en él el mensaje por vía iconológica del pensamiento que alienta a la comunidad en la cual el artista se desenvuelve". (Gisbert, citado en FRANCOVICH, 1987, pág. 140.) Es decir, que el arte no es para ellos subjetivismo puro, ni simple exhibición de habilidades más o menos raras, sino que recoge y da forma y expresión a los dictados de la sociedad en que se produce.

3. DELIMITACIÓN DE LAS VARIABLES

Las variables a delimitar permiten operacionalizar los conceptos antes desarrollados. Cabe mencionar que el desarrollo concreto de cada variable con sus respectivos indicadores se hará en los posteriores capítulos. Aquí se explicarán sólo los elementos distintivos que clasifican a las variables.

3.1 Variables estructurales

Estas derivan del proceso de mestizaje son de *base*, porque están en la estructura social y se refieren al proceso histórico del mestizaje como cultural, tomando en cuenta al aspecto religioso dentro del ámbito cultural, todos ligados estrechamente con el proceso económico y social de la región estudiada. Estos aspectos que conforman la base estructural son también analíticos, puesto que tienen el propósito de establecer relaciones entre las particularidades de lo originario, el cambio y la actualidad.



3.2 Variables de respuesta

Por último en este marco teórico se menciona las variables de respuesta que se refieren a lo que el autor percibe a través de la investigación en este caso las características socioculturales y económicas que rodean al habitante andino paceño en su proceso de mestizaje por lo que la actuación concreta del postulante se traduce en una respuesta que pretende por un lado mostrar analíticamente los aspectos artísticos esculturales en el medio andino paceño y por otro lado propone la generación de una nueva ideología mestiza que se refleja en una interpretación estética basada en las técnicas de la iconología e iconografía



Capítulo 3

PROCESO SOCIO ECONÓMICO Y CULTURAL DEL MESTIZAJE

Resumen

Explica el significado y aplicación de las variables en el presente trabajo, analizando el proceso de mestizaje a partir del marco histórico. Describe este proceso tomando en cuenta la religión, la economía, el vestuario, y otros aspectos más.



CAPÍTULO III

PROCESO SOCIO ECONÓMICO Y CULTURAL DEL MESTIZAJE

DESARROLLO DE LAS VARIABLES ESTRUCTURALES

Cada tiempo histórico y cada ámbito tomado en cuenta (religioso, social, económico y estético) tiene un referente ordenador con sus representaciones iconológicas. Basados en la delimitación temporal, consideramos conveniente la siguiente división del tiempo de estudios en tres etapas, que son:

Etapas del proceso y su representación en esculturas

<i>Etapas</i>	<i>Esculturas</i>
<i>Antes de la conquista</i> -----	<i>Representada por el "Chasqui"</i>
<i>La Colonia y la República</i> -----	<i>Representada por el "Caminante"</i>
<i>La actualidad</i> -----	<i>Representada por "Rebeldía" *</i>

* Representaciones: véase subtítulo *Descripción de las obras escultóricas*, págs. 65 a 76

PROCESO HISTÓRICO DEL MESTIZAJE CULTURAL - ARTÍSTICO

El proceso histórico del mestizaje cultural origina cambios que se reflejan en los aspectos de la religión, el ámbito social, económico, como también en el arte, en este caso en la escultura. Tales aspectos se enfocan como finalidad para este trabajo, extrayendo lo más representativo de cada aspecto para dirigirlo a la interpretación artística y cuyos contenidos se relacionan con los conceptos desarrollados en el marco teórico. Los aspectos del tema se encaran desde una perspectiva deductiva, con las siguientes consideraciones:

Características generales	{	Lo originario →	Época incaica	(aymaras) (quechuas)
		Los cambios →	Sincretismos Mestizaje aculturación	(colonia, república)
Características particulares	{	Lo actual →	Representaciones iconológicas de esos cambios	(actualidad)

Con tales criterios, pasamos a desarrollar dichos aspectos.



1. **ÁMBITO SOCIAL PRECOLONIAL**

Es conocida la conformación social incásica. El inca era el amo y señor, al que se rendía tributo, pues representaba la mediación entre el pueblo y el dios Sol. Otro grupo de prestigio lo conformaban la clase sacerdotal (sabios o amautas) y los *apus*, especie de virreyes que gobernaban las cuatro partes del imperio. De los *apus* dependían los caciques y los curacas, y de estos últimos dependían los yanapas y los mitayos. El pueblo estaba organizado en *ayllus*, que obedecían al Inca y a sus autoridades.

“Asimismo, contaban con instituciones sociales, como por ejemplo la *mita*, que era el servicio personal y periódico a que el estado llamaba para la ejecución de importantes obras. Todos los componentes de los *ayllus* cumplían con este régimen rotativo, por turnos de un tiempo determinado y equitativo, del cual todos eran beneficiarios mutuos.” (WATCHEL, 1976, pág. 108.)

Pero, pese a que el caudal literario de la cultura inca es inmenso, aún no se puede aseverar si el estado incaico fue de fisonomía socialista, comunista o liberal, pero sí se puede afirmar que la “reciprocidad”, consistente en la redistribución de la producción, fue una característica innegable y que equilibraba las diferencias sociales.

2. **LA SOCIEDAD POST COLONIAL**

2.1 **Mestizaje biológico**

Cuando los españoles conquistaron estas tierras, su tropa carecía de mujeres. El mestizaje se desarrolló pues rápidamente, pero la suerte de éstos (los mestizos) varía según el rango de sus progenitores. Así, los hijos de los conquistadores permanecen a su lado recibiendo educación española pero conservando el recuerdo de la tradición materna. En el otro extremo de la escala, los mestizos que se quedan en los pueblos o aldeas desposan a las mujeres indias y su descendencia se confunde con la masa autóctona.

De todas formas, las primeras generaciones de mestizos cumplieron de alguna manera una función de nexo entre el mundo europeo y el mundo andino. No obstante, en estas primeras etapas ellos sufrieron los desprecios de ambas partes, pues al no poder defi-



nirse con un nombre propio, se les atribuía una doble negación: no es *indio* ni *español*, pero tiene al mismo tiempo esa doble ascendencia.

2.2 *Mestizaje cultural*

“Con el paso de los tiempos, los mestizos procrean infinidad de hijos denominados ‘mestizos con hábitos indios’ y a ellos se les aplica el denominativo de “cholos”, término que se difundió rápidamente para designar en forma despectiva tanto a los mestizos como a los indios en vías de ascenso social”. (BOISSE-CASSANE, 1992, pág. 21-29.) Así prolifera el cholo en las ciudades del Alto Perú, hasta nuestros días que es el mestizo de ayer y hoy, cuyo desarrollo es permanente por el fenómeno migratorio campo-ciudad, junto con otros aspectos inherentes al campo sociológico y que no necesitamos profundizar en el presente trabajo. Este mismo fenómeno de mestizaje actual es otra forma de retroalimentación de los informantes andinos.

*Sin embargo, de ahí que la “cultura chola” contemporánea sea dificultosa y compleja para entender; por ello nos circunscribiremos dentro de este enfoque al mencionar dos personajes que son síntesis socioculturales de la identidad mestiza: el **cholo** propiamente y su personaje femenino, la **chola**, por demás conocida, y que serán plasmados en esculturas.*

Veamos algunas características globales de éstos:

- El cholo es, generalmente, de clase media progresista a clase baja o viceversa. Es amante de las tradiciones y costumbres nuestras, asiduo folklorista, por lo que se constituye en un pilar de la identidad. Son industriales y muchos alcanzan altas fortunas.
- La chola tiene similares características que el hombre, es trabajadora y valiente, y lo ha demostrado en diferentes pasajes históricos. Sin embargo, su grado de formación es por lo general bajo, por lo que se ha quedado en una suerte de “status quo”, pese a que contadas cholitas han llegado a ocupar cargos institucionales de importancia.

El vestuario y los signos de prestigio

Si bien estos elementos son de orden cultural, no podemos dejar de mencionarlos dentro del aspecto social, porque se ha visto que estos denotan, aparte de la necesidad de protección, el nivel social de la gente y que analizaremos para el presente estudio en el siguiente orden:

- Originalmente, la vestimenta ancestral fue diferente de la que trajeron los españoles.
 - El vestuario masculino se componía de una túnica que cubría el cuerpo hasta las rodillas y de una capa rectangular (manta); ceñía su cabeza con cintas o soguillas (llautus) cuyo color y forma representaban un lugar específico y calzaban sandalias de cuero o paja trenzada (abarcas u ojotas).
 - Las mujeres llevaban una larga túnica (anaco) que descende a los tobillos, un amplio cinturón (chumbi) y un chal cuadrado (lliclla) sujeto sobre el pecho, con un prendedor (topo) y calzaban ojotas como los varones. Sostenían también su cabeza con el llautu.
 - Los nobles del estado inca, hombres y mujeres, manifestaban su alto rango por la calidad y riqueza de su vestuario, confeccionados en finos tejidos, adornados con metales y piedras preciosas.

Este es, según los informantes andinos, el vestuario tradicional con que contaban los nativos antes o poco después de la llegada de los españoles. (WATCHEL, 1976, pág. 223, 224.) Ahora, analizaremos los cambios y aculturaciones que se producen en estos elementos que son valores sin lugar a duda del mestizaje cultural.

Cambios en el vestuario

Se originan principalmente por la necesidad de asimilar las nuevas formas de vida, tomando como modelo el occidentalismo, es decir, al español. Empieza por las autoridades



des originarias, y siguiendo con la evolución de las diferentes escalas sociales identificables por el vestuario.

Para comenzar este análisis, tomaremos tres piezas de indumentaria que son características en nuestro medio, y que actuaron permanentemente adoptando formas particulares: el *poncho*, el *manto* y la *pollera*. Éstos perduraron como esculpidas en la misma carne de la gente.

- **El poncho.** Tiene reminiscencias de la capa española y la *lliclla* indígena; es una adopción por parte de los españoles para hacer frente a los factores geoclimáticos de los Andes. El autor Gustavo Adolfo Otero, para convenirse que esta proteica prenda es vernacular, sostiene: “basta observar la postura de los “chullpas” o la misma posición de los indígenas ateridos, que cubiertos por el poncho se sientan sobre sus caderas con la quijada apoyada sobre las rodillas, así el poncho defiende la integridad de su persona”. (OTERO, 1980, pág. 116.)
- **El manto.** Lo llevan las mujeres. Nacido en la oscuridad del mestizaje hispano – árabe, y que fuera adoptado como prenda nacional por las mujeres de España. Una vez llegado a “Las Indias” y en nuestro medio fue aceptado con variaciones, pero manteniendo el estilo que lo caracteriza. Se ha convertido en una prenda autóctona, aunque puramente asimilista y motivada por la religión católica, pues las mujeres debían ingresar a los templos cubiertas desde la cabeza para cumplir alguna petición de fe. Con el paso del tiempo, el *manto* tuvo sus variaciones de acuerdo al rango social, así: el de telas delicadas era utilizado por españolas y criollas; el de lana o manta era para las mestizas y el de castilla o bayeta para las indígenas, llamado *rebo-so*.

El manto es, sin duda, el resultado de la fusión de la *lliclla* y el manto español. Esta prenda se sujeta con un prendedor o *topo* que en la actualidad es una joya de mucho valor por ser de oro adornado con perlas y piedras pre-





ciosas. La visten generalmente las cholos, y tiene diferentes caracteres en telas (así, la más cotizada es la tejida con lana de vicuña).

- **La pollera.** Derivada del vestuario de las mujeres andaluzas y vascas, “toman los aires heredados de los trajes presillados y acuchillado que usaban las damas del siglo XVII, llamados *tontillos*; el uso de la abundancia de polleras deriva de la moda de las damas del siglo XVIII”. (OTERO, 1980, pág. 120-123.) Resulta interesante la adopción de diversas formas de esta prenda en las diferentes regiones de nuestro país. Así, en la altiplanicie y en La Paz es muy amplia, y la visten con varios centros; en los valles es más liviana, pero mantiene sus características de presillados y acuchillados, y acompañan a este típico vestuario el ya clásico sombrero de chola, de forma redondeada y de ala cortada, y cuya forma también varía de acuerdo a las regiones.
- **El traje de los campesinos.** Desde el punto de vista rural, los españoles impusieron a los campesinos aymaras y quechuas un “traje nacional”, cuyas características son más notorias en los varones, pues son parecidas a los utilizados por los labradores catalanes. El gorro “lluchu” que usan los nuestros es muy semejante a la *berretina* catalana, caracterizada por sus grandes orejeras. El pantalón es empleado a la usanza de los caballeros del siglo XVI. El poncho largo, la bufanda y la chuspa completan la indumentaria indígena. La *chuspa* es una versión en lana tejida de la *escarcela*. Las ojotas indígenas son una versión vernácula de las sandalias religiosas. El sombrero, igualmente es una adopción de la indumentaria española.

Sin embargo, frente a tales cambios, los nativos aportan fundamentalmente con informantes andinos, símbolos, formas y materiales nativos que se plasman en las diferentes prendas adoptadas.

- **El vestido de los cholos.** Correspondía al de los plebeyos españoles y ordinariamente estaba compuesto por la chaquetilla corta con faldetas, chaleco





con solapillas, pantalón, calcetas y zapatos con hebilla de metal. Posteriormente llevaron sombrero de diferentes características. (OTERO, 1980, pág. 124.)

Es importante señalar que la imitación es una constante en el devenir de los tiempos. Las clases bajas querrán vestirse como la clase media y ésta a la vez como la clase alta. Todo esto llega a ser como un juego ascendente.

*En este trabajo artístico la vestimenta contribuye en la búsqueda de criterios morfológicos para llevarlos a las esculturas, ya sea por medio de estilizaciones o recreando sus formas originales, siendo en este caso parte importante en la composición volumétrica y que a la vez se han insertado en éstos símbolos andinos; tales símbolos quedan reinterpretados, resaltando más aún nuestra identidad. De todos modos, estas acotaciones se ampliarán en los capítulos **Ideología Morfológica y Generación Formal**.*

3. LA RELIGIÓN

3.1 La religión precolonial

Los quechuas y aymaras rendían culto al Sol, dios del imperio Inca. El Inca fue señor de los hombres, centro del Tahuantinsuyo y personaje sagrado. El sol es la fuente de vida, el protector y dios principal del panteón indígena.

Son conocidas hasta nuestros días las festividades del Sol, dividiendo el año en dos solsticios celebrados en diferentes fechas:

- El Cápac Inti Raymi, o fiesta principal (solsticio de verano).
- El Inti Raymi (solsticio de invierno).

Dentro de las tradiciones aymaras, estos festejos se conocen con diferentes denominaciones:

- El solsticio de invierno llamado Hakka Inti es el año nuevo aymara (Mara Kallta).
- El "Willca Jacha Iaimi" (gran fiesta del dios sol), los días en que el astro sol se pone más esplendoroso.



Esas festividades se realizaban en templos especialmente edificados para este fin, siendo el más importante el Kalasasaya, situado en Tiwanaku y en la ciudad inca del Cusco.

3.2 *La religión y la llegada de los españoles (cambio)*

Como formas de anticipo a la llegada de los ibéricos, en el imperio se presentaban diferentes presagios manifiestos en trastornos naturales como terremotos, marejadas, maremotos y otros fenómenos (WATCHEL, 1976, pág. 38-42).

Así, el inca Huayna Capac recordaba la profecía del dios Viracocha, quien había anunciado que hombres extraños se apoderarían del imperio y los destruirían en el reinado del siguiente inca, es decir del sucesor de éste.

Una vez llegados los españoles, es Huayna Capac quien los llama “viracochas”, y así toda su gente va interpretando como el regreso de ese dios. Sin embargo, no todos los “indios” consideraron a los españoles como dioses, pero sí todos se preguntaban si eran dioses o humanos”. (WATCHEL, 1976, pág. 38-42.)

Sabemos que la religión andina constituía el contexto donde hallaban su sentido todas las instituciones del estado; por lo tanto, la extirpación de la idolatría andina consumaba el dominio espiritual y la desestructuración del mundo incaico. Se mantiene, sin embargo, el culto a las huacas o las creencias más profundas y aunque de manera clandestina atraviesan el período colonial, no obstante la evangelización se muestra como una agresión, por cuanto existen movimientos destructores de los ídolos locales, pues los españoles consideraban a los dioses nativos como “manifestaciones del diablo”, mientras los “indios” veían al cristianismo como otra variedad de idolatría.

