

Censura y destrucción de obras de arte en dictaduras (1964 a 1980)

Censorship and Destruction of Artworks in Dictatorships (1964 to 1980)

Daniela Elizabeth Gonzales Maldonado

Investigadora independiente, La Paz, Bolivia

<https://orcid.org/0009-0004-3490-9463>

dany.e.gonzales.m@gmail.com

Fecha de recepción: 3 de mayo de 2025

Fecha de aceptación: 21 de julio de 2025

Resumen: El artículo presenta los resultados de una investigación que da cuenta de la afectación al patrimonio artístico de Bolivia por motivos políticos durante varias décadas dictatoriales (1964 a 1980). Se recogen los puntos de vista de artistas bolivianos que vivieron en las épocas de dictadura y de los artistas vivos que sufrieron afectación a sus obras. La investigación es cualitativa y se concentra en cuatro estudios de caso de afectación de obras: en primer lugar, obras de Diego Morales, en segundo lugar, murales de Miguel Alandía Pantoja; en tercer lugar, un mural de Jorge Mendoza y Wálter Solón Romero; por último, dos murales de Luis Zilveti. La investigación encuentra un grado de afectación de obras que varía según el caso: desde la destrucción de las obras hasta el decomiso y el robo; desde el apresamiento de los artistas hasta el exilio.

Palabras clave. Dominación hegemónica, patrimonio cultural, conservación de obras de arte, rescate de obras de arte, dictaduras en América Latina, artistas sociales, Bolivia.

Abstract: This article presents the findings of an investigation into the politically motivated damage inflicted upon Bolivia's artistic heritage during several dictatorial decades (1964–1980). It incorporates the perspectives of Bolivian artists who lived through the periods of dictatorship and of surviving artists whose works were targeted. The qualitative research focuses on four case studies of affected artworks: first, works by Diego Morales; second, murals by Miguel Alandía Pantoja; third, a mural by Jorge Mendoza and Wálter Solón Romero; and finally, two murals by Luis Zilveti. The study identifies varying degrees of damage across the cases, ranging from the destruction of artworks to their confiscation and theft, and from the imprisonment of artists to exile.

Keywords: Hegemonic domination, cultural heritage, art conservation, art recovery, Latin American dictatorships, social artists, Bolivia.

I. Introducción

En el arte occidental, arte y política siempre han estado relacionados. Pero a partir del siglo XIX, con la era de las naciones modernas y el derrocamiento de regímenes monárquicos, surgió la autonomía artística, es decir, la producción de obras de arte críticas al poder. Por ejemplo, las vanguardias, el movimiento dadá y el surrealismo, en el siglo XX, expresaron el malestar de los artistas en relación con el poder o el nuevo orden. En esa época, se llevó a cabo la persecución de personas con ideas que estaban contra el orden (el *establishment*). Así también se realizó el decomiso y la destrucción de las obras cuestionadas. Son pocos los casos en los que se ha podido recuperar las obras decomisadas o reconstruir su historia. Casos emblemáticos son el mural de Diego Rivera, *El hombre en la encrucijada*, realizado para el edificio del Rockefeller Center de Nueva York, destruido en 1933 por haber incluido una representación de Lenin (Pliego Quijano, 2013). El mismo autor pintó otra versión del mismo tema en el Palacio de Bellas Artes de la Ciudad de México, *Hombre controlador del universo*. Otro ejemplo conocido es la famosa exposición de Hitler, “Arte degenerado”, de 1937, que expuso, en el marco de la propaganda nazi, obras consideradas como “inaceptables”, y que dio lugar a la confiscación de obras y a la persecución de los artistas (Pound, 2017).

En Latinoamérica, la revolución rusa influyó profundamente en el indigenismo y en el movimiento muralista latinoamericano, del cual es pionero el mexicano. Con la Guerra Fría, se exacerbó la crítica al capitalismo y, luego, a sus aliados, que fueron con frecuencia gobiernos militares, durante las dictaduras latinoamericanas de 1960, sobre todo después de la revolución cubana (Klein, 2011; Hobsbawm, 1994/1999). Desde 1964 hasta 1982, entre golpes de Estado, gobiernos constitucionales y elecciones legales y fraudulentas, se vivió un periodo de 18 años de dictaduras militares en Bolivia (Amnistía Internacional, 2014, Asociación de Familiares de Detenidos Desaparecidos y Mártires por la Liberación Nacional [ASOFAMD], 1997; Heredia et al., 2020). El arte, como en toda época de represión, fue un espacio en el que los artistas expresaron sus angustias y experiencias ante las injusticias que se produjeron durante esos años. Todo ello se desarrollaba en el contexto de la Guerra Fría, que ponía en el escenario boliviano las tensiones de los grupos hegemónicos de poder de Estados Unidos frente a la considerada amenaza comunista, por un lado, y, por otro, las luchas sociales y políticas de intelectuales y artistas que entendían su actividad intelectual como parte de la lucha revolucionaria a favor de los derechos sociales, impulsada por la ideología socialista proveniente de la Unión Soviética y la reciente revolución cubana. En ese marco de lucha política e ideológica, en la región latinoamericana y, por ende, también en Bolivia, a lo largo de los gobiernos *de facto* ocurrieron numerosos atentados contra la producción artística identificada como “subversiva” y contra sus creadores.

El presente artículo condensa los resultados de la investigación inédita “De arte y dictaduras: historias de censura y destrucción en Bolivia: cuatro casos de intento de destrucción de obras de artes plásticas realizadas por artistas bolivianos durante los

años dictatoriales de las fuerzas armadas de Bolivia (1964-1980)". La investigación fue realizada entre los años 2016 y 2018. El objetivo de la investigación fue estudiar la afectación al patrimonio artístico de Bolivia por motivos políticos durante esas cruentas décadas dictatoriales desde la voz de los artistas bolivianos que se vieron involucrados en estos hechos. La pregunta central fue: ¿Cuáles fueron las circunstancias en las que los gobiernos dictatoriales de 1964 a 1982 en Bolivia buscaron destruir obras de arte? En la investigación se estudiaron los contextos en los que se produjo la destrucción de obras artísticas y la persecución a sus autores durante esa época antidemocrática y militarizada, recogiendo información conocida y aportando información hasta ahora inédita. Se puso énfasis en la censura y el ataque desde los gobiernos de turno al patrimonio cultural nacional.