Así, los indios asumían la religión en forma externa, tal, que el Fray Antonio de Zúñiga, en carta dirigida al rey Felipe III le hace notar lo siguiente: “Los nativos se limitan a fingir que siguen las ceremonias religiosas, rezan de rodillas y se confiesan, pero sus prácticas son superficiales”. (WATCHEL, 1976, pág. 232-233.)



En efecto, es cuando la religión cristiana y la incaica se mezclan en un sincretismo aparente donde en realidad dominan las creencias tradicionales y de hecho se pone en duda la fe cristiana. Otro detalle de estos momentos históricos de sincretismo se da en la evolución del “Taquí Ongó” que era un movimiento milenarista del 1565 y que predicaba el total regreso a la religión local. “Los mismos cabecillas cuyo jefe era Juan Chocné, eran ayudados en su predicación por mujeres indicas que se hacían llamar ‘Santa Marias’ o ‘Marías Magdalenas’. Este movimiento se extendió en su auge desde el Cusco hasta La Paz, y era una praxis religiosa y mágica, pero cuyo fin era también político. La represión española fue violenta, y la iglesia denunció al movimiento como secta de heréticos y apóstatas”. (WATCHEL, 1976, pág. 236, pág. 269, 287.)

3.3 *La religión en la Colonia*

La religión y la iglesia trasladada al nuevo mundo y al temperamento del Alto Perú, han sido, sin embargo, la fuerza social más importante. Fue la sangre misma de la historia colonial, actuando en el Estado, en las aldeas y en la vida cotidiana. La alianza con los conquistadores estableció la dominación: la colonia, el cura y el misionero no dejaron de actuar un solo día erigiendo templos y capillas que hasta hoy se ven sembrados en los campos. De todas formas, es muy difícil negar la obra de la iglesia y los sacerdotes españoles.

De todas maneras, el transplante de la religión católica era muy entendible, lógicamente para los propios seminaristas españoles o criollos, pero cuando llegaban al pueblo, adquirían funestos mensajes, representados en el infierno y la condenación eterna. Para ilustrar esta afirmación citamos como ejemplo los cuadros de la iglesia de Caquiaviri, que se hallan en la misma localidad, y cuyo tema son los terribles castigos a los pecadores (aclarando que existen en la misma, cuadros de diversos temas).

Es en la colonia que se adopta una de las posiciones fanáticas del catolicismo y que conocemos como el organismo de la Inquisición, generada en Europa. En América se dirigió prácticamente a todos los habitantes, queriendo conquistar seguidores a costa de persecución y violencia, de terror y muerte falsamente basados en fundamentos jurídicos e ideales de moral cristiana. Otero nos refiere al respecto: “La Inquisición funcionó en la



capital del Virreynato, Lima, y en el Alto Perú, en Chuquisaca; actuó desde el siglo XVI hasta fines del s. XVIII. Entre las causas más comunes que juzgó estaban los casos de inmoralidad de los curas, blasfemia, adulterio, por mascar coca, hechicería, cultos de huacas (ídolos andinos), etc. ” (OTERO, 1980, pág. 141-143.)

Con esta base sintética de informantes (andino – occidental) del aspecto religioso, citamos dos representaciones de la mezcla de ambas religiones, que serán plasmadas en esculturas Pachamama y Supay, que analizamos a continuación.

3.4 Sincretismos e iconografía

- a. La virgen María y la Pachamama. Según la autora Teresa Gisbert, su origen se presenta en una yuxtaposición de religiones representada en un lienzo existente en el museo de Casa de la Moneda de Potosí, donde María y el Cerro son un todo. En el cuadro aparece la figura de un rostro y manos con las palmas abiertas insertadas en el Cerro de Potosí.

Aparte de este ejemplo, existen muchas representaciones en las que la figura de la virgen está yuxtapuesta en el Cerro de Potosí, como en dibujos de Francisco Yupanqui, quien realizó la imagen escultórica de la virgen de Copacabana, u otros apuntes sin identificación.

El tema en la plástica de “virgen del cerro” se basa en las escrituras de Ramos y Calancha, quienes aseveran: “María es el monte de donde salió aquella piedra sin pies ni manos que es Cristo.” Por su parte, en las “Relaciones de Indias”, Guaman Poma de Ayala señala que el Cerro de Potosí era objeto de cultos y que se le denominaba “Reina” (Coya en lengua nativa). Por tanto, el culto idolátrico preexistente del Cerro Rico obligó a cristianizar el mito y crear la aparición de María sobre el Cerro de plata, utilizando medios visuales para su identificación.” (GISBERT, *Iconografía Andina*)

De esta forma, la identificación de María con un Cerro, sea cual fuere, es simultánea a su identificación como la “madre tierra” o Pachamama en idioma originario.

Cabe aclarar que esta aculturación trae consigo contradicciones, ya que los cerros, denominados por los nativos como Achachilas o Apus son divinidades masculinas y locales, mientras que Pachamama es una divinidad femenina.

No obstante estas apreciaciones, se ha generalizado la denominación en nuestro medio de “Madre Tierra” con el mismo significado que “Pachamama”, que ya tiene carácter religioso, y que reconoce una divinidad concreta.

- b. **El Diablo y Supay.** Otro de los sincretismos de connotaciones de toda índole y que se manifiesta por medio de uno de los rubros de explotación colonialista, como lo es la minería, es el culto al *Tio, Supay* en aymara, Diablo en castellano. A éste se ofrendaron no sólo sacrificios de animales y otros elementos mágicos, sino incluso vidas humanas de miles de *mitayos*, por el tipo de trabajo subterráneo. Hoy en día los mineros aun rinden culto al *Tio* por el preciado metal de los socavones.

“Ancestralmente, Supay era considerado como una deidad maligna y por los fenómenos de sincretismo equiparable con la función del Diablo o Satanás en la religión católica, es que a ambos se les atribuye las moradas subterráneas infernales.” (ALBÓ y LAYME, 1992, pág. 7.)

Si bien a ambas deidades se les atribuyen apariencias terribles, su iconografía adoptada en esta mezcla es la que tradicionalmente está representada en cuadros, dibujos, grabados, etc. de la religión católica y que es conocido generalmente como Satanás.

También podemos ver esta representación iconográfica en nuestra cultura, a través de la expresión folklórica de la danza de la *Diablada*, muy difundida en nuestro medio y considerada la más representativa del país.



Estos dos sincretismos serán representados iconológicamente con los denominativos de “Pachamama” y “Supay” respectivamente.

Para terminar con este aspecto, veamos algunos ejemplos de informantes andino religiosos que atravesaron los siglos hasta nuestros días, y que pueden ser motivo de interpretaciones y/o recreaciones futuras en el arte plástico:

El culto al dios Sol -----	Año Nuevo Aymara
El culto a los difuntos -----	Todos Santos
El culto al Ekheko -----	Dios de la abundancia

También tenemos la sobrevivencia de elementos rituales, tales como

Las mesas -----	Elementos mágicos religiosos
La milluchada -----	Ritual de la buena suerte
La wilancha -----	Sacrificio de la llama

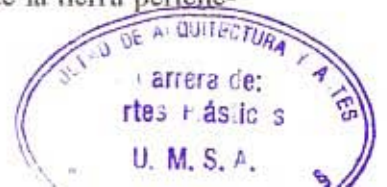
Sin duda existen muchas otras, pero las citadas son las más conocidas.

4. ASPECTO ECONÓMICO

El análisis de este aspecto permite esclarecer las influencias que la aculturación de ciertos elementos, como la coca y la minería, tienen sobre manifestaciones socioculturales, encarnadas más propiamente en el minero y el aparapita (cargador) y en sí la clase empobrecida de la población boliviana y que el arte refleja en estos temas. Veamos, sin embargo, las características y antecedentes de este aspecto en forma sintética y en el orden adoptado.

4.1 *Economía precolonial*

En el imperio incaico, el rubro más importante de producción era la agricultura; para ello dividían la tierra en tres grandes porciones: del inca, del culto, y la destinada a la comunidad o ayllus. El ayllu incaico era tan antiguo como la agricultura misma, y fue la célula fundamental para la organización de las tierras. El inca se reservaba la propiedad de las minas, de la coca y los montes, y eran tripartitas los rebaños de camélidos. “Los ayllus estaban divididos,” nos dice Urquidi, “en parcelas llamadas tupus; a cada padre de familia se le asignaba un tupu por cada hijo varón, y medio por hija mujer. Esta propiedad no obstante no constituía en parte individual o de libre disposición, sino que la tierra pertene-



cía a toda la comunidad y, pese al carácter de tupus, estas eran trabajadas colectivamente bajo el sistema de cooperación llamado *minka* o *ayni*, pero la producción de cada parcela le pertenecía al *dueño*". (URQUIDI, 1982, pág. 48.)

Las tierras del inca y del culto también eran trabajadas en forma colectiva, pero sujetándose a reglamentos como la *chunca* y la *mita*. En realidad, estos trabajos tenían carácter de tributo exigible pero retribuido.

La actividad en la vida urbana era desconocida, pues las poblaciones eran pequeñas aldeas llamadas *llacta* en quechua y *marcas* en aymara, y se asentaban lejos de las tierras de cultivo. El comercio se caracterizaba por el intercambio de productos o trueques y los artesanos estaban al servicio del inca y sus allegados.

Así, deducimos que la agricultura era predominante frente a otras actividades, siendo la papa (con sus derivados, el chuño y la tunta), el maíz (considerado alimento noble) y la quinua, la base de la producción agrícola, complementada con la crianza de llamas.

Enfocaremos ahora los dos elementos de producción cuyas repercusiones serán constantes en la vida de nuestra sociedad y en la cultura:

- La hoja de coca. Ancestralmente, formaba parte de las ceremonias mágico religiosas. Se la ofrecía al Sol en los sacrificios y se limitaba su uso al inca, a los sacerdotes y autoridades de alto rango, estando por lo tanto su uso prohibido a los demás habitantes.
- La minería. No constituía un factor netamente económico, ya que los metales formaban parte de la riqueza del inca, quien los hacía trabajar con fines ornamentísticos, destinados a los templos especialmente, y a ciertos intercambios entre la casta dirigente.



4.2 Economía en la Colonia

La conquista impone superposiciones de instituciones sobre las tradiciones andinas. Veamos sus cambios característicos:

- **El tributo.** Consiste ahora en la “fuerza de trabajo” basada en el sistema de *encomienda* o trabajo gratuito.
- **La moneda.** Es el elemento extraño de compra para el nativo, frente al intercambio de productos que practicaban ellos que este sistema le obliga a cargar con todo el peso de la producción de minerales.
- **La agricultura.** Se ve sin duda enriquecida con aportes europeos, como legumbres, trigo, fruta, etc., y con variedad de animales.
- **La coca.** Marca un trascendental cambio en su uso. Los españoles, viendo sus virtudes (inhibidor del hambre, el cansancio y la sed) se aprovechan de su uso, haciendo que su consumo se masifique entre todos los componentes de los ayllus. Por ello, los mitayos y los yanacas la consumen como “alimento de sobrevivencia”.
- **La minería.** Es una implantación degradante de la conquista. El español ve en oro y la plata el objetivo capital de sus aspiraciones en estas tierras; la explotación inhumana bajo el título de *mita* colonial pone a los indígenas en los estados más deprimentes y traumáticos. Al respecto, Marx señalaba sobre esta trágica historia: “El descubrimiento de América con su oro y su plata, la esclavitud y muerte de los nativos en las minas, son con otros fenómenos más los zócalos de la producción capitalista del mundo moderno.” (OTERO, 1980, pág. 238.)



Ahora bien, las consecuencias de estas transformaciones económicas se ven reflejadas en nuestra sociedad, para cuya representación iconológica (es decir, en esculturas) se ha elegido las imágenes del **minero** y del **aparapita**, siendo el origen y la aculturación de éstos explicados a continuación:

- Los mitayos. Dependían de los curacas (autoridades), pero se ocupaban de las riquezas de los incas, como los sembradíos de coca, maíz, y explotación de los minerales.
- Los yanas. También dependían de los curacas, pero estaban ocupados en labores de pastoreo y en los trabajos domésticos, tanto para el inca como para las autoridades. La descendencia de los yanas sigue el mismo curso de servidumbre, pero siempre acogidos en el sistema de reciprocidad.

4.3 Los cambios

En este aspecto, la aculturación de estas entidades se da en forma evidente, perdiendo el habitante andino su identidad en forma gradual. De esta manera:

- El mitayo, que conformaba la institución de la mita rotativa, pierde su caracterización; “cientos de miles,” refiere Galeano, “mueren en las minas por el alto grado de esclavitud a que fueron sometidos”. (GALEANO, 1991, pág. 62.) De tal modo que podemos afirmar que el mitayo de la colonia es el minero de la república y hoy el minero “relocalizado” (el cocalero o vendedor ambulante).
- El yana, ya no es más fiel al inca ni puede serlo a sus autoridades. Los nuevos señores los consideraban como *animales de carga*, o eran echados y obligados a huir a los campos, convirtiéndose en errantes desterrados de sus propias tierras. En este sentido, podemos calificarlo de manera análoga al mitayo: el yana de la colonia es el pongo de la República y en la actualidad es el aparapita o cargador de los mercados.

Estas comparaciones tal vez lacónicas, no dejan de mostrar una cruda realidad que a principios de siglo, como se ha visto, dieron lugar en el fondo al indianismo e indigenismo, y que hoy se denota por fuerza del occidentalismo.

5. EL ARTE ANDINO EN NUESTRO MEDIO (ESCULTURA)

5.1 La escultura precolonial

Los alcances del arte andino se ven reflejados especialmente en las piedras de Tiwanaku. Tales piedras muestran el nivel cultural que formaron aymaras y quechuas, y que incluso en la actualidad impulsan a artistas y arqueólogos a la investigación por llegar a comprender los cánones estéticos de los que se sirvieron para la creación de las esculturas monolíticas. También lo hacen para desentrañar en su iconografía el significado de su simbología y entender las técnicas que conocieron para trasladar los enormes bloques pétreos.

Así, las piedras ancestrales de Tiwanaku, con su belleza sobria y grandeza dominante, su geometría inquietante, revelan como informantes andinos la particular estabilidad de vida que protagonizaron nuestros antepasados. Tal estabilidad, pese a la intromisión española con el saqueo a la cultura y riqueza artística, fueron indelebles con el tiempo y el espacio, que hoy se constituye en los cimientos de la nueva cultura mestiza.

La escultura andina buscó sobre todo dar plasticidad eligiendo el tema del mundo zoomórfico como el puma, el águila, el cóndor y otros animales simbólicos, y, particularmente, el tema del hombre, cuyas estilizaciones son altamente logradas.

Ya en la colonia, el talento andino se manifestó en las aportaciones al barroco mestizo, a través de elementos que conforman la flora alto peruana y diversos símbolos que son suma y compendio de la cultura andina. Éstos se ven en los templos que han sido construidos en ciertas partes en material noble y labrados por los propios indígenas, los cuales representan la expresión más alta en la arquitectura y escultura de la fusión hispano-andina. Podemos citar como ejemplos el templo de San Lorenzo de Potosí y el templo de San Francisco de La Paz, en particular.

5.2 *La escultura en madera*

Bajo la dirección de los clérigos, los indígenas también demostraron su capacidad técnica y creativa en la imaginería en madera policromada y muchas obras de este estilo han rebasado el nivel artesanal, notándose en trabajos de coros, púlpitos, retablos, muebles, bargueños y otras manifestaciones menores. Se destaca en estos el pintado, el uso y el gusto por el color en “pan de oro”. Otero nos dice al respecto: “El escultor imaginero más notable de la colonia es Tito Yupanqui, autor de la estatua de la virgen de Copacabana, que vivió entre los años 1550 a 1602, descendiente de los incas. La talla nace del fervor religioso del pueblo, y por el deseo de materializar su fe para contrarrestar a través de su devoción los males meteorológicos y para conjurar las malas cosechas. La fe devota y la inspiración hacen que Tito Yupanqui se esfuerce para alcanzar en la obra el fino acabado de la imagen, que hasta nuestros días se venera en el Santuario de Copacabana desde 1583.” (OTERO, 1980, pág. 306.)

Es bueno señalar que las proporciones en que se basó el “indio” corresponden al ideal estético que ve en su madre: cara grande, las caderas altas, pecho abultado y brazos más largos que el tronco. No es, por lo tanto, la armonía de las formas ni tampoco un gran estilo lo que resalta de la estatua, sino la sinceridad con que fuera ejecutada, y esto se denota en el rostro de la imagen: la frente pequeña, la nariz recta sustentada por los arcos de las cejas; los ojos son una mezcla del almendrado indígena y del corte español, más grandes que la boca; los labios modelados con gracia tienen la forma carnosa de los indígenas. Pero lo extraordinariamente interesante es la entonación de sus párpados violáceos que dirige la luz de su mirada hacia la tierra con piadosa y serena actitud. Los ojos altamente



logrados transmiten vida palpitante; el óvalo de la cara inclinada hacia adelante imprime el gesto total de la figura.

Por último, podemos señalar que la imagen de la virgen de Copacabana aporta dos datos para el análisis: 1) la vocación escultórica está vigente como manifestación primitiva, unida al espíritu de la raza, y 2) que el “indio” sufre esta vocación dedicada a sus viejos cultos, y ha cambiado bajo la presión hispana, por los mitos e ídolos del cristianismo imaginero.

5.3 La escultora de los Andes

Una de las personalidades más portentosas dentro de la escultura y el arte de nuestro medio es la maestra Marina Núñez del Prado, de quien Gabriela Mistral dijera: “La mujer más madura en su arte y en nuestra raza.” (FRANCOVICH, 1987, pág. 47.)

Trabajó sus obras inspirada en la mística de la tierra. Su obra tuvo varias etapas. En una de ellas, de arte realista, ejercita la observación minuciosa del tema con apego al detalle. Otra etapa es el denominado “musical” con las formas de danzas de Huaka Tokoris, cóndores y danzas de cholitas, en una gimnasia rítmica y armoniosa, cargada de dinamismo.

Ya en los años cuarenta, se interesa por el tema social. La obra “Los mineros” es muestra palpable del interés temático en la volumetría; en esta etapa se observa la rebeldía frente al conformismo y la sumisión. Capta, asimismo, la realidad de nuestro pueblo.

Logradas son sus *maternidades*, que presentan la fuerza sintética de su obra. Unas veces son volúmenes estáticos; otras son amplios mantos recogidos en unción mística, de poses inclinadas en actitud resignada y piadosa. En general, sus formas son altamente refi-





nadas, se basan en el volumen sumamente tratado, líneas delicadísimas y armónicas son en verdad un poemario plástico que cala en la belleza andina.

De sus retratos vuelve al carácter realista, sólo su autorretrato es una idealización para penetrar en su propia psicología, pero los rostros de los “indios”, que no gesticulan ni sonríen, permaneciendo serenos, no obstante la notoria energía contenida. Sólo falta el toque divino para que estos pudieran hablar.

Sus “vírgenes indias” son una profunda muestra del sincretismo andino cristiano que busca la esencia de estas vírgenes, volviendo a lo mágicamente telúrico. Su religión es por lo tanto la “Madre Tierra” o Pachamama. Fascinada por los Andes, plasmó en los basaltos, granitos y otras piedras, la fuerza mística que transmiten las montañas y cerros, obras de dioses y genios. Así, esta mística toma formas plásticas en la obra de Marina Núñez del Prado.

Esta familiarización con el medio le permite recrear sus fuerzas para el bien del talento, corriendo talvez el peligro de caer en la monotonía de los temas. Sin embargo, cada obra es muestra de vitalidad nueva.

Sus últimas creaciones son un intento por hallar un lenguaje universal que le permita expresarse con formas comprensibles en todos los ámbitos. Con su técnica segura y su inspiración, “la escultora se nutre de los grandes creadores, como Archipenko, Picasso, Mestrovic, Brancusi, Hans Harp; pero Henry Moore fue quien mayor influencia tuvo en la afirmación del arte de la maestra, conoció lo fundamental del escultor inglés y con quien tenía ciertas afinidades artísticas, ambos admiraban el arte mexicano y también ambos se





dedicaron en ciertas etapas al tema de la madre y el niño, tema importante en la obra de Núñez del Prado." (SALAZAR, 1989, pág. 67.)

Esta última parte dedicada al arte (por medio de la escultura en nuestro medio) la representaremos con tres iconologías referidas a las tres artes principales: el arte plástico propiamente, la literatura y la música; por medio de las esculturas cuyos títulos son: "pintor", "poeta" y "músico", respectivamente.



Capítulo ~~4~~

GENERACIÓN DE LA IDEOLOGÍA MESTIZA

Resumen

Este capítulo examina de manera breve la generación de la ideología mestiza, aclarando la delimitación del tema, que centra su inicio principalmente en la idea y su concreción en la imagen, además de otras consideraciones secundarias.



CAPÍTULO IV

PROPUESTA IDEOLÓGICA

GENERACIÓN DE LA IDEOLOGÍA MESTIZA

El anterior capítulo nos demuestra cómo el choque cultural produce sincretismos, mestizaje y aculturaciones, que en sus primeras fases se manifiesta en forma compleja. Sin embargo, con el paso del tiempo esas manifestaciones se visualizan más claramente, aunque mantienen contrariedades que son parte de todas formas de las sociedades en formación. No obstante esos procesos, son las bases de la “nueva” cultura mestiza consecuentemente independiente de las culturas paternas al conformar una “tercera” cultura que genera otra ideología.

Los aspectos estudiados (religioso, social, económico y la escultura en particular) en forma sintética, nos permiten extraer ciertos elementos iconológicos (Ej: la chola, el minero, etc.) que serán plasmadas para reflejar esa ideología.

Sin embargo, los límites que nos traza nuestra actividad artística plástica en cuanto a tema fuera (social, político, ecológico, etc.) son evidentes, es decir, que la praxis de nuestro rol específico empieza en la *Idea* y termina en la *Imagen* (que puede ser plasmada en esculturas, como en este caso, o en pintura, grabado, dibujo, u otras técnicas) lo que significa que el tema de este trabajo puede ser motivo de estudio en otras áreas del saber, como la antropología, psicología, sociología y otras ciencias, que contribuyan en forma eficaz a generar la ideología mestiza como identidad.





El mestizaje como *conglomerado cultural* permite proyectar los propósitos que estén de acuerdo con nuestra realidad, cuyas manifestaciones retroalimentadas en el ancestralismo tendrán la identificación necesaria para universalizarlos.

El mestizaje es un hecho natural, como es necesario el mestizaje cultural para conformar la *unidad en la variedad* a través del medio. A propósito, Franz Tamayo señalaba: "Todos tienen la marca mestiza en la frente y la sangre 'india' que resurge y el 'medio' es la tierra que hace al hombre y en ella se debe buscar la razón del pensamiento". (TAMAYO, 1988, pág. 147-148, 168.)

Crear otras formas de resquebrajamiento social, trae como consecuencias rencillas y enfrentamientos entre grupos denominados *étnicos, tribus, indígenas*, etc. como en el caso de Chiapas en México, o, en nuestro contexto, entre los grupos orientales de Cochabamba y Beni, que bajo la premisa de "respetar la frontera departamental" llegaron a enfrentarse, problema que fue solucionado a tiempo. Sin embargo, tales problemas territoriales son y han sido siempre fundamentos belicosos en todos los tiempos y todos los lugares.

Dentro del arte, el tema social ha sido siempre de importancia esencial. Así, en el renacimiento se rescata el humanismo y las concepciones del hombre y la naturaleza. En este aspecto, tenemos el caso del muralismo mexicano, que con Siqueiros y otros notables desenmascaran los oscuros propósitos y consecuencias de la conquista española.

En nuestro medio, el arte social y la búsqueda de identidad empieza rescatando del olvido un pilar fundamental de la cultura, el hombre aymara-quechua, a través del India-





nismo. Si bien éste es idealizado, es innegable su propósito de revalorización, que será cuestionado posterior y paralelamente por el Indigenismo a través de la rebeldía y libertad que propugnaban.

De todas formas, ambas ideologías con sus propias características se apoyaban en el ancestralismo, y a través de los informantes andinos, hacen que la cultura originaria “resurgiera” en la literatura con Arguedas, Tamayo, Maroff, Francovich y otros. Y en las artes plásticas con Guzmán de Rojas considerado indianista, Illanes de convicción indigenista, posteriormente con Alandia Pantoja ‘el pintor de la revolución, que sintió desde niño la explotación minera, con las profundas cuestiones sociales de Solón Romero en su “Retrato del pueblo. O, con la escultora Núñez del Prado, quien de lo profundamente andino pasa a occidentalizar su arte mediante la realidad mestiza. Hay en nuestro medio muchos otros artistas que trabajaron y trabajan en la temática social, aportando sus ideales en la búsqueda de nuestra identidad socio-cultural, a través de una nueva propuesta.



Capítulo 5

PROPUESTA ESTÉTICA

Resumen

Efectúa la propuesta en base de la identificación de la premisa para que exista el arte: el hombre, el medio y los símbolos. Expone los criterios que se siguieron para la elaboración de la escultura, basada en el mestizo andino paceño, realizando una descripción morfológica-corpórea (estudio anatómico) que responden a las condiciones geoclimáticas y socioeconómicas del mestizo, con interrogantes en cuanto a la presentación de la simbología empleada. Contiene además la representación gráfica y la descripción de las esculturas



CAPÍTULO V

PROPUESTA ESTÉTICA

1. *Ideología Morfológica*

El arte, y más específicamente la escultura, será nuestro instrumento. El volumen en el cual intentaremos demostrar nuestra hipótesis. Hoy en día en que el arte busca un estilo actualizado junto con la adopción de materiales *no tradicionales*, pasando por la composición en chatarra, metales, madera, vidrio, y, recientemente, plástico, todo lo cual implica una necesaria identificación estética que pueda lograr el equilibrio entre composición, técnica y material que se busca en las obras.

Esta búsqueda responde de todas formas al medio físico y alcance socioeconómico en que se desenvuelve el artista. Ya no es por lo tanto el ideal clásico el motivo de búsqueda, sino más bien un interminable camino de interpretaciones, tanto subjetivas como objetivas, del mundo. La belleza en muchos casos se deja en importancia secundaria, pues lo que se busca es una expresión de la obra por medio de la vitalidad propia de ésta.

Un ejemplo claro de esta concepción estética se refleja en la obra de la escultora Marina Núñez del Prado. Aunque no seamos dignos de seguir sus huellas, asumimos su filosofía respecto de nuestro medio y su gente. Apoyados en este pensamiento, podemos afirmar que el hombre como ser social es difícil de concebir sin su medio, pues, como sostiene Tamayo, "el alma de estos montes se hace hombre y piensa". De este modo, vemos tres elementos que serán importantes para explicar nuestra ideología morfológica: el hombre, el medio y los símbolos.





- El hombre, como representante del mestizaje cultural, en cuya figura se muestra las diferentes expresiones iconológicas.
- El medio, es la tierra andina, de cuyos cerros y montes serán abstraídas sus formas para plasmarlas.
- Los símbolos, son las formas valoradas del mundo andino, y dan parte a nuestra recreación plástica. Los “huecos vacíos” en las figuras, son una metáfora de interrogante respecto a las muchas dudas sobre la historia de nuestros ancestros.

Estos tres elementos confluirán en el material de las esculturas que será también extraído de la tierra. La arcilla, por ser material remoto y conocido, ha sido utilizada por generaciones de artistas, de la cual se ha escrito muchos libros, tratados artísticos y científicos, y de cuya bondad podemos disfrutar en diferentes artículos de uso diario y en bellos trabajos decorativos. En fin, es un material noble en su costo y de fácil extracción en nuestro medio.

En esta dúctil masa arcillosa, plasmaremos nuestros pensamientos, para que luego, con la cocción, adquiera la solidez necesaria. *El paisaje modela al hombre*, por ello, inspirados en las formas de las montañas, las figuras volumétricas que presentamos hacen alusión a las aristas, líneas oblicuas y ángulos que podemos apreciar en Los Andes montañosos que quedaron inertes frente al paso de los tiempos y la historia.

En el conjunto escultórico encontrará el espectador una serie de figuras arraigadas en la tierra. En éstas se advertirá los rasgos de nuestra gente, mestizados culturalmente por la acción del tiempo. La negación y el pesimismo ya no están presentes. El afán es más





bien mostrarlos en estado de evolución, orgullo y seguridad, como premisa de la nueva sociedad. Es por eso que predomina la línea oblicua, que es “fuerza, movimiento y ascensión” al mismo tiempo.

El tratamiento fisonómico anatómico del andino responde a sus características más reconocibles. Esta primera instancia nos lleva por el camino del realismo; sin embargo, se entremezcla con otros elementos, descritos más adelante. De todas maneras, la anatomía está tomada en forma parcial de la volumetría.

En cuanto a las proporciones, debemos decir que no responden al ideal de la figura humana, pues la búsqueda está basada en la denominada “proporción temática”. Citemos un ejemplo: la escultura “El caminante”, apoyada fuertemente en el suelo, tiene una desproporción en el pie explícitamente modelada. Es una metáfora que representa el esfuerzo a que ha sido sometido el hombre mestizo aymara tras ser desterrado de sus propias tierras, y convertirse en un errante. Este tipo de abuso sigue vigente, y lo observamos en miles de personas (campesinos, cocaleros y mineros) que marchan *a pie*, protestando contra la enajenación y la relocalización.

Los brazos y manos, modelados en esculturas, son los instrumentos humanos que prácticamente permiten la materialización de los ideales. Desde el arte de escribir y pintar, arrancar las cadenas de la opresión, o con ellas mostrar la bandera de la herencia cultural, siempre han representado el trabajo y la lucha.

Los miembros inferiores están en algunas figuras en raizadas, cual si emergieran de la tierra. Ese arraigo trae consigo las características morforaciales de nuestro pueblo. Co-



mo la tez broncea, que responde a la hereditaria autoctonía, su contextura física va reforzada de fuertes fibras musculares, acompañadas de enérgicas venas por las cuales fluye la sangre cultural.

La cabeza está tratada también como *proporción temática*, cubierta de larga cabellera, oscura y lacia; el rostro anguloso, la frente corta, los pómulos todavía pronunciados que peculiarmente responde al tipo “no sobrealimentado”.

Estas características morfoanatómicas responden a las condiciones geoclimáticas y socioeconómicas en que se desenvuelve nuestro pueblo.

Otro de los elementos ideológicos formales tomados en cuenta en el trabajo, son los *huecos*, que significan vacío y que pueden adoptarse en diferentes casos. Metafóricamente, estos vacíos expresan los borrones y lagunas que se dieron en el proceso histórico del mestizaje, que se llenaron con supuestos y especulaciones. También pueden significar las consecuencias traumáticas de la conquista, como la violencia y la desestructuración social y económica.

Los huecos son también sinónimo figurativo de interrogantes de la historia. Así, tenemos: ¿fueron realmente los antiguos aymaras y quechuas ágrafos e iletrados?; ¿fue la organización de los ayllus de tipo socialista o comunista?; y, dentro del campo que nos incumbe, ¿qué herramientas utilizaban para el perfecto labrado de enormes piedras?; o, en el caso puntual, ¿es el mestizo conciente de su legado cultural?



Estos vacíos son a la vez puertas accesibles a informantes positivos externos, para demostrar que somos capaces, con el influjo místico de la tierra, de transformarlos para nuestro beneficio y para luego exteriorizarlos.

Los *simbolos andinos* insertados en los *pliegues aventados* y con dirección oblicua, representan memoranzas de la ancestral cultura, con la acción del viento; la inclinación de las líneas en las esculturas es una intuición metafórica “de la acción a la reacción”.

Las *aristas* representan los cerros y sus formaciones angulares. Estos son parte del medio, escenario en el cual el protagonista nace, vive y muere. Pliegues y aristas actúan con el soplo del viento que se siente cuando el hombre recorre los senderos del altiplano y las montañas en pos de meditación y reflexión de su identidad.