A lo largo del artículo se presentan cuatro casos en los cuales hubo afectación a obras de arte, ya sea por censura, destrucción, decomiso o robo y en los cuales también fue posible el rescate de algunas de las piezas mediante el concurso de artistas, curadores, otras personas o representantes de instituciones. También se expone las circunstancias que afectaron a los artistas bolivianos, poniéndolos en riesgo de prisión o de vida. Los artistas son Diego Morales, Miguel Alandia Pantoja, Jorge Mendoza, Wálter Solón Romero y Luis Zilveti.

II. Revisión de la literatura y marco teórico

En el catálogo de la exposición *La Luz de la memoria. Arte y violencia política*, del Museo Nacional de Arte, de la ciudad de La Paz, José Bedoya (2012) menciona la extirpación de idolatrías durante la Colonia, estudiada por Teresa Gisbert en *El Paraíso de los Pájaros Parlantes* (1999, p. 9). Sobre este tema hay abundante literatura que expresa el poder hegemónico, en ese contexto, centrado en las ideas de la Iglesia católica frente a las construcciones religiosas de los pueblos indígenas (Quisbert Condori, 2023; Pease, 1958; Ramos, 1993). En otro campo, el del saqueo reciente de piezas patrimoniales religiosas coloniales, Álvarez Plata (2019) da cuenta de la destrucción parcial de sendos lienzos del artista paceño del siglo XVII, Leonardo Flores, en el templo de Achocalla, cerca de La Paz. Como hechos de censura en relación con la producción intelectual, en Argentina, la dictadura realizó quemados de libros en varias ocasiones (*La Ciudad*, 2023). En una de esas, quemó un millón y medio de libros identificados como subversivos, en Sarandí, el 30 de agosto de 1980. Lo mismo sucedió en Chile, donde, tras el golpe de Augusto Pinochet, en 1973, se inició la destrucción de libros considerados "subversivos" (Millán, 2022).

No se cuenta con un estudio específico sobre la destrucción intencional con fines políticos y de censura del patrimonio cultural en Bolivia en general. Lo que se halla son investigaciones sobre determinados casos en los cuales esto ha acontecido. Aguirre y Azcui (2015) dan cuenta de la destrucción de un mural en Casa de la Moneda en Potosí. Cazas y Saavedra (2015) realizan una importante reflexión sobre la destrucción de

varias obras de arte; Cazas (2014) se detiene en la obra de Zilveti; la misma autora se refiere a la restauración de un mural de Alandía Pantoja (2014). Sobre la preservación y conservación de un mural de Miguel Alandía Pantoja, Bayro Corrochano (2015) realizó un trabajo de investigación enlazado con un proyecto de conservación. Querejazu Leytón (2024) da cuenta del largo camino recorrido para la recuperación de otro mural de Alandía Pantoja en una institución sindical de la ciudad de La Paz. Garnica Zurita (2007) se detiene en artistas grabadores que trabajaron arte social.

Este artículo se apoya en el concepto de conservación, aplicado a las obras de arte, entendidas como parte del patrimonio cultural de una nación. Procura reconocer y tratar las piezas artísticas que pueden encontrarse en riesgo de deterioro, pensando en su permanencia para el futuro. Asimismo se apoya en el concepto de protección de obras de arte (Guerra Araya, 2017), que se puede realizar en diferentes campos. Es importante relieves el lugar que tienen para la protección, los actores sociales, la comunidad, el Estado, en un marco temporal diferente (el momento en el cual la obra está en riesgo y el momento en el cual es posible intervenir para protegerla o recuperarla).

Asimismo, este trabajo se apoya en la noción de hegemonía dominante. De acuerdo con Balsa (2006), es posible comprenderla como “dirección intelectual y moral”. Bajo el sustrato de la ideología, puede entenderse como doctrina y, por otro lado como “moral”, como “conjunto más amplio de valores, prácticas y representaciones sociales ampliamente compartidos dentro de una cultura” (p. 18). Esta puede implicar actividades intelectuales determinadas, que no se puede improvisar arbitrariamente” (Gramsci, 1975/1981, p. 418) sin poner en riesgo al Estado. En este sentido, la relación que puede tener la hegemonía con la dictadura, como hechos indistinguibles (p. 571) involucra el lugar de quienes detentan el poder sobre quienes están subordinados a este, lo que da lugar a, como lo señala González (2014) en el caso argentino, “una compleja política cultural anclada en el imaginario de una guerra integral contra el comunismo”, que legitimaba la desaparición de personas identificadas como subversivas y una acción “constructiva” que se soportaba sobre la intención de “(re) fundar el orden occidental y cristiano” (p. 73). Este puede ser un marco desde el cual trabajar la represión que las dictaduras que atravesó Bolivia durante la segunda mitad del siglo XX ejerció contra artistas que eran considerados una amenaza para los principios dominantes de la época.

III. Metodología

La investigación, de carácter cualitativo, se enfocó en la metodología de estudio de caso. Se definió el objetivo y se realizó una selección de artistas y de las obras afectadas. Se seleccionó como sujetos de estudio a una muestra de artistas y de expertos, tomando en cuenta su relevancia en la materia. Se recopilaban insumos a través de diversas fuentes primarias testimonios de artistas, críticos de arte y especialistas relacionados

con el tema), secundarias (bibliográficas y hemerográficas). Una vez definidos los objetivos, se diseñaron las preguntas de investigación y se aplicaron las entrevistas y cuestionarios, adaptados a cada persona.

Durante la investigación y, particularmente en las entrevistas realizadas, se puso énfasis en lo siguiente: describir las obras de arte destruidas, sus contenidos visuales e ideológicos, describir el procedimiento de destrucción, describir los motivos de las destrucciones, narrar la manera en que se salvaron las obras de arte que no se destruyeron, describir el contexto político cuando ocurrieron los intentos de destrucción, el secuestro de obras o la recuperación de las mismas, describir posibles procedimientos legales de resarcimiento por las obras de arte perdidas por parte del Estado a los artistas.