2. *Representación Gráfica*

(véase a partir de la siguiente página)





GENERACIÓN FORMAL

Resumen

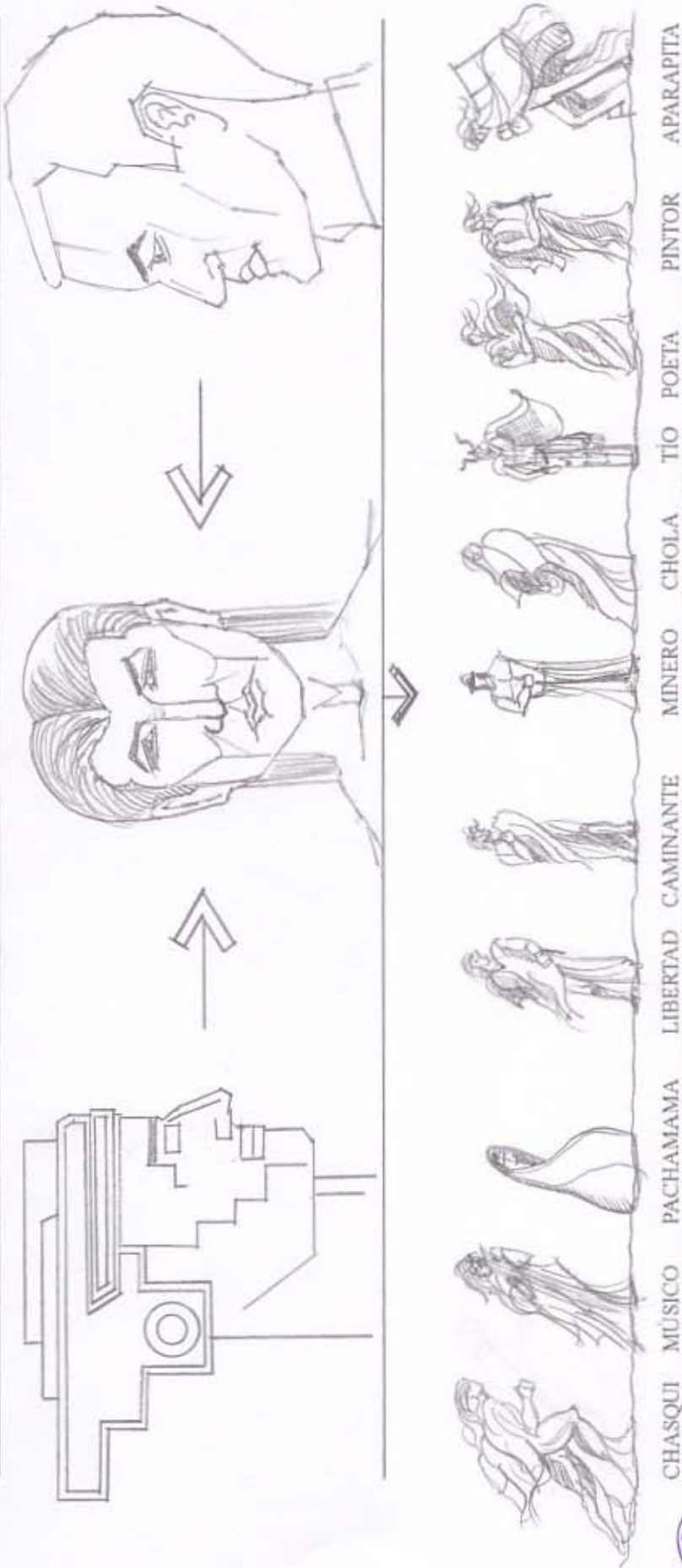
Se dan pautas de la fusión del contenido teórico con la práctica, a través de elementos gráficos como la figura del hombre, el paisaje (medio) y los símbolos que permiten su concreción en esculturas.



2.1 Generación Formal

2.1.1 La iconología como punto de partida

Iconología. Es la representación de las virtudes, vicios, u otras cosas morales o naturales con la figura o apariencia de personas, utilizada en sobre todo en el arte.

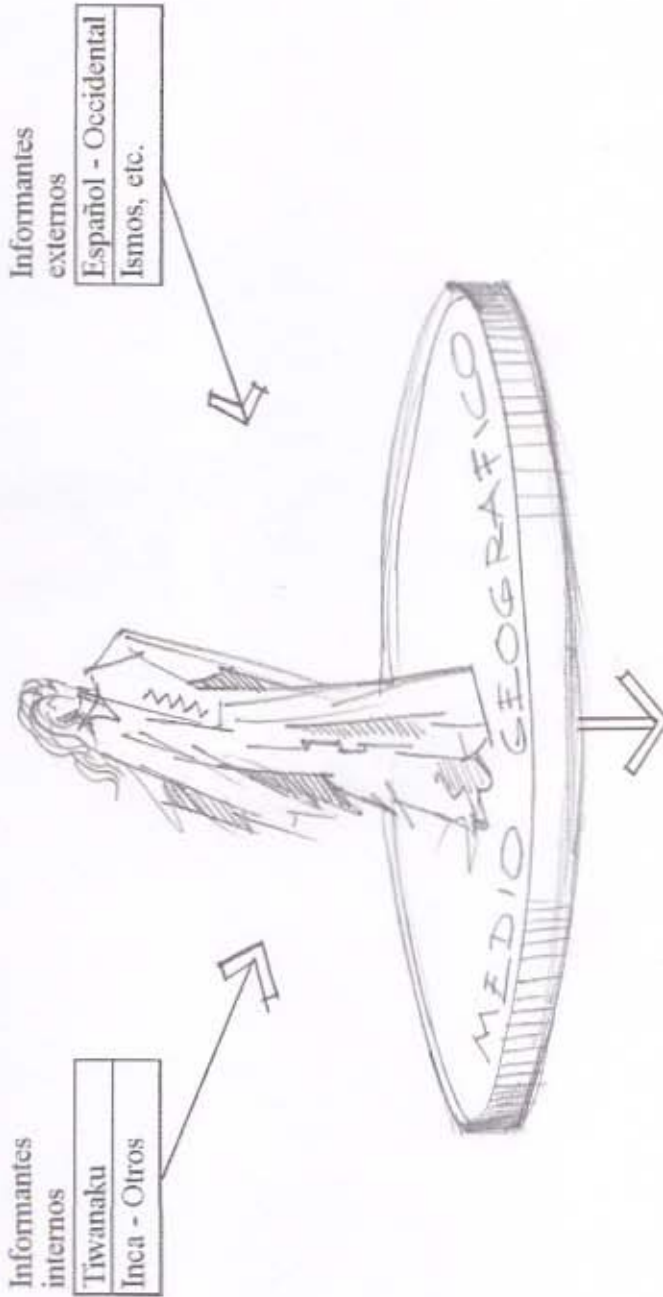


Iconología de los aspectos sociales, económicos y religiosos, que dan fruto a la nueva cultura mestiza.



2.1.2 Los Informantes

Los informantes andinos, los informantes externos, como ser los estilos de vanguardia, y todos los ismos de la cultura europea y otras, son elementos de fusión para conformar la nueva estética.

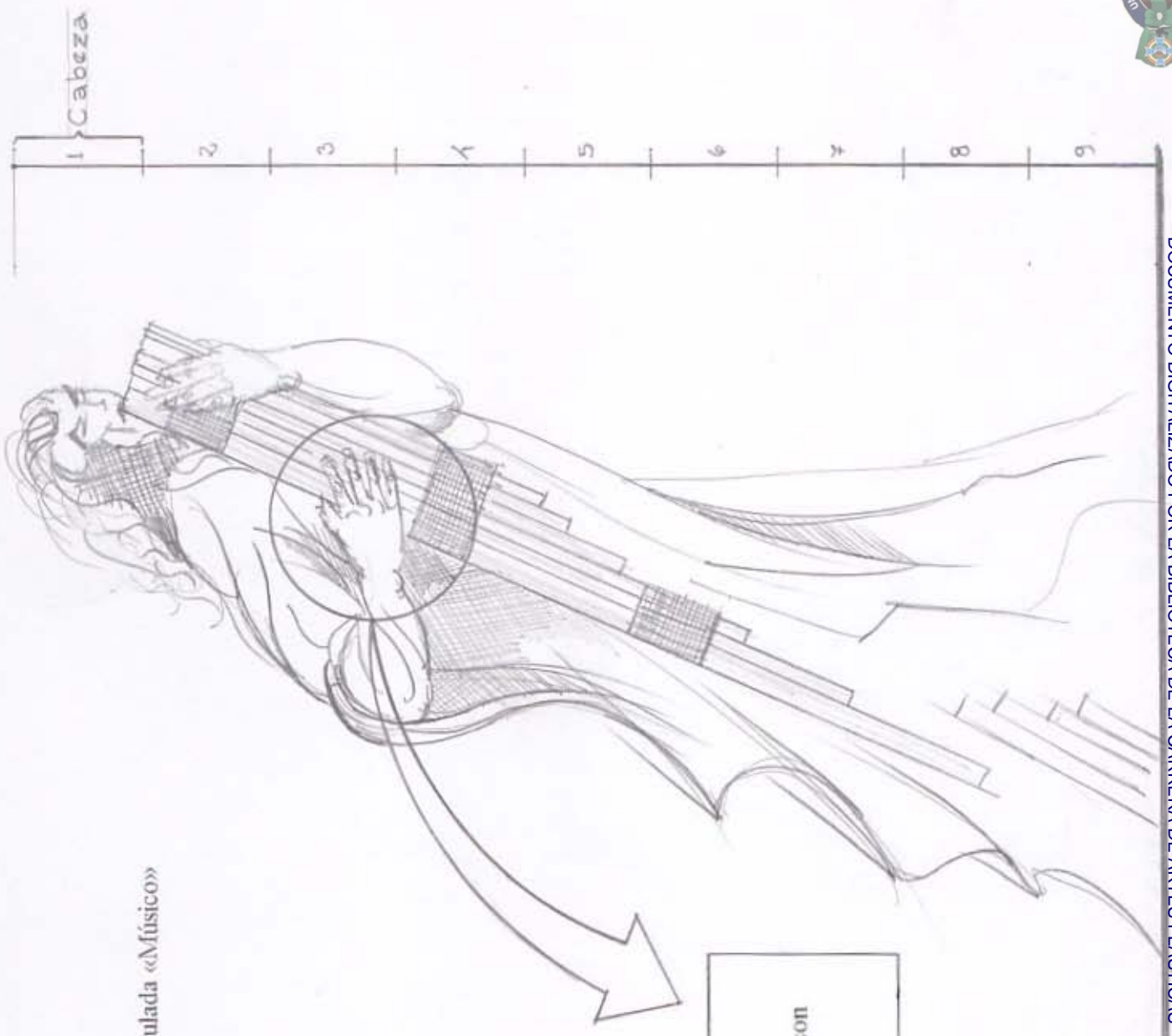


«EL PAISAJE MODELA AL HOMBRE,
LA CULTURA POR ENDE ES LA EXPRESIÓN DE LO TELÚRICO» (FRANCOVICH)



2.1.3 La proporción temática

Tomamos como ejemplo la escultura titulada «Músico»



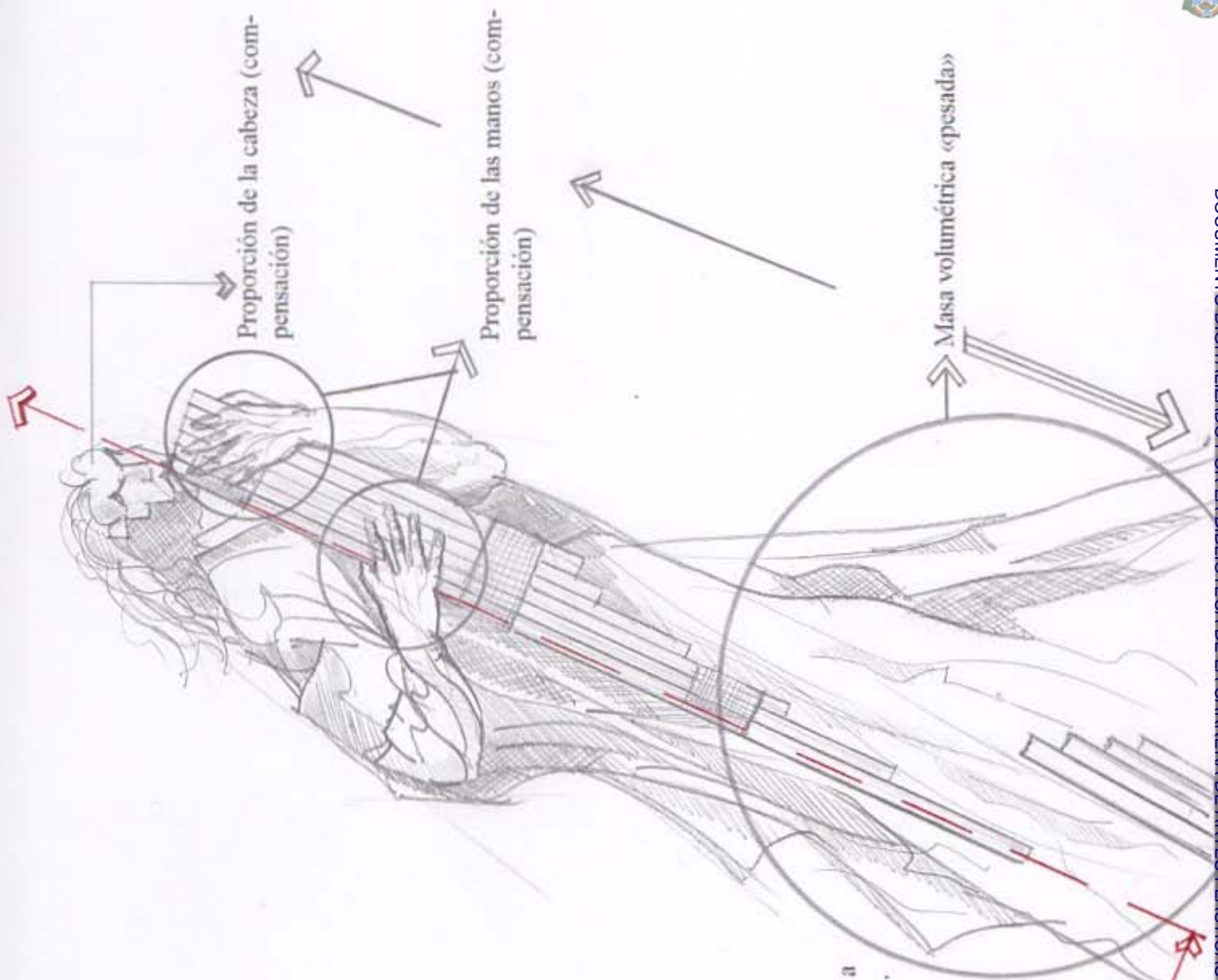
Las manos tienen una cabeza de medida. Responde a la firmeza con que el músico sujeta la enorme zampoña.



2.1.4 Pautas de Composición

Ejemplo escultórico: «Músico»

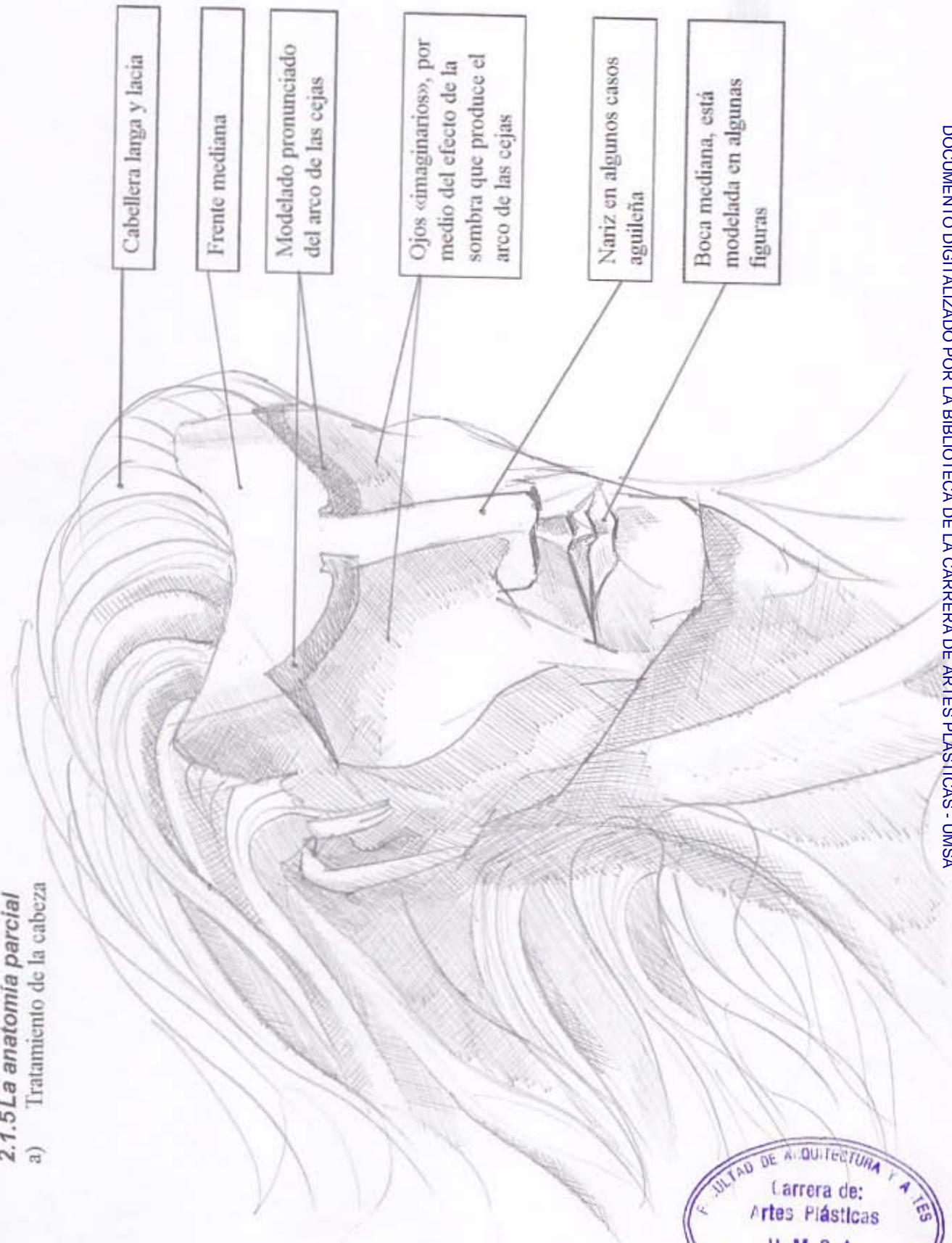
- Equilibrio
- Movimiento



La línea oblicua alivia la «pesantes» del volumen, dando a la vez movimiento a la escultura.