IV. Resultados

Los hallazgos se presentan en cuatro apartados en los que se exponen los casos estudiados. Se presenta el contexto histórico en el cual se hallaban los artistas, la afectación a las obras y los pormenores que se presentaron en relación con estas.

IV.1. Secuestro de una exposición del artista Diego Morales

Diego Morales (1946-) es oriundo de Calacoto, provincia Pacajes del departamento de La Paz. Estudió en la Escuela Superior de Bellas Artes “Hernando Siles” (ESBA), de la ciudad de La Paz; tomó cursos de grabado en el Centro Boliviano-Brasileño de La Paz y otros en Suiza. Él comenzó a exponer en 1965. Su obra fue expuesta en galerías nacionales y del exterior del país. Trabajó en el Museo Nacional de Etnografía y Folklore (MUSEF). Es docente de la ESBA.

Artista de larga y notable trayectoria, formó parte de la “Generación de 1975” (Gisbert, & Mesa, 2012). Tiene un estilo original y agudo, de modo crítico hace una mirada cuestionadora a los poderes políticos y religiosos. Refleja en sus obras lo cotidiano enlazado con la denuncia política contra las dictaduras. Eso lo coloca en el grupo de los artistas sociales, que entendían el arte como parte de un compromiso político, no solo como mera representación. Desde los diferentes soportes artísticos con los que trabaja, dibujo, pinturas, grabados, esculturas, muralismo y otros ha representado figuras metafóricas de la dictadura: gorilas, monstruos y figuras grotescas, así como el otro lado: el pueblo movilizado o la violencia represiva. Son recurrentes los ojos y las manos. Su obra fue censurada y decomisada y sufrió en carne propia la violencia política, poniendo en riesgo su propia vida.

El secuestro de las obras de Morales aconteció entre los gobiernos de la presidenta Lidia Gueiler (1979-1980) y del dictador Luis García Meza (1980-1981). Gueiler fue designada por el Congreso (después del golpe de Natush Busch contra el presidente interino Wálter Guevara Arce), para garantizar elecciones democráticas. Pero más adelante, fue

forzada a renunciar, y, de inmediato, el militar Luis García Mesa asumió el poder. Uno de los acontecimientos previos al gobierno de facto fue la Masacre de Todos Santos, violenta represión de las protestas populares por parte de Natusch Busch, quien tomó poder el 1 de noviembre de 1979. Al siguiente año, el Sindicato de Trabajadores del Instituto Boliviano de Cultura lo invitó a la exposición de denuncia, prevista el 14 de enero de 1980 en el salón de exposiciones Cecilio Guzmán de Rojas, ubicado en la calle Colón. Si bien la exposición no tenía nombre, se enfocaba en las víctimas de la Masacre de Todos Santos de Natusch Busch y la dedicaba a su amigo, el pintor Edgar Arandia. Las obras, según Morales “describían la barbarie y la brutalidad de los salvadores de la patria de turno” (comunicación personal, 11 de noviembre de 2016). En las piezas se podía apreciar a militares comiendo excremento; a Lidia Gueiler, junto a los militares y políticos de turno, siendo manipulados por un titiritero estadounidense; militares con garras en los pies y las manos, junto a políticos sujetando monedas, todo sobre los ojos del pueblo. Las apreciaciones sobre esta exposición son que Morales atacó con sarcasmo y vehemencia a políticos, lo que causó gran escozor a los militares (Edgar Arandia, comunicación personal, 27 de noviembre de 2016). La historiadora Lupe Cajías reiteró que hacía burla a los golpistas y los sucesos de noviembre (comunicación personal, 2 de diciembre de 2016). El docente de Bellas Artes, artista Max Aruquipa, identificó algunas escenas que mezclaban “la parte erótica e íntima de los hombres, una bandera con un pene, se ven cosas íntimas y luego hombres de traje”; que eran consideradas “cosas obscenas” (comunicación personal 4 de octubre de 2016).

Dos días después de inaugurada la exposición, a mediodía, el salón fue sitiado por camiones militares y por grupos policiales. Fue un caso inédito en la historia boliviana, ya que más de 30 obras fueron secuestradas, como precisan los informes militares, para que nunca más se aprecien pinturas de tipo antimilitarista con “escenas grotescas”. Asimismo, se puso precio a la cabeza del autor.

Esta acción militar sucedió mientras Morales se encontraba trabajando en el MUSEF. Un empleado del museo corrió a alertarlo: “Diego, Diego, están secuestrando tu exposición” (Diego Morales, comunicación personal, 11 de noviembre de 2016). El artista quiso huir, pero sus colegas lo detuvieron, debido a que lo estaban buscando. Gente solidaria lo ocultó en el entretecho y le dio un arma de fuego hasta que pudo escapar. Se mantuvo oculto durante ocho meses. Evitó ser detenido gracias a una policía que le avisaba por dónde ir, hasta que, bajo la promesa de escapar al Perú, le tendieron una trampa. Fue capturado en septiembre de 1980, conducido al Ministerio de Interior y torturado. Él narra:

Alrededor de 6 horas me han debido torturar, la tortura es humillante, a mí me han amarrado sobre una silla, me han puesto un yute y me han golpeado con cable eléctrico, pucha, yo y la silla saltábamos con el dolor. Me decían: “¡Pero este hijo de tal!”, “¿teniendo tan buena línea, por qué no te dedicas al paisaje?”, me pegaban (comunicación personal, 11 de noviembre de 2016).

Más adelante, lo trasladaron a El Alto, para reiniciar la tortura, alegando que pertenecía al ELN.

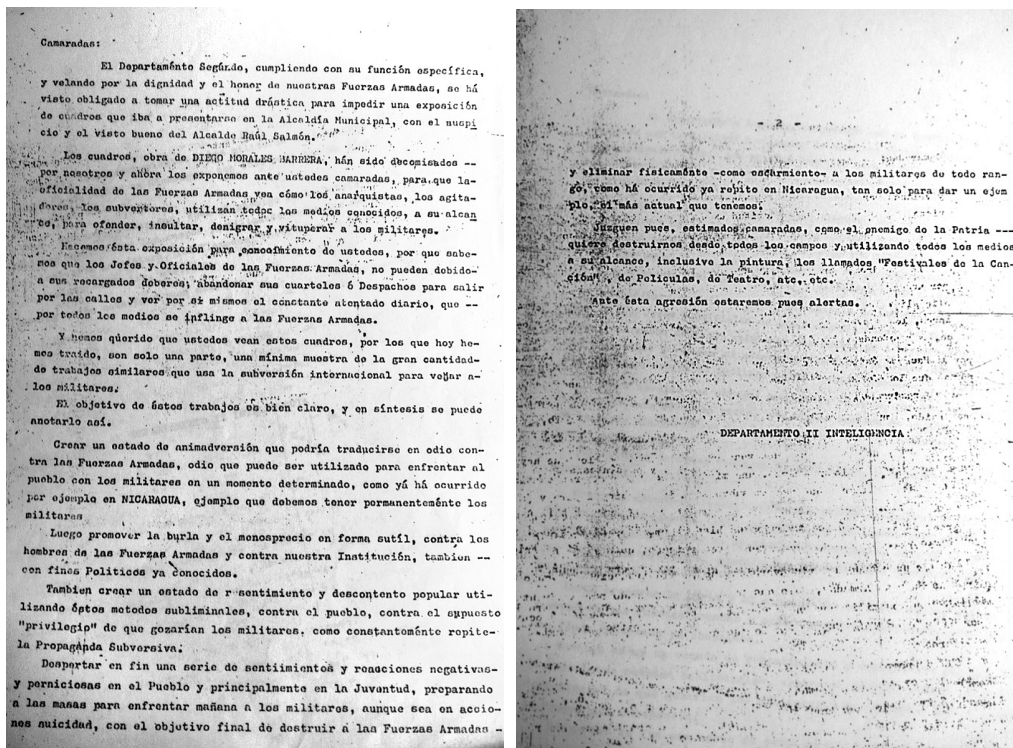
Y entró un tipo, le digo, quiero ir al baño, y bueno me lleva al baño, me desenmanilla, voy al baño, regreso y yo he cerrado la manilla y he hecho como si estuviera bien aprieta, entonces llegó la noche ¡me he dormido! [...] Entonces entró un capitán y dijo: “Ah, este es, ya lo vamos a preparar, pero antes vamos a ‘trabajar’ con el otro”. Entonces se volvieron a “trabajar” con el otro tipo, a torturarlo y en esos minutos yo decidí escapar. Yo pensaba escapar por la ventana, porque estaban poniéndole recién barrotes, pero todos los soldados se habían ido, cómo es el morbo, ¿no? Se fueron a ver lo que estaban torturando y dejaron todo. Como ellos pensaban, como estaba amarrado al catre, enmanillado, entonces lo saqué todo y me escapé por la puerta principal, salí (comunicación personal, 11 de noviembre de 2016).

Morales cuenta que nunca había corrido tan rápido, y que, al verlo, lo evadían por miedo, menos una señora que le dijo: “Yo estoy ocultando a alguien, pero no lo puedo llevar a mi casa, tengo ya gente, pero váyase allá abajo, directo váyase”. Diego bajó hasta Sopocachi a través del barranco y llegó a su casa donde inicialmente hubo resquemor para recibirlo. Solo uno de sus tíos decidió alojarlo. Días después, por intermedio del entonces embajador de Suiza en Bolivia, quien había comprado unos cuadros suyos, fue conducido a la Embajada de México para salir al exilio: “Me mandaron a Suiza, en mi documento decía, en mi salvoconducto decía “delincuente político” [ríe] con ese nombre he salido al exilio, sí. Y allí viví durante 10 años” (comunicación personal, 11 de noviembre de 2016).

Se tiene información de que las piezas habrían sido trasladadas al Estado Mayor para ser expuestas como ejemplo. De lo que sí hay documentación es de la participación de la institución militar en el secuestro de la obra, como lo aprecia un informe militar (figura 1).

Figura 1

Informe suscrito por el Departamento de Inteligencia sobre el secuestro de la obra de Morales



Nota: material proporcionado por el artista. No se tiene información sobre la fecha.

Otro documento, al parecer un cable informativo de Inter Press Service del 22 de enero de 1981, da cuenta de un juicio abierto contra el artista por las fuerzas armadas, debido a que la exposición mencionada "representa escenas grotescas y pornográficas, reñidas con la moral y las buenas costumbres y que atentan contra el honor, la dignidad, decoro, buen nombre, fama y ética de las Fuerzas Armadas de la nación". De acuerdo con la versión de este cable, los cuadros habrían sido presentados como "cuerpos del delito" (comunicación personal, 11 de noviembre de 2016).

Una última evidencia de la participación del ejército en este evento es el testimonio de Morales: cuando él regresó del exilio en Suiza, fue contactado por un fotógrafo quien le ofreció en venta algunas fotografías que había tomado de las pinturas secuestradas, mientras estaban expuestas en el Estado Mayor. Estas fotografías fueron publicadas posteriormente (figuras 2 y 3) y constituyen a la fecha el único registro documentado de una confiscación total de una exposición artística en Bolivia (Cárdenas, 2009). El caso fue elevado a instancias internacionales como la Comisión Interamericana de Derechos Humanos, la que, mediante una resolución, firmada el 8 de marzo de 1982,