2.1.5 La anatomía parcial
a) Tratamiento de la cabeza



Cabellera larga y lacia

Frente mediana

Modelado pronunciado del arco de las cejas

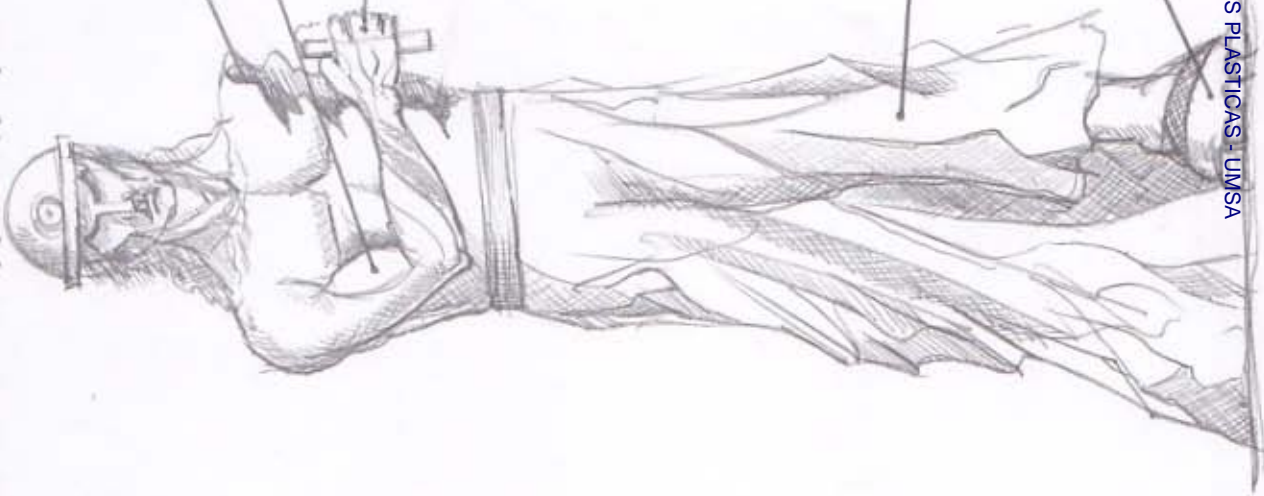
Ojos «imaginarios», por medio del efecto de la sombra que produce el arco de las cejas

Nariz en algunos casos aguileña

Boca mediana, está modelada en algunas figuras

2.1.5 La anatomía parcial

b) Tratamiento de brazos y piernas (ejemplo: «Minero»)



Los brazos están modelados con libertad.
No son copia del natural, sino son reproducciones «espontáneas».

Las manos tienen el mismo tratamiento.

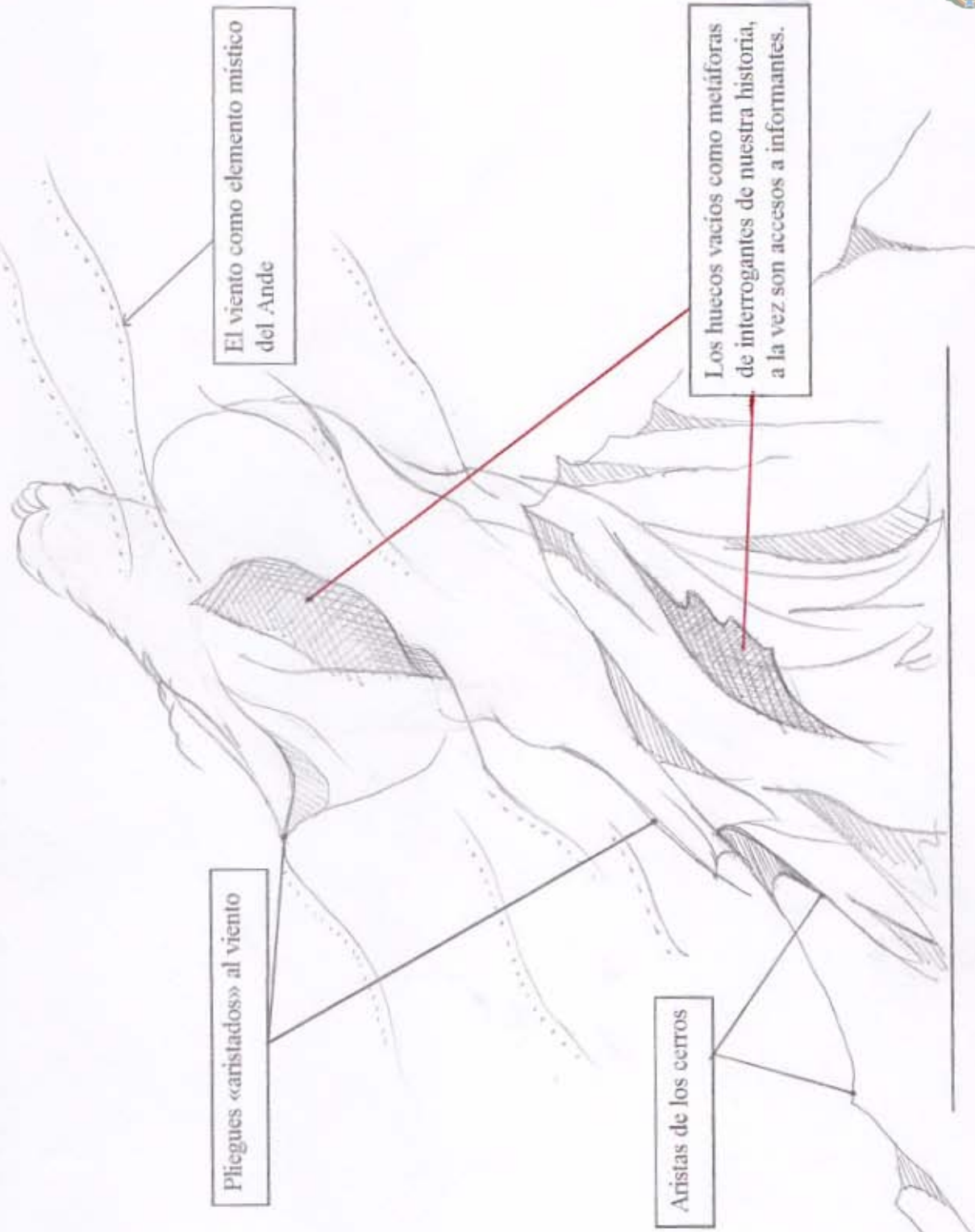
La sustracción de brazos en algunas figuras responde a la necesidad compositiva del conjunto volumétrico (sin embargo, en este caso, del «Minero», no deja de tener sugerencias dramáticas respecto al tema).

Los miembros inferiores están modelados en algunas figuras al igual que los brazos y manos.
En general, son interpretaciones espontáneas, y responden a la composición volumétrica que puede ser morfológica o temática



2.1.6 Iconos de propuesta

a) Pliegues «aventados» y huecos vacíos (ejemplo escultórico: «Chola»)



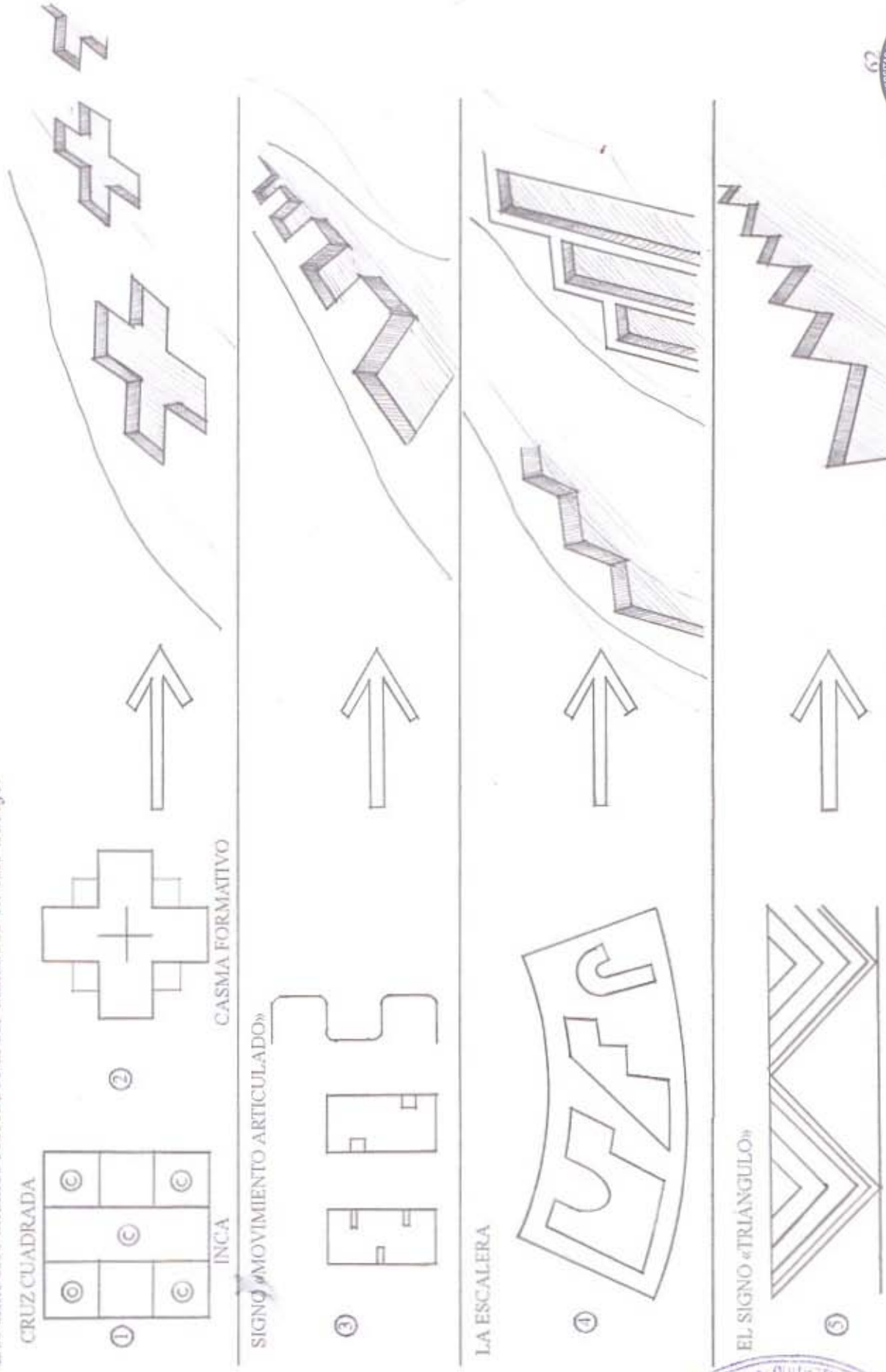
2.1.6 iconos de propuesta

b) Alegorías (ejemplo escultórico: «Chola»). Es inevitable presentar en este conjunto escultórico ciertos elementos alegóricos que representan a nuestra sociedad, ya que son fruto del proceso cultural mestizo



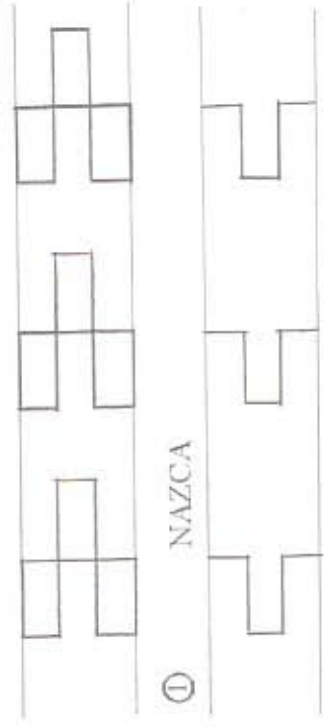
2.1.7 Codificación y decodificación

Los símbolos andinos recreados al ser utilizados en este trabajo.

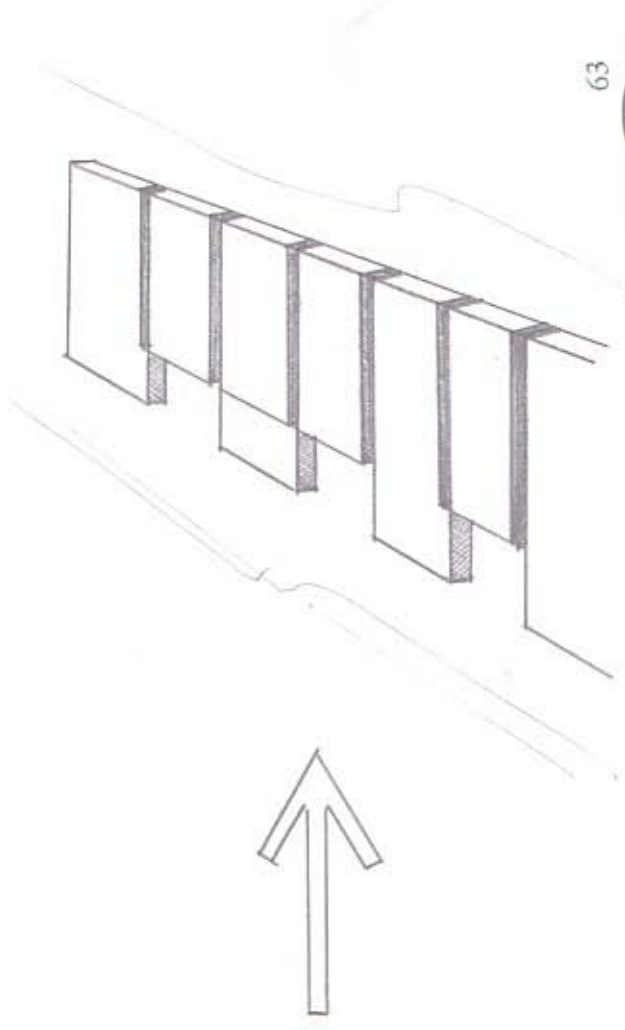
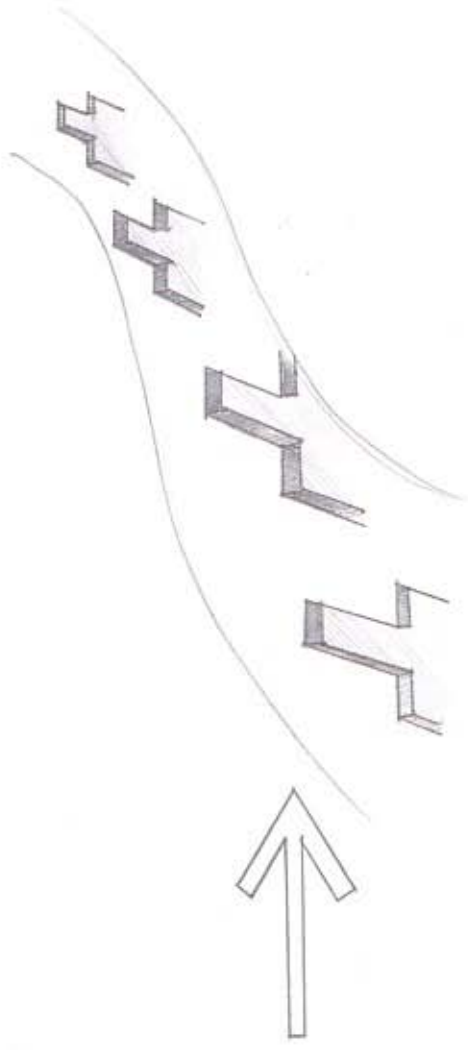
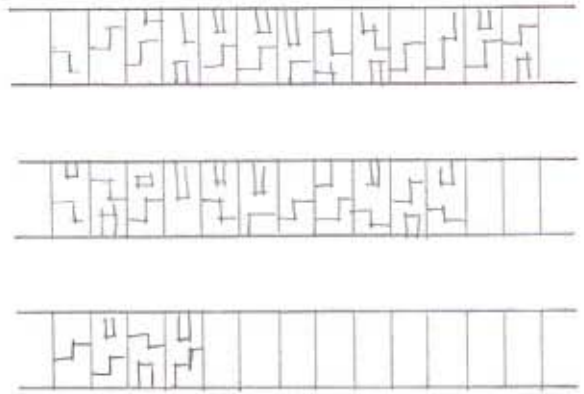