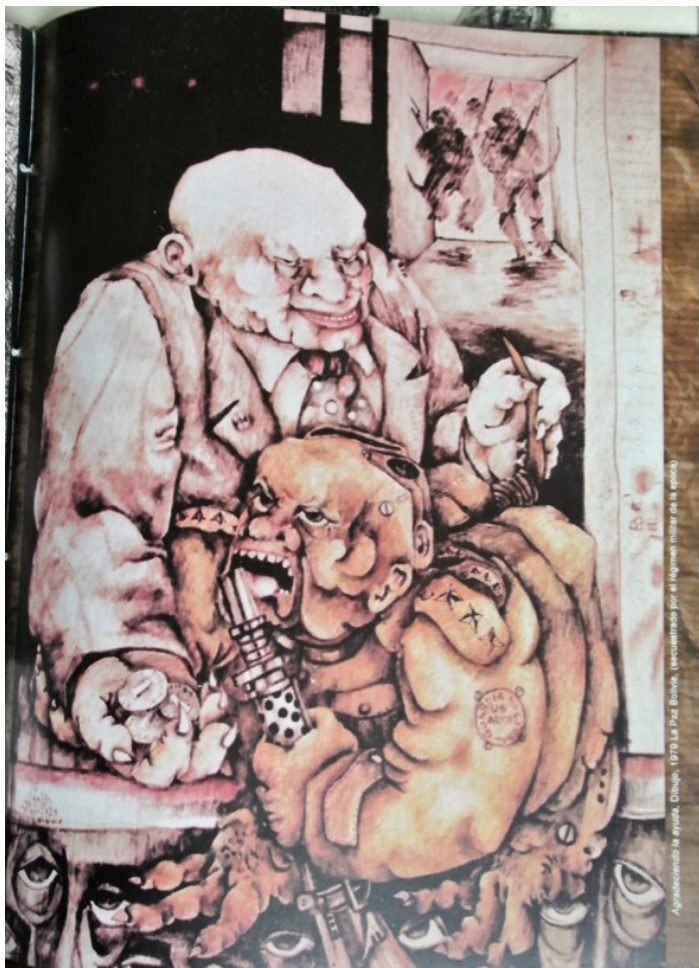
se brindan recomendaciones al Gobierno de Bolivia para atender con justicia este hecho de violencia (CIDH, 1982).

Figura 2
Títeres del imperialismo



Nota: Pieza del artista secuestrada en 1980. Fuente: Cárdenas (2009).

Figura 3
Agradeciendo la ayuda



Nota: Pieza del artista secuestrada en 1980. Fuente: Cárdenas (2009).

En otro momento, durante la dictadura de Hugo Banzer Suárez (1972-1978), la obra de otro artista contestatario, Edgar Arandia, también fue censurada en el mismo salón de arte. Mientras los artistas se concentraban en el paisaje urbano, en naturalezas muertas, en una “una acuarela frívola absolutamente, como si en Bolivia no se matara una mosca” (como se citó en Vargas, 2007, p. 107). Arandia expuso un cuadro que incomodó al poder. Fue presionado para retirar el cuadro con la amenaza de ser encarcelado:

Entonces lo tuve que bajar, y le puse un cartelito que decía frágil, como si fuera un objeto de cristal, pero lo seguí exponiendo provocativamente, lo bajé y lo dejé en un rincón, pero visible. Se molestaron mucho y vinieron a amenazar: tuve nomás que darle la vuelta, no había más remedio (como se citó en Vargas, 2007, p. 108).

Muchos años después, durante la gestión de Evo Morales, Morales expuso una obra crítica al gobierno de turno en el Museo Nacional de Arte (a unos pasos del Palacio de Gobierno. La reacción de los funcionarios, probablemente de Inteligencia, fue inmediata:

entonces vinieron, así, pucha, sus hombres de negro hasta los disfrazados de colorados vinieron ahí a sacar fotos, así. Y ahí un escándalo se armó “esto es un insulto al presidente” un ex milico, como espía que va siempre, no sé si es espía de los milicos o es del Evo, pero ahí a sacar fotos, me querían cerrar [clausurar la exposición] (comunicación personal, 11 de noviembre de 2016).

En suma, los prolegómenos de la dictadura de García Mesa estuvieron marcados por la participación militar represiva contra las expresiones artísticas de Morales; ocho meses después, ya en plena dictadura de García Meza, la represión se ensañó con el mismo artista. No fueron los únicos periodos donde se vivieron situaciones como ésta. La obra de Edgar Arandia fue censurada durante la dictadura de Bánzer Suárez; el mismo Morales, en pleno periodo democrático, también fue amenazado por exponer una obra crítica. Esta forma de control político de las expresiones artísticas fue característica del periodo militar y, sobre todo, de las políticas de censura y control hegemónico del arte en Bolivia.

IV.2. Atentados contra la obra de Miguel Alandia Pantoja

Miguel Alandia Pantoja (1914-1975), fue un artista autodidacta potosino muy ligado a la corriente artística del socialismo de mediados de siglo. De orientación trotskista, junto con otros artistas como Lorgio Vaca, Gil Imaná y Wálter Solón Romero, emprendió lo que se llamó el arte social en Bolivia, al calor de la efervescencia del socialismo europeo que irradiaba en América Latina y de la Revolución del 52, ligada a la promoción ideológica de un arte orientado al indigenismo y a las luchas populares. La influencia del muralismo mexicano fue notoria en su trabajo. Fundó el Sindicato de Artistas y, más adelante, participó en la revolución del 52, convencido del papel revolucionario de ese movimiento político. Más adelante, fue parte de la denominada “Asamblea Popular”, durante el gobierno de Juan José Torres, que aglutinó sectores sociales y artísticos de Bolivia. Su vida artística estuvo profundamente ligada a los acontecimientos sociales, por lo que sufrió persecuciones y exilios. Además de haber formado parte de la fundación de organizaciones artísticas, de carácter social, participó en la fundación de la Federación Sindical de Trabajadores Mineros de Bolivia (FSTMB) y la Central Obrera Boliviana (COB) y fue jefe del ejército obrero durante el primer soviét en Sudamérica. Para tener una idea del perfil del luchador y artista, es preciso citar las impresiones de Guillermo Lora (1983) en torno a la posición, claramente influida por las corrientes socialistas de la época, en las que se debatía el lugar del artista en la lucha revolucionaria:

Sigo sosteniendo que para un revolucionario la actividad más importante es la partidista y que ella debe subordinar y sacrificar todo; sus mismas cualidades personales deben

canalizarse al servicio de la militancia partidista y no al revés. No hay ningún otro camino para que pueda realizarse el revolucionario (p. 148).

La contribución más importante de Pantoja fue el muralismo. Se estima que pintó alrededor de 17 murales en las ciudades de La Paz y Lima, varias en instituciones públicas, entre otras: *Historia de la medicina* (1956), *Hacia el mar* (1936), *Lucha del Pueblo por su Liberación*, *Reforma Educativa* y *Voto Universal* (1964). La temática social incorporaba elementos indigenistas. Alandia “era consciente de que toda expresión artística debía estar al servicio de las culturas populares y la revolución, no concebía el arte por el arte; al contrario, proclamaba la pintura de tesis, convencido de que era posible fusionar el pensamiento político con la sensibilidad creativa del artista” (Montoya, 2013). Diego Rivera, quien fue invitado a La Paz por el presidente Víctor Paz Estenssoro, conoció la obra de Alandia Pantoja y la definió como una de las expresiones más importantes de la época. Por supuesto, la influencia de este artista, así como Siqueiros y Orozco, marcaron el desenvolvimiento del arte social en Bolivia.

Quien más promovió el arte social fue el mismo gobierno de la Revolución del 52. Este, como parte de su política nacionalista, bajo la dirección del Movimiento Nacionalista Revolucionario, invitó al artista a expresar esta nueva corriente artística, aliada a las transformaciones identificadas por el momento político-social que se vivía. Si bien la política social del MNR no siguió el modelo socialista, liderado por la Revolución de Octubre, se munió de su discurso y se apoyó en artistas quienes tenían esa orientación política, en el caso de Alandia Pantoja, incluso militante. Así, se convocó a artistas para que reflejaran el espíritu de la revolución, la revalorización del indígena y su inclusión social, lo que está claramente presentado en sus piezas artísticas. Paz Estenssoro convocó a Alandia, pese a que ambos pertenecían a partidos políticos muy diferentes: el MNR y el Partido Obrero Revolucionario (POR), respectivamente.

El atentado a los murales de Alandia sucedió con la irrupción del gobierno del Gral. René Barrientos Ortuño (1966-1969). Este general, siendo vicepresidente de Paz Estenssoro, lo había derrocado mediante un golpe de Estado. Aún cuando la Guerra Fría, había iniciado una década antes, fue en el gobierno de Barrientos cuando la denominada “Doctrina de Seguridad Nacional”, propulsada por Estados Unidos, ejerció una enorme influencia política para luchar contra el comunismo. De este modo, el gobierno estadounidense asumió la política de respaldar a gobiernos constitucionales o dictatoriales que “preservaran el orden”.

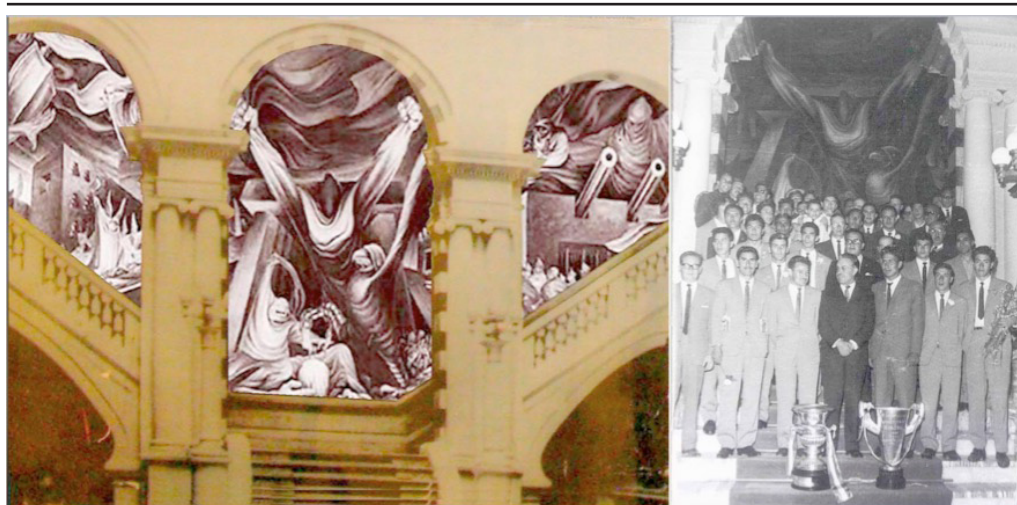
En mayo de 1965, el Gral. René Barrientos ordenó personalmente la destrucción de tres murales que se encontraban en diferentes edificios gubernamentales. Uno de estos, *Historia de la Mina* (1953), de 82 metros cuadrados, estaba ubicado en la escalinata del hall principal del Palacio de Gobierno. Al día siguiente, el personal del Palacio lo desmontó (estaba hecho sobre cartón prensado) y lo cargó en una camioneta. Lo transportó fuera de la ciudad, por la carretera hacia Zongo y lo quemó.

Otros murales afectados fueron *Parlamento burgués* (1961), de 72 metros cuadrados, ubicado en la escalinata del Palacio Legislativo y *Hacia el mar* (1962) de 36 metros cuadrados, situado en la Cancillería. Cuenta Édgar Arandia (2014) su vivencia sobre la destrucción de uno de los murales de Arandia en 1964:

Pedazos de yeso, con restos de pintura saltaban y eran transportados en carretillas a la Plaza Murillo, donde una volqueta recibía la carga para arrojarla, seguramente a un botadero de basura. Un pequeño trozo saltó a mis manos y, como si fuera brasa que me quemaba, la guardé. A esa edad, un *llokalla* preadolescente con sueños de convertirse en pintor no comprendía todo el furor negativo que un mural puede provocar para desear su destrucción. Un acto de barbarie que se cometió durante la dictadura del general Barrientos Ortuño y su entorno civil. ¿Qué cosa terrible mostraba esa obra? ¿Qué poder tenían unos dibujos y unos colores que despertaban los instintos más vergonzosos de los seres humanos? (Arandia, 2014).

En el mural *Historia de la mina*, se podía ver militares caricaturescos o caricaturizados, cañones, hombres en fila con medallas, sacando el pecho, en una actitud depredadora (figura 4). Por su parte, *Parlamento burgués*, ubicado en el Palacio Legislativo, tenía también un contenido que se consideraba agresivo para las élites políticas (figura 5). Era una reivindicación de valores de la cultura ancestral, porque se podía apreciar a un gran jilacata. Pintó una especie de gran monolito, dios aymara, que daba lugar a la vida y que estaba rodeado de figuras presidenciales de las oligarquías republicanas y expresidentes (Carlos Cordero, comunicación personal, 24 de noviembre de 2016).