2.1.7 Codificación y decodificación

Signo de la dualidad en la tripartición

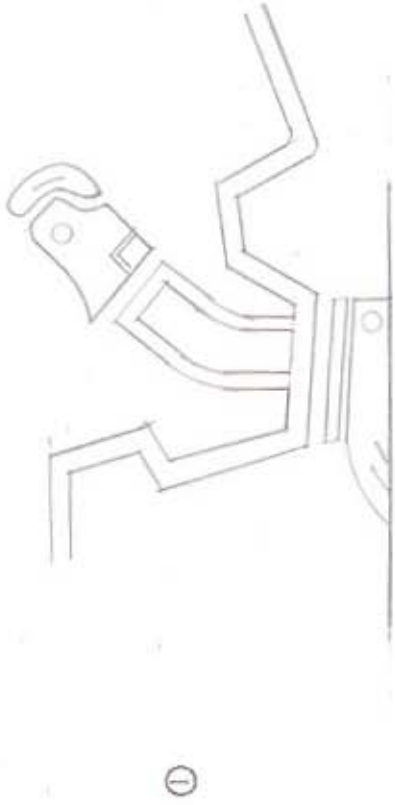


Composición Modular

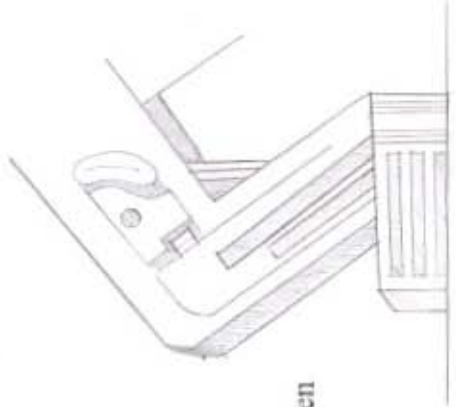


2.1.7 Codificación y decodificación

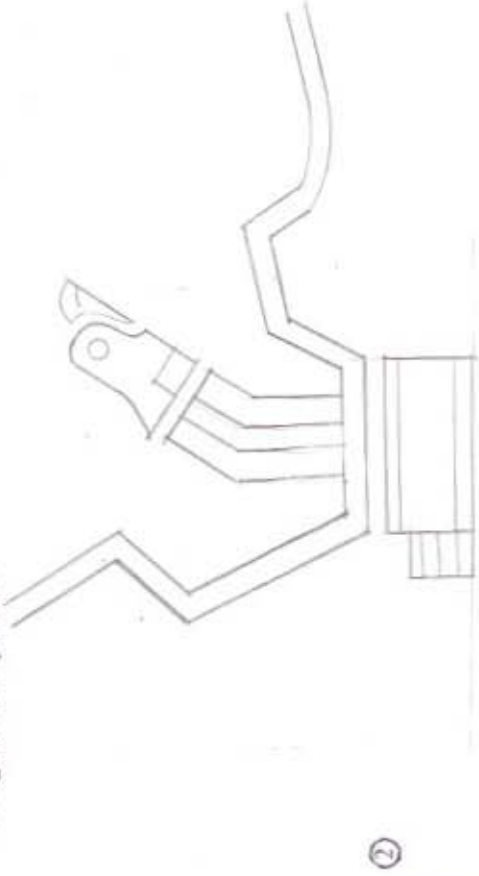
El signo «pie-pierna»



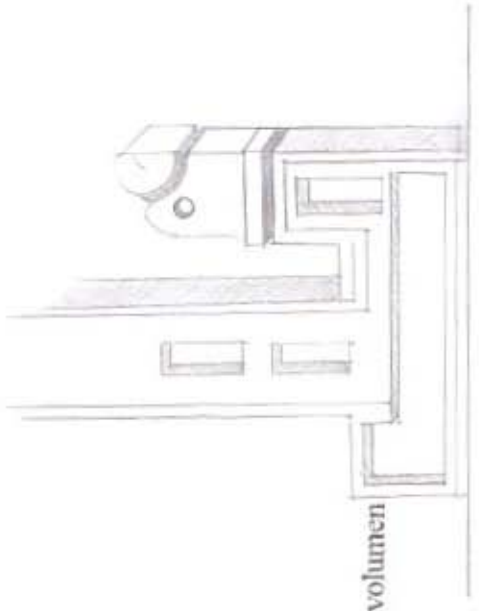
Tratamiento en volumen



El signo «Pie pierna»



Tratamiento en volumen





DESCRIPCIÓN DE LAS ESCULTURAS ICONOLOGÍA - ICONOGRAFÍA

Resumen

Por medio de la imagen del hombre se describen las volumetrías a través de sus elementos compositivos que denotan el contenido del presente trabajo.



1. «Caminante»

*Con el rostro indefinido
con algunos rasgos de la raza
la fuerza en tensión
la mirada perdida y el ceño dibujado*

*El puño apretado
el poncho trapiendo al viento
los motivos andinos aferrándose
aún con la cinta de la cañellera*

*Con el arraigo de la tierra
es el principio de la aculturación
es el caminante.....
el principio del trauma.....*

«Miles de indios fueron arrojados a los caminos, como vagabundos sin rumbo» (Watchell, 1976)

2.2 Descripción de las obras escultóricas
Iconología e iconografía

2. «Minero»

Con el «casco» impuesto
el rostro atormentado,
el cuerpo mutilado pero fuerte
el puño apretando la desgracia

Las abarcas que lo recubran su chacra
la coca que lo sustenta

Es el hombre del socavón
la voluntad, la fuerza,
la explotación:
es el símbolo de Bolivia

Es el amigo del «Tío»
el hijo de la Virgen

Es el mitayo de la Colonia....
el minero de hoy

«Los mitayos entraban en las profundidades, y ordinariamente los sacaban muertos y a otros quebrados los brazos o piernas.»
(Galeano, 1991)

2.2 Descripción de las obras escultóricas

Iconología e iconografía



3. «Libertad»

*Rompiendo las cadenas
con la pose enérgica
la mirada inquisidora
con las piernas enraizadas*

*El torso en movimiento
los pliegues al viento
los símbolos, la cultura
¡la Libertad!*

*Es el cambio
el pensamiento
la rebeldía, la lucha
es el Proletario*



«Hay que cambiar aquello del estoicismo boliviano, por el espíritu de empresa, por la dinámica social... fuera conformismos e indolencias... ¡Pachakuti! Bolivia toma conciencia de sí misma» (Diez de Medina, 1948)



2.2 Descripción de las obras escultóricas

Iconología e iconografía

4. «Música»



*Los brazos fuertes
la zampoña inclinada
el poncho aventado*

Emergiendo de la tierra.....

*Es el canto de las montañas
el soplo del viento
es la nostalgia
y la fusión con lo actual*

Es la inspiración cósmica.....

*El canto a nuestra libertad
a la unidad.....*

«La música es la expresión más pura del sentimiento humano»

5. «Chola»

*Activa y fuerte
el sombrero mestizo
la manta ondeante
el pecho abierto*

*La pollera - la mujer
la tierra que ama*

*Es la independencia
la cultura nueva
el renacer del orgullo
el esfuerzo*

La madre del Pachakuti



«Tal es la chola... laboriosa, inteligente y sentimental...»

(Mollins, J. en Saravia-Fernández, 1948)

2.2 Descripción de las obras escultóricas
Iconología e iconografía

6. «Tía»

*Con la pierna tiwanakota,
al paso de Diablada
la capa flameante
la máscara amenazante*

*El traje bordado
el frenesí de la danza*

*Es el sincretismo
el alto folklore
es nuestra cultura
es la sátira del minero
al amo del socavón*



«Metal del diablo, supay colque», la cordillera se ha tragado a miles que lo han buscado» (Francovich, 1987).

2.2 Descripción de las obras escultóricas

Iconología e iconografía

7. «Pachamama»

*Es la madre
con el manto andino
la serenidad
la tierra, el fruto*

*La madre de Jesús
la Virgen del Cerro
es el sincretismo
es nuestra protectora*



«El culto de Pachamama ya tiene carácter religioso, reconoce la existencia de una divinidad que es la 'madre tierra', entremezclada con procedimientos mágicos y con la concepción católica de Virgen María» (Urquidi, 1982)

2.2 Descripción de las obras escultóricas
Iconología e iconografía

8. «Pintor»

*La mano segura
el pincel firme
la mirada aguda
la «creación»*

*La tierra que le arraiga
los símbolos andinos
la inspiración
la fuerza*

El Phatos misterioso



«El arte ha sido y es todavía el instrumento esencial en el desarrollo de la conciencia humana» (Read, 1975)

2.2 Descripción de las obras escultóricas
Iconología e iconografía



9. «Poeta»

*Con la voz fuerte
el talento firme
el brazo crispado
la capa al viento del ande*

*Es el escritor
el pensador
el maestro
el guía.....*



«La literatura como el arte son formas ideológicas capaces de oponerse a un determinante económico, de cuestionarlo y ponerlo en tela de juicio» (Salazar, 1991)



2.2 Descripción de las obras escultóricas
Iconología e iconografía



10. «Chasqui»



*La mirada pendiente
ágil contra el viento
perdiéndose entre la tierra
el poncho aventado*

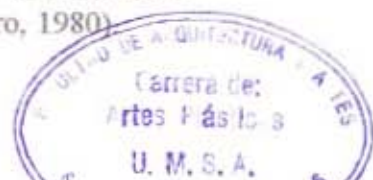
*La energía mágica
la pasión, la esperanza
el anhelo
la pena trágica*

*Es la vida
la cultura en auge*

*El puño apretado
la cabellera suelta
es la libertad
la nostalgia*

*La noticia
el misterio*

«Los españoles aprovecharon los métodos empleados por los incas, tal como el de los chasquis, que fue la más completa organización postal del incario» (Otero, 1980)



2.2 Descripción de las obras escultóricas

Iconología e iconografía

11. «Aparapita»

El gorro mestizado
la coca que le «alimenta»
desaliñado el cabello
el rostro duro, hurano, arisco

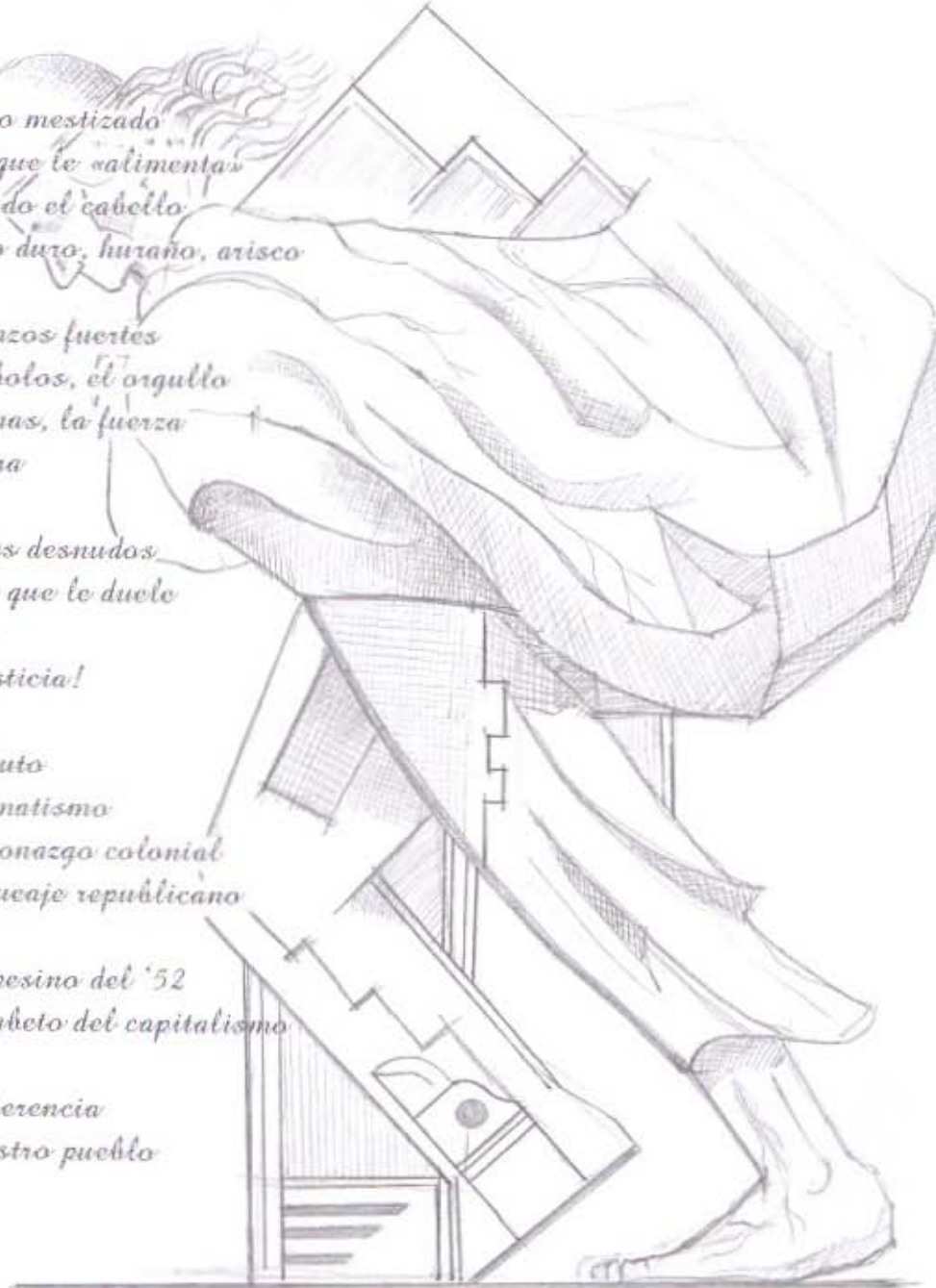
Los brazos fuertes
los símbolos, el orgullo
las piernas, la fuerza
la cultura

Los pies desnudos
la tierra que le duele
el bulto
la injusticia!