Figura 4.
Mural *Historia de la mina*



Nota: En el post se presenta el mural de las escalinatas del Palacio de Gobierno. A la derecha, en otra fotografía, Paz Estenssoro posa junto a otras personas. Fuente: La H. Parlante (2020).

Figura 5.
Parlamento burgués (1961)



Nota: Registro del mural antes de su destrucción. Cortesía del Ministerio de Culturas.

El atropello sucedió cuando Alandia estaba exiliado. El artista denunció este atropello con una carta dirigida al director del semanario *Marcha*, de Montevideo:

La Junta Militar de Gobierno, presidida por los generales Barrientos Ortuño y Ovando Candia consumaron el insólito atropello con mis pinturas monumentales en la ciudad de La Paz: Estas obras que representaban momentos históricos de mi país, de las luchas de mi pueblo por alcanzar su libertad, han sido demolidas por la piqueta de los generales, que no querían que el pueblo viese reflejado su heroísmo y su historia en documentos pictóricos vivos [...]

Por eso, ante la destrucción de mi obra, elevo mi voz de demanda de apoyo a todos los intelectuales, artistas, personalidades de la ciencia, dignatarios de Estado, obreros y estudiantes, a fin de que sumen sus voces de protesta con la mía, para condenar hechos tan vergonzosos que significan un desprecio vandálico de los valores humanos, entre los que el arte ocupa un lugar eminente.

¿Es posible que en el siglo XX, los generales decreten el fusilamiento de obras de arte, cuando tiranos bárbaros de otras épocas respetaron el arte y cultura de otras civilizaciones que no eran suyas? (Alandia Pantoja, como se citó en Bajo Heredia, 2024).

que expresaron los valores básicos de la Revolución y se pintaron en los espacios simbólicos del poder como el Palacio de Gobierno y el Legislativo o el edificio de la Central Obrera Boliviana [...]. en su lugar fue recolocado un espejo renacentista, y más tarde un busto de Bolívar en cuya base paradójicamente reza: “Bolivia una fuerza incontenible de libertad”. Este acto fue quizás un símbolo de la restauración oligárquica (p. 62).

Franz Carpio, miembro del colectivo de artistas Cementerio de Elefantes (creado en honor a Alandia) opina que más que destruir la obra o al artista la clase dominante tenía un objetivo: eliminar cualquier vestigio o influencia de izquierda, lo que ellos llamaban “radicales” (comunicación personal, 18 de noviembre de 2016).

Otra pieza afectada se encontraba en la Federación Sindical de Trabajadores Mineros de Bolivia (FSTMB), cuando otro dictador, Luis García Meza Tejada, días después del golpe de Estado, ordenó demoler el edificio de esa federación, ubicado en la avenida El Prado, de la ciudad de La Paz (figura 6). Alandia había pintado una serie de murales titulados *Huelga y masacre* (32 metros cuadrados) y cuestionaba las intervenciones militares en los centros mineros. El ministro Luis Arce Gómez justificó la demolición por ser una representación del caos, la anarquía y el engaño al trabajador boliviano. Pedro Querejazu (2024), entonces conservador del Palacio de Gobierno y Residencia Presidencial en La Paz, da cuenta de la historia del intento de destrucción y rescate posterior de la obra de Alandia. Para Querejazu, los dos murales se enfocaban en las “repetidas y sangrientas masacres de trabajadores mineros, durante la primera mitad del siglo XX, en distintos centros mineros en las tierras altas del país” (p. 150). Los murales se salvaron por una acción rápida de la UNESCO, el hijo de Alandia Pantoja, la Federación de Mineros y la viuda del artista y Querejazu.

Figura 6
Huelga y masacre



Fuente: Querejazu Leytón (2024, p. 154).

Se logró desprender los muros del edificio y trasladarlos a un sitio seguro. La historia de la conservación y posterior restauración de estos murales siguió diversos caminos. En 1983, Sergio Alandia, junto al español Eudald Guillamet, inició la restauración de *Huelga y masacre*, pero quedó inconcluso. En 2003, la Aduana Boliviana Nacional anunció el hallazgo de tres murales en sus instalaciones. En diciembre de 2012, Carlos Cordero halló el resto, en depósitos de la Federación de Mineros. Actualmente, el Ministerio de Culturas los custodia en su sede.

IV.3. Artista Jorge Mendoza y su maestro, el artista Walter Solón Romero

Jorge Mendoza (1954-) es un pintor boliviano que actualmente radica en Estados Unidos. Se formó en Bolivia, São Paulo, Brasil, y Arkansas, Estados Unidos. Fue discípulo del Maestro Wálter Solón (ya fallecido), quien influyó en su formación y con quien trabajó pintando murales con contenido social. Wálter Solón Romero (1926-1999) era un reconocido muralista boliviano. Fue Director Nacional de Artes Plásticas (1964-1965). Fundó el Grupo “Anteo” en 1950, con Gil y Jorge Imaná. En 1971, durante el régimen banzerista, su hijastro fue detenido, y desde 1972 desaparecido, lo que lo marcó profundamente. Fundó en 1983 la Asociación de Familiares de Detenidos Desaparecidos y Mártires por la Liberación Nacional (ASOFAMD) (Blanco, 2012).

Las vidas de Mendoza y Solón se intersectaron en el plano artístico y estuvieron marcadas, especialmente, por el accionar represivo de los dictadores Hugo Banzer Suárez, Alberto Natush Bush y Luis García Meza. Ocurrieron muchos sucesos; entre estos, la Masacre de Todos Santos, violenta represión a las masivas protestas contra el golpe de Natush, quien gobernó del 1 al 15 de noviembre de 1979. La violación a los derechos humanos durante esos regímenes fue brutal y afectó también al campo cultural. Muchos artistas, intelectuales y educadores fueron blanco de la censura y persecución.