Es el fruto
del traumatismo
el yanaconzago colonial
el ponqueaje republicano

El campesino del '52
el analfabeto del capitalismo

Es la herencia
es... nuestro pueblo



El norteamericano Sipson sostenía que en Bolivia «los métodos de transporte más convenientes eran los mulas, burros, llamas e indios». (Citado por Urquidí, 1982)

12. «Cholo»



*El orgullo en la frente
la mirada firme
la pose determinante*

*Con la vestimenta de hoy
la bufanda mestiza
las formas andinas*

*La coca nuestra
la cola impuesta*

*Es el Cholo
sentimental,
con el estudio intelectual*

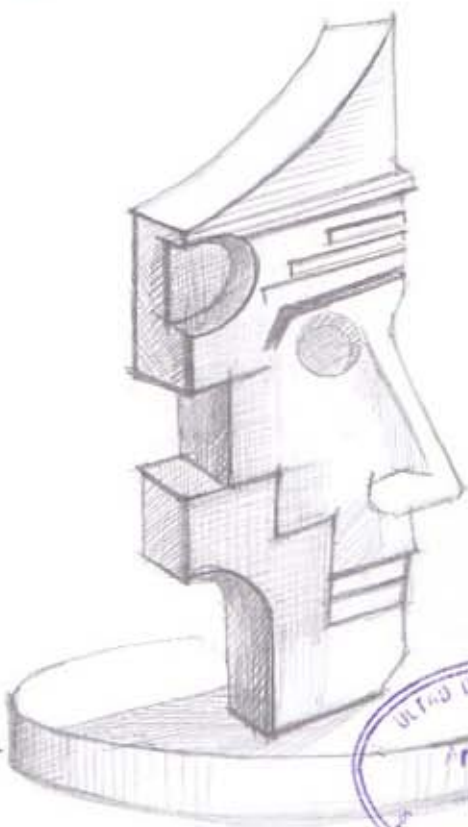
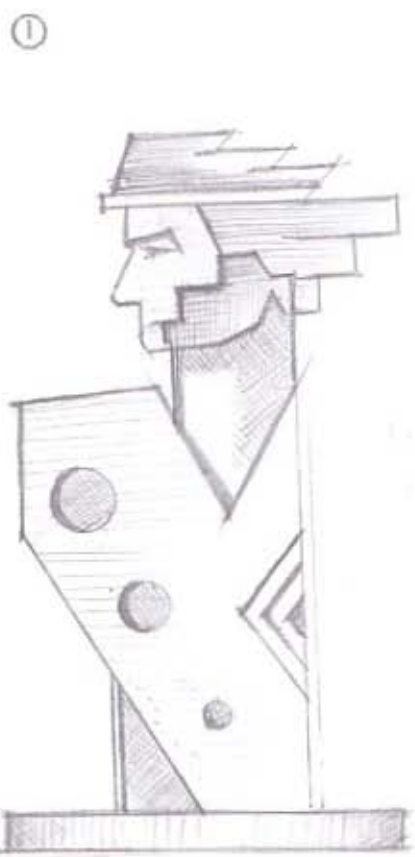
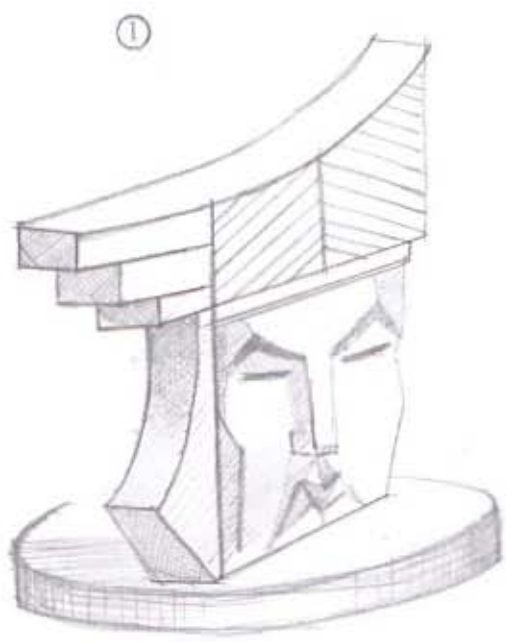
*Es el heredero
la síntesis
la presencia
la proyección*

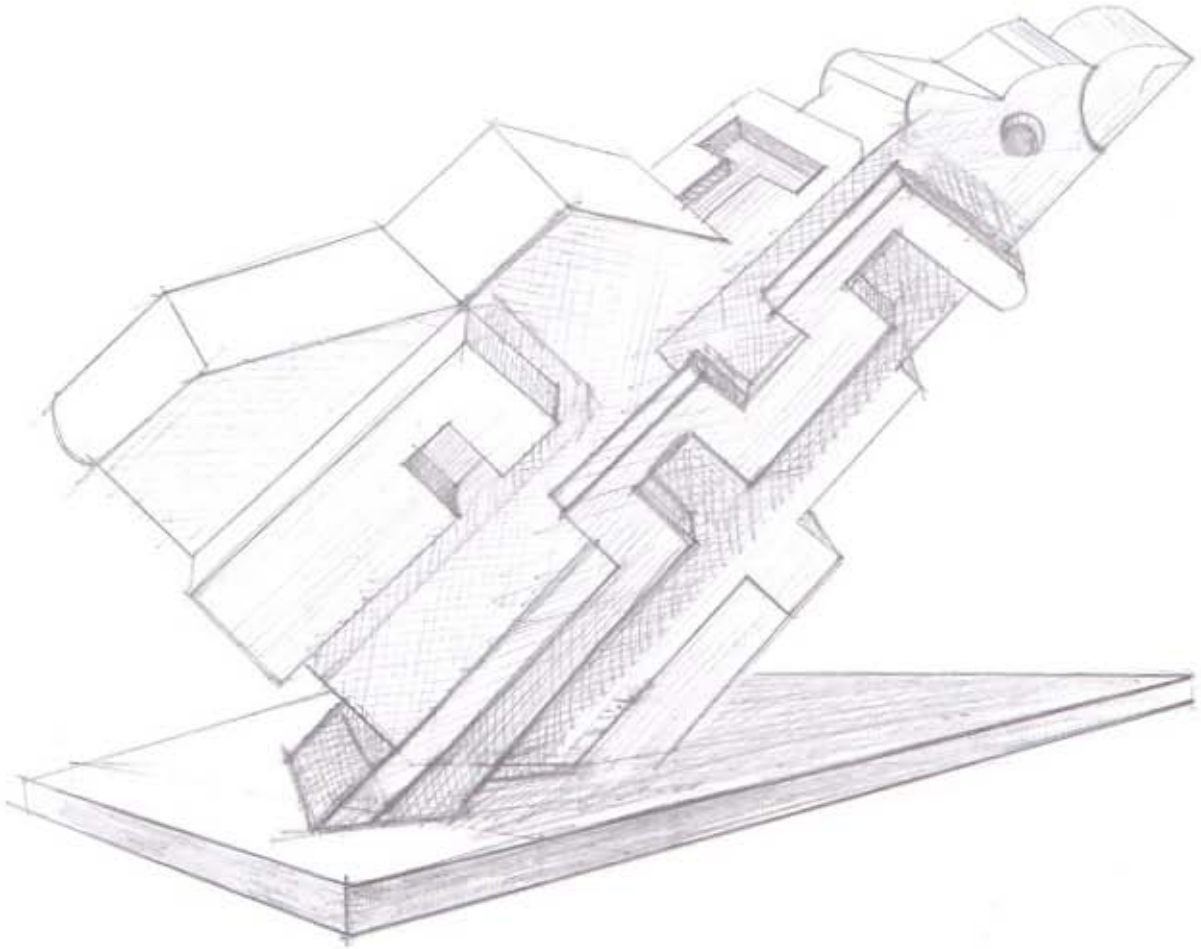
«... buenos y malos, sabios y salvajes, grandes o grotescos, pero todos dominadores, vencedores y hegemónicos, todos tienen la marca mestiza en la frente... es la sangre india que resurge» (Tamayo, 1988)

2.3 Esculturas en piedra

Propuesta en material pétreo (asperón rojo)

Se mantiene la tendencia tanto morfológica como ideológicamente. Varía no obstante el enfoque temático.





Capítulo

CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

Resumen

Reflexiona sobre el valor y significado del mestizaje, recordando las diferencias naturales que existieron siempre entre la cultura ancestral del espacio geográfico que hoy ocupa Bolivia y la europea, que lograron, sin embargo, un sincretismo único del cual es el resultado el mestizo con todas sus manifestaciones culturales y su significado histórico. Esboza de manera sintética los aportes al arte que realizaron mestizos tales como Tito Yupanqui. Concluye recomendando la conveniencia de incorporar en la materia de artes plásticas una política de identidad, lo cual ayudará, sin duda, a preservar los valores y reconocerlos con su justo sitio en la historia.





CAPÍTULO VI

CONCLUSIONES

En el campo artístico, las tres grandes manifestaciones que son las artes plásticas, la literatura y la música, se han constituido para el hombre, desde tiempos remotos, en las formas más claras de expresar sus sentimientos en torno al mundo que le rodea y en el que se desenvuelve. Sentimientos que representa algo para él, ya sea por necesidad, como el caso de una vajilla; ya sea por admiración, como el caso de la imagen divina; o por la imitación, como el caso de las pinturas rupestres, o por la belleza, como en los cuadros paisajísticos y retratos de la época clásica realista. En los últimos tiempos, por el subjetivismo como el caso de Picasso, Dalí y otros que crearon el nuevo arte de este siglo.

Si revisáramos el proceso histórico de los estilos dados en el mundo europeo, nos daríamos cuenta de la existencia de un proceso gradual de los mismos. Se da una sucesión necesaria que hace del arte manifestaciones permanentes de las diferentes épocas de la historia humana, hasta llegar a nuestros días, en que a veces el arte o la obra ya no representan nada en función de reconocer un algo, sino que representa la pura práctica creativa del artista.

Sin embargo, no ha sido posible seguir en nuestro medio esa evolución gradual y progresiva, por la misma razón histórica que nos tocó protagonizar, ya que nuestra cultura ancestral fue diferente en el tiempo y en el espacio a la cultura europea. Prueba de ello es que no tuvimos un renacimiento en función de esa etapa histórica, y que llegados los españoles sólo se optó por un denominativo que correspondía al momento histórico, como es *Barroco mestizo*, lógicamente, a consecuencia del choque biológico cultural que se dio entre los dos mundos. Pero, en realidad y prácticamente, desde nuestro punto de vista, fue un estilo cuyos aportes nativos no fueron más que decorativos, es decir, que los elementos tradicionales sirvieron de "revoque" o maquillaje para cuyo fondo, o sea las iglesias y templos, tenían ya una historia antiquísima al descubrimiento y conquista de las Indias.

A nosotros nos correspondió vivir dentro de la evolución general del arte a decir de los estilos y escuelas, desde la etapa del barroco mestizo, obviando de alguna manera





aquellas etapas que el viejo mundo había pasado. Pero, a la vez y peligrosamente, se había dejado de lado para la arqueología nuestra cultura, con sus tejidos, cerámicas, piedras y sus diferentes expresiones artísticas y culturales.

De ahí que la evolución en el arte de nuestro medio se despersonalizó primero influenciado por los informantes externos a través de las escuelas europeas de clasicismo y del realismo, y segundo por la imitación a ciegas de estilos en boga del mundo occidental.

En nuestro medio, y en la Colonia, el arte fue más bien instrumento de la Iglesia para educar y evangelizar a los nativos. Esto puede ser advertido en la imaginaria y en los cuadros de arcángeles tan conocidos en nuestro medio, y en forma privada fue accesible sólo para clases pudientes, con la finalidad de perpetuar sus imágenes en retratos, pero sin duda estos forman parte de la riqueza cultural artística como obras de arte y documento histórico.

Fue pues la colonia como un velo para nuestras expresiones artísticas propias. Si los hay, son contados los ejemplos que podemos citar, como la Virgen Morena de Tito Yupanqui; pero, después de la Independencia surgen pensadores y artistas que cuestionan desde el fondo lo que representamos primero como sociedad, desde un punto de vista objetivo y cuya realidad descubierta o redescubierta de nuestra gente en muchos sentidos no se la quiso aceptar. Esta realidad dio el inicio a un centenario de contradicciones de una sociedad que hasta ahora no encuentra el sendero que se había planteado como nación independiente, hablando en un contexto general, pero que repercute en ámbitos locales como el nuestro. Por ello, se hace importante que nos cuestionemos ¿Qué somos? ¿De dónde venimos? ¿Adónde vamos? Sólo respondiendo a estas interrogantes lograremos que nuestra cultura ancestral deje de ser un recuerdo arqueológico. El arte, con sus manifestaciones plásticas, literarias y musicales, es el instrumento eficaz para afianzar este pensamiento, que nos llevará por el camino de nuestra verdad histórica, para encontrar la verdad actual de nuestra cultura mestiza.





Encontrándonos a nosotros mismos, podemos asimilar los nuevos estilos o ismos que nos vienen del exterior.

Es evidente que en nuestro medio hay una suerte de rescate de los valores culturales, desde el maestro Alandia, pasando por Núñez del Prado, hasta Gil Imaná y otros, aunque con diferentes concepciones pero sobre la misma aspiración. También se han dado los llamados vanguardistas, artistas que en su justa libertad practican el arte desde su propio punto de vista, perdiéndose peligrosamente esos talentos en la gran masa de artistas de *el arte por el arte*, sin compromisos ni problemas, que llaman creatividad al hecho esporádico e inconsecuente.

En este trabajo, cuyo tema se ha desarrollado tanto práctica como teóricamente, hemos querido mostrar lo que somos, de dónde venimos y hacia dónde podemos dirigirnos si se asumen estos criterios socioculturales aquí planteados. Mostrando la evolución del mestizaje cultural en los diferentes aspectos se ha querido rescatar nuestro origen, con sus sincretismos, el mismo mestizaje, y sus aculturaciones, que han hecho de nosotros los herederos de la cultura ancestral, y que a través de ello podemos entender y analizar nuestra realidad, con las virtudes y defectos de todo conjunto humano.

En este sentido, vemos que el presente trabajo teórico merece mayor profundización investigativa, ya que llegar a una síntesis de la misma implica un trabajo arduo y temporalmente extenso por la abundante bibliografía respecto al tema. El análisis requiere la intervención de diversas especialidades, como antropología, etnología, sociología, etc. Dejamos, por lo tanto, esas tareas en manos de quienes puedan realizarlas con más conocimientos científicos sobre las mismas. Es por eso que se ha tenido cuidado de no entrar en detalles que desvíen la intención central del tema, y precisamente en este lapsus se encuentra la conexión de la teoría con la práctica.

Sólo nos queda señalar, para terminar, que el camino elegido para la práctica artística como toma de posición de que el arte en nuestro medio debe responder a un compro-





miso con nuestra cultura y con nuestra gente, con sus aciertos y errores. En cualquier estilo que adoptemos deben estar presentes los códigos andinos, pues es cierta la frase de un profesor de arte que al hablar de cultura señalaba: "nunca ignores tu identidad".

RECOMENDACIONES

En el ámbito local, es imprescindible incentivar las artes plásticas con una política de identidad que ponga en práctica lo planteado en este trabajo. Aun en estos tiempos, en que se pierde el interés por la cultura en todas sus facetas, se debe lograr que el arte llegue no sólo a gente que está ligada a estas actividades como los propios artistas, intelectuales, o "gente culta" como se viene denominando a las capas sociales capaces de entender la función y difusión de las actividades artísticas.

Creemos que el mejor modo de llegar a las masas es por medio de la niñez y la juventud, en quienes es posible cultivar las afinidades hacia las expresiones espirituales y creativas que tanta falta hacen al hombre de nuestro medio, y en todos los aspectos de la vida cotidiana. En este sentido, las cosechas serían provechosas en torno a la formación del individuo en forma integral para un mejor desarrollo individual, y en consecuencia la sociedad lograría la concientización de objetivos comunes.

Para ello, es importante promover el arte con identidad a través de actividades programadas pero que despierten la espontaneidad de los niños y de los jóvenes. Estas actividades prácticas pueden ser dirigidas y organizadas por la carrera de Artes, en acción conjunta con instituciones estatales y organizaciones de base como las juntas de vecinos, escuelas o colegios, centros de rehabilitación, etc. por medio de cursos temporales de dibujo, pintura y modelado, técnicas que no requieren gran esfuerzo económico. Incentivados a la vez por concursos periódicos que estimulen la creatividad e imaginación. Esta práctica deberá ser apoyada necesariamente por orientación teórica adecuada, de modo tal que permita un libre desarrollo de aspiraciones individuales, pues lo que se busca es despertar en el individuo sus dotes intuitivas para que después pueda aplicarlos en cualquier campo que se desempeñe.





En el sistema de la carrera de Artes es imprescindible retomar el camino de la consecuencia en función del reencuentro con nuestros orígenes. Esto es posible a través de insertar en el programa curricular de la carrera materias que estudien el arte de nuestros antepasados, para cuyo apoyo la materia de historia debe ser pilar fundamental, no como un repaso de fechas y nombres, sino más bien como un estudio crítico y de análisis. Esto permitirá una visión objetiva sin caer en la melancolía ni en divagaciones que perjudican a un real entendimiento de lo que fue la cultura ancestral.

Esto será aprovechado sin duda por los estudiantes, que con sus propias interpretaciones, a través de sus medios y materiales, y cualquiera sea el estilo o ismo que adopten, darán resultados cargados de identidad en la práctica artística.

Es también importante lograr una relación más directa entre las actividades culturales como son la literatura, la música y el folklore, que junto con las artes plásticas reflejan las aspiraciones y sentimientos de todo pueblo. Dichas relaciones permitirán conformar un grupo capaz de sobreponerse a limitaciones sobre todo económicas, políticas, que muchos artistas de diversos géneros han experimentado en diferentes formas. (Por ejemplo, los altos costos de los alquileres de salas de exposición, teatros, etc., aspectos que afectan negativamente contra estas innatas manifestaciones del hombre, y que se notan por medio de la alienación y las expresiones foráneas.)

Es pues, tarea de los cultores de las artes concientizar y sensibilizar a nuestra sociedad sobre la necesidad de lograr y adquirir consecuencia para con nuestra cultura actual derivada de nuestros ancestros, esto es el mestizaje sociocultural, nuestra identidad.





BIBLIOGRAFÍA

- ALBÓ XAVIER *Literatura Aymara* (antología). 1992, Ed. CIPCA, HISBOL, JAYMA).
- ALTHUSSER *La ideología como arma de la revolución.*
- ARGUEDAS, Alcides *Sobre el arte "mestizo" hispanoamericano.* Notas bibliográficas sobre el tema, de autores latinoamericanos.
- BOYSE-CASSAGNE, Therese *Revista Unitas* [marzo 1992].
- D. MESA G., Guiomar *Arte y Desacralización.* Tesis de Grado. Carrera de Artes.
- DIEZ DE MEDINA, Fernando *Pachakuti, y otras páginas polémicas.* La Paz-Bolivia, 1948. Año augural.
- DE PAZ, Alfredo *La Critica Social del Arte.* Colección Punto y Línea. Título original: La Práctica Social del Arte. Traducción de Doler y Giovanni Cartieri. Ed. Gustavo Gili S.A. Barcelona, 1979.
- DEL CASTILLO A., Wálter *Compilación de la Reforma Agraria.* Bolivia 1955.
- FERNÁNDEZ, A. Eloy *Savia Nueva.* Ed. Kapeluz y Cía. Bs. Aires Argentina. 1946.
- FERNÁNDEZ Ch., Jorge *Curso de Escultura, Cerámica y Mural en la Realidad Artística de Hoy.* Ed. Condorhuasi. 1989. Impreso en Argentina.
- FRANCOVICH, Guillermo *Los mitos profundos de Bolivia.* Ed. Los Amigos del Libro (2ª Edición) La Paz - Bolivia.
- GUEVARA A. Walter *Tempestad en la Cordillera* (cuento). Ed. Biblioteca Popular Boliviana de Última Hora. La Paz - Bolivia, 1979.
- GALEANO, Eduardo *Las Venas Abiertas de América Latina.* Editores universales, 58ª edición, 1991. Siglo XXI editores S.A. en edición con Editores Universales, La Habana - Cuba, 1991.
- GISBERT, Teresa *Iconografía Andina.*
- GÓMEZ MARTÍNEZ, José L. *Bolivia, un país en busca de su identidad.* Ed. Los Amigos del Libro, Cochabamba-Bolivia. 1988.
- MILLA E. Zadir *Introducción a la Semiótica del Diseño Andino Precolombino.* Impresión Gráfica: EXIMPRESS S.A. Lima - Perú, 1991.





- MILLAN M., José *Minero y otros relatos.* Ed. "Universo", La Paz - Bolivia, 1971.
- NÚÑEZ DEL PRADO, Marina *Revista serie: Escultores #2.* Instituto de Investigaciones de Arquitectura y Urbanismo.
- POSNANSKY, Arthur *Tiwanaku, la Cuna del Hombre Americano.*
- READ HERBERT *La Función del Arte en el desarrollo de la Conciencia Humana.* Título original: *Icon and idea: the function of art in the development of human conscienss.* Fondo de Cultura Económica, México D.F.
- SALAZAR M., Carlos *La Pintura Contemporánea en Bolivia.* 1989, Ed. Juventud.
- TAMAYO FRANZ *La Creación de la Pedagogía Nacional.* Emp. Editora Urquiza S.A. La Paz- Bolivia, 1988.
- URQUIDI, Arturo *Las comunidades en Bolivia.* Librería Ed. "Juventud", 2ª edición, 1982. La Paz- Bolivia.
- VALENCIA Vega Alipio *Geopolítica en Bolivia.* Librería Ed. "Juventud" La Paz- Bolivia, 1981.
- WATCHEL, Natan *Los Vencidos. Los Indios del Perú frente a la Conquista Española (1530-1570).* Ed. Alianza Universidad. Madrid, 1976. Versión española de Antonio Escahotado.

DOCUMENTO DIGITALIZADO POR LA BIBLIOTECA DE LA CARRERA DE ARTES PLÁSTICAS - UMSA





Anexas 





X. TÉCNICAS: ESCULTURA CERÁMICA

1. Instalación del taller
 - a) Mesa para modelado o caballete giratorio.
 - b) Mesa para preparar los materiales.
 - c) Turril de un metro o más de altura para remojar la arcilla.
 - d) Dos o más tachos para la barbotina tamizada.
 - e) Uno o dos taburetes.
 - f) Un estante para las obras.
 - g) Un depósito para la arcilla. Puede estar hecho en un rincón del taller con maderas o adobes, a la manera de una caja.
 - h) Un bañador para realizar mezclas de materiales.

2. Herramientas para preparar la pasta arcillosa
 - a) Un combo o martillo para triturar las vetas de arcilla.
 - b) Tamices para: Barbotina
Arcilla molida seca
Chamote
Pokhe
 - c) Barra de madera para batir la arcilla remojada.
 - d) Recipientes necesarios: Jarra para manejar la barbotina
Un balde de agua
Un balde pequeño para barbotina de juntas
Bolsas de nylon para preservar la humedad de las pastas
Rociador de agua
 - e) Varias planchas de yeso para la absorción del agua de la barbotina.
 - f) Cajas de cartón para tamizar: Pokhe
Chamote





Herramientas para el modelado

- a) Las estecas: Desbastadoras (restan volumen)
 Agregadoras (suman volumen)

En todo caso, ambos tipos de estecas son utilizados indistintamente en el modelado.

- b) Las cerchas. Son planchitas de calamina plana y dentada. Ayudan a lograr superficies regulares.
- c) Instrumentos de medición: Compás
 Escuadras
 Plomada pequeña
 Regla graduada
- d) Alambre delgado o hilo de nylon, para realizar cortes.
- e) Cabe puntualizar que los dedos de las manos son los instrumentos innatos para el modelado en arcilla.

Materias primas

- a) Arcilla. Tierra plástica formada por silicato aluminico arcilloso. En este trabajo se ha utilizado la arcilla refractaria. Se endurece a una temperatura de 1350 a 1650° F.
- b) Chamote. Es la misma arcilla cocida. Después de triturarla y pulverizarla, se la mezcla con la pasta arcillosa en proporciones adecuadas (en este caso se usó el ladrillo molido).
- c) Pokhe.
- d) Agua. Imprescindible para el remojo de la arcilla y para preparar barbotina de juntas, barbotina para pastas y es necesario para el proceso del modelado.

Preparación de la pasta arcillosa

- a) Una vez trituradas las vetas de arcilla en proporciones no mayores a 3 cm, se vierten en el turril de remojo, una cantidad necesaria. Luego, se llenará con agua en un volumen del 50% de la arcilla.
- b) Paralelamente al remojo de la arcilla, se triturará y tamizará tanto el chamote como el pokhe en cantidades necesarias (se tendrán en bolsas separadas).



- c) Al cabo de aproximadamente una semana, se tendrá una arcilla suficientemente lechosa.
 - d) Es necesario batir la lechada de arcilla por un lapso de tiempo en el cual se logrará una lechada aun más homogénea (utilizar la barra de madera).
 - e) Preparados los tachos completamente limpios, se procede al tamizado de la lechada arcillosa. Una vez llenos los tachos con barbotina, se los deja tapados por unos días (utilizar la jarra de plástico).
 - f) En este lapso de tiempo, se producirá la decantación respectiva de la pasta arcillosa, viéndose en la parte superior del tacho el agua excedente y pura, que se produce por fenómeno físico natural.
 - g) El agua excedente se extraerá por medio de la absorción. Para eso se vacía con la jarra esta barbotina sobre las planchas de yeso, en capas no mayores a 1 ½ cm de espesor.
 - h) Una vez notada la desaparición del brillo de la pasta por efecto de pérdida de agua, se procede a retirar las pastas en rollos que son característicos del desprendimiento de las planchas de yeso.
- Nota. Hasta este paso, se ha logrado una pasta pura y sobre todo limpia, la cual es agradable en su manipuleo.

6. Preparación de pastas para esculturas

- a) No es aconsejable utilizar la pasta pura de arcilla, pues se rajaría durante el secado y sería frágil y deleznable después de la cocción, y sin su característico aspecto pétreo. Para evitarlos, se utilizan antiplásticos y texturantes, bien mezclados y amasados con la pasta.
- b) El chamote permite evitar agrietamientos durante el secado y la cocción, evita la deformación y ayuda a texturar con naturalidad.
- c) El pokhe actúa como antiplástico, permitiendo una cocción homogénea y reduciendo la contracción.
- d) Dosificaciónes de las mezclas utilizadas:



3. Herramientas para el modelado

- a) Las estecas: Desbastadoras (restan volumen)
 Agregadoras (suman volumen)

En todo caso, ambos tipos de estecas son utilizados indistintamente en el modelado.

- b) Las cerchas. Son planchitas de calamina plana y dentada. Ayudan a lograr superficies regulares.
- c) Instrumentos de medición: Compás
 Escuadras
 Plomada pequeña
 Regla graduada
- d) Alambre delgado o hilo de nylon, para realizar cortes.
- e) Cabe puntualizar que los dedos de las manos son los instrumentos innatos para el modelado en arcilla.

4. Materias primas

- a) Arcilla. Tierra plástica formada por silicato aluminico arcilloso. En este trabajo se ha utilizado la arcilla refractaria. Se endurece a una temperatura de 1350 a 1650° F.
- b) Chamote. Es la misma arcilla cocida. Después de triturarla y pulverizarla, se la mezcla con la pasta arcillosa en proporciones adecuadas (en este caso se usó el ladrillo molido).
- c) Pokhe.
- d) Agua. Imprescindible para el remojo de la arcilla y para preparar barbotina de juntas, barbotina para pastas y es necesario para el proceso del modelado.

5. Preparación de la pasta arcillosa

- a) Una vez trituradas las vetas de arcilla en proporciones no mayores a 3 cm, se vierten en el turril de remojo, una cantidad necesaria. Luego, se llenará con agua en un volumen del 50% de la arcilla.
- b) Paralelamente al remojo de la arcilla, se triturará y tamizará tanto el chamote como el pokhe en cantidades necesarias (se tendrán en bolsas separadas).



Escultura (h)	Pasta pura	Chamote	Pokhe	Total
h= de 55 a 65 cm	60%	20%	20%	100%

Escultura (h)	Pasta pura	Chamote	Chamote fino	Pokhe	Total
h= de 80cm	60%	15%	10%	15%	100%

Las alturas de las esculturas corresponden a las medidas en estado de pasta húmeda o a la primera etapa del modelado, las cuales después del secado y la cocción se han reducido en altura de 5 a 10 cm en ambos tipos de dosificación.

- e) Una vez mezcladas la pasta arcillosa, el chamote y el pokhe, deberán amasarse concienzudamente hasta lograr una pasta homogénea y sin burbujas de aire. La mejor forma de amasado es el llamado "cabeza de buey".
- f) Estas pastas ya trabajables deberán ser dejadas en formas de cubos.

7. La obra

- a) Primero determinar el boceto de la obra con sus respectivas proporciones, si es necesario realizar una pequeña maqueta.
- b) **El bulto.** Con los cubos de pasta y con ayuda de la barbotina de la misma pasta, las juntas se irán uniendo estos cubos de acuerdo al requerimiento del boceto. No olvidar trazar texturas tramadas en las caras de los cubos a unirse, para lograr una mejor adhesión con las juntas y entre los cubos.
- c) Formado el bulto requerido, deberá esperarse un tiempo necesario hasta que éste tenga una consistencia trabajable.
- d) Ya en este punto, se procede a trasladar las proporciones del boceto, empezando por los ejes verticales, empezando por los ejes verticales y horizontales (utilizar el compás, la escuadra y la plomada).
- e) **El modelado.** Se deberá empezar el modelado por la parte superior del volumen para compensar el peso y evitar deformaciones. Sin embargo, es con-

- veniente entrar de lleno a modelar todo el volumen, cuidando siempre el peso de la parte superior, para mantener el equilibrio de la obra.
- f) En todo caso, es aconsejable tener pausas en cuanto al desarrollo de la obra, para evitar que el modelado se desmorone.
 - g) Determinados los volúmenes más generales de la obra se procederá al modelado del detalle (rasgos, pliegues, anatomía, símbolos, etc.). Esto se logrará con las diferentes estecas.
 - h) Es importante tomar en cuenta en esta etapa la parte teórica respecto a la morfología estudiada. Es en esta instancia que deben empezar a fusionarse la teoría con la práctica.
 - i) Terminado el modelado, se procede a realizar los cortes necesarios para el ahuecado.
 - j) **El ahuecado.** Una vez realizados los cortes, deberá verificarse si el endurecimiento de la pasta es lo suficientemente manipulable. Si es así, se separarán las partes sobre una mesa.
 - k) Sobre el caballete giratorio, se ahuecarán las partes de la obra, dejando un espesor no mayor a los 2 cm y con la ayuda de los desbastadores.
 - l) Ahuecadas todas las partes, se dejarán éstas para que adquieran mayor dureza por un tiempo necesario, para la reconstrucción de la obra.
 - m) **La reconstrucción.** Para esta etapa utilizaremos barbotina para juntas, hecha de la misma pasta de la obra.
 - n) Sobre las paredes a unirse se efectuarán unas incisiones o “patas de gallo” y se las untarán con la barbotina, auxiliados por una brocha.
 - ñ) Luego se juntarán estas partes, haciendo presión controlada. También se ejecutarán costuras en la línea de la unión, por afuera, si es posible también en el interior.
 - o) Una vez ahuecada y unida la escultura se la dejará secar lentamente. Cuando la escultura es grande y gruesas sus paredes, más lento será el secado.
- Nota.** Es en esta etapa que se ejecutan la morfología de los “huecos vacíos”.
- p) Algunas esculturas grandes deberán ser seccionadas en dos o más partes para facilitar la cocción si no cupieran en el horno.



- q) **La cocción.** Las piezas deben estar completamente secas antes de llevarlas al horno. Las temperaturas utilizadas para estas obras son de 1350° F con las cuales se ha logrado un buen grado de dureza.
- r) **El color en la escultura cerámica.** Se ha utilizado en este caso pinturas en frío, aplicadas después de la cocción, es decir, sin horno. Y se ha utilizado para este efecto un soplete, logrando ciertos efectos intuitivos cromáticos. En unos casos se ha aprovechado el intenso color del bizcochado por medio de la transparencia; en otros, se ha cubierto totalmente la pieza con tonos claros para después resaltarlos con tonos más oscuros. De todas formas, se puede lograr con esta técnica un sinfín de efectos, tomando en cuenta también las connotaciones de la obra, la temática, la morfología y otros aspectos.

Nota. Se ha explicado el procedimiento utilizado en forma sucinta, por cuanto no es el propósito dictar un curso de cerámica escultórica, puesto que existe para este fin amplia bibliografía de alto valor técnico informativo. La finalidad es más bien señalar el proceso particular que se ha aplicado en el trabajo de las esculturas.

Esculturas en piedra

Materia prima. Se ha utilizado en este caso la piedra llamada "asperón rojo".

Herramientas. Se ha utilizado:

- Combos de diferente peso.
- Cinceles de diferente punta y tamaño.
- Cinceles dentados de diferente grosor.
- Martillos "bucharda" de diferente grosor de trama.
- Limas de acero.

Proceso

El desbaste. Consiste en dar a la piedra la forma general de la obra.

El tallado. Es el trabajo del detalle de formas específicas.

El afinado. Consiste en lograr superficies regulares. Estas pueden ser de textura gruesa o textura fina. Se aplica de acuerdo al requerimiento de cada artista.





En este caso, se usó una buharda de textura menuda y como toque final se utilizó limas de textura fina.

DOCUMENTO DIGITALIZADO POR LA BIBLIOTECA DE LA CARRERA DE ARTES PLASTICAS - UMSA





"Camiriquite"





"Mimino"





DOCUMENTO DIGITALIZADO POR LA BIBLIOTECA DE LA CARRERA DE ARTES PLÁSTICAS - UMSA



"Libertad."





"Pachamama"





"Chola"



"Bio"



"Pintore"





"Poeta"



"Músico"

ESCUELA DE ARQUITECTURA Y ARTES
Carrera de:
Artes Plásticas
U. M. S. A.
La Paz - Bolivia



"Chasqui"





"Aparapita"





"Cholo"



"Cabeza" 1



"Cabeza" 2

FACULTAD DE ARQUITECTURA Y DISEÑO
Carrera de:
Artes Plásticas
U. M. S. A.
La Paz - Bolivia



"Caviza" 3





"Rusto"





"Mallka"