En 1980, Jorge Mendoza, entonces estudiante de Bellas Artes de la Facultad de Arquitectura y Artes, tenía que hacer un proyecto para la materia Pintura Mural que dictaba el profesor Walter Solón Romero (requisito para terminar sus estudios en Licenciatura en Artes Plásticas). Junto a su maestro y a los estudiantes Roberto Montero y Carmiña Vera, iniciaron el Mural titulado *Juana Azurduy y los guerrilleros*, en uno de los muros de la Facultad, ubicada en el barrio de Obrajes de La Paz.

El diseño, a cargo de Mendoza, partía del estudio de enfoques, métodos y técnicas del arte del muralismo tanto de maestros del exterior como nacionales. La obra también tendría el enfoque político y de denuncia del artista, quien era participante activo de la resistencia universitaria y testigo del ciclo de violentos golpes de Estado que habían azotado al país.

Ese era, en cierto modo, el enfoque ideológico de toda una época formativa y de ejecución artística; en cierto sentido, polarizada por dos posiciones que tendrían que asumirse en relación a la práctica artística. Una de estas posiciones marcó a los espacios académicos del arte, ya sea la UMSA o la Academia de Bellas Artes. Se trataba de un arte que comprometía políticamente a la misma ejecución artística. Como Mendoza y Solón Romero, no era posible tener una posición neutra. Dicho de otra manera: el artista y su obra eran indisolublemente contestatarios, comprometidos políticamente con su época, como se vio en un apartado anterior en relación con las obras de Alandía Pantoja, cuestionado por Guillermo Lora, o Morales y Arandia. Esto se veía reflejado en el debate de la misma academia, como lo expresa Max Aruquipa: “Yo me acuerdo, cuando estudiábamos, después posteriormente, siendo director, teníamos un consejo de profesores en la Escuela, había peleas ideológicas, sobre la posición en el arte que iba a reflejar [el arte] en la sociedad” (comunicación personal, 4 de octubre de 2016). Trabajaron bajo la supervisión del profesor Solón Romero, quien, con su experiencia artística, los guió durante el proceso de creación y composición esquemática y, luego, intervino aportando con sus propias manos. El tema fue creciendo orgánicamente, en paralelo a la situación política de la Bolivia militarizada (figura 7). Mendoza describe la obra:

La narrativa descriptiva y circular de la izquierda del mural inconcluso que está en el grupo de la izquierda, es el ciclo de vida y muerte: empieza con el bebé que está siendo cargado en la espalda de su madre, luego el niño crece y quien está de espaldas con los brazos levantados se transforma en joven, para después convertirse en padre y luego moribundo.

Es cargado por los seres que le amaron ante la vista de la madre que está con actitud de dolor y afrenta ante los sabuesos y las fuerzas destructivas malignas representadas por los milicos. Un grupo de piqueteros universitarios sale de las espaldas del grupo descrito y la lucha tiene como fondo el monobloc simbólico de la UMSA en la Av. Arce [...] delante de ellos está una tanqueta acompañada por tres milicos quienes representan a Natusch Busch, Banzer y al coronel Alberto Doria Medina, “el mariscal de la muerte”, los que guían a sus tropas para masacrar al pueblo (comunicación personal, 12 de junio de 2017).

Figura 7
Mural Juana Azurduy y los guerrilleros



Nota: Wálter Solón Romero y Jorge Mendoza. Registro fotográfico realizado el año 2014 por Mauricio Bayro Corrochano (2016, p. 53).

Cuenta Mendoza que un torturador cruceño, que vivía en el edificio donde él residía con su madre, lo había denunciado al enterarse que estaba pintando un mural. Un grupo de “milicos” esperaron a que llegara al campus universitario de Obrajes o al domicilio, pero, advertido por sus compañeros, no se acercó. Andaba, de casa en casa, evitando ser capturado. En determinado momento, los militares ingresaron a su apartamento y secuestraron a su madre. La buscó en hospitales, sin encontrarla. Supo que estaba presa en la Dirección de Orden Político (DOP). Se armó de coraje y acudió para entregarse:

Toqué la puerta de metal y dije que quería hablar con el policía encargado del lugar. Me abrieron la puerta, me llevaron ante un capitán, le dije quién yo era y que mi madre estaba presa en ese lugar; quería saber del estado de su salud pues ella ya estaba mayor y con la presión alta. El capitán me dijo que a mi madre y a mí nos acusaron de conspiradores, que una noche ingresamos al apartamento del torturador con cadenas, cuchillos, pistolas. Entonces el capitán le preguntó al torturador: ¿dónde estaban las pruebas de las armas? Dijo que él no creía que yo tenga tres manos para agarrar todas esas armas. En otras palabras: no había una acusación lógica. El capitán me dijo que tenía que desaparecer después de esa visita. Me dio quince minutos para visitar a mi madre en un calabozo (comunicación personal, 12 de junio de 2017).

Al cabo de unos días, liberaron a la madre. Mendoza obtuvo la visa del Consulado mexicano y salió del país, porque supo que los militares lo buscaban para matarle. “No hubo otra alternativa”, confiesa.

Entretanto, el mural quedó a medias y se sabía de la amenaza de los paramilitares: ““A quien pintó ese mural le cortaremos las manos” (Cazas, 2013). El maestro Solón Romero fue detenido y exiliado gracias a la presión internacional. Al retornar a La Paz, retomó la obra, siguiendo los estudios que hizo Mendoza e hizo nuevas contribuciones. Pero no lo pudo finalizar. Luego, sobrevino el 17 de julio de 1981, el nuevo golpe que lo volvió a paralizar. Según el testimonio de Pablo Solón, su hijo:

otro de los murales que sufrió mucho Solón fue un mural que pintaba con sus alumnos en la carrera de Artes Plásticas, aquí cerca, y cuando vino el golpe de García Mesa, los militares descubrieron el mural e intervinieron; fue por eso que lo detuvieron a Solón, y fue por eso que amenazaron con cortarle las manos. Es un mural que nunca se pudo terminar (comunicación personal, 18 de mayo de 2016).

Mendoza renombra Mural inconcluso al que fuera *Juana Azurduy y los guerrilleros* y resiente que hubiesen detenido y encarcelado a su maestro. Solón ya no pintó murales en lugares externos hasta que se reconquistó la democracia, con el presidente Hernando Siles Suazo. En este entonces, elaboró *El retrato de un pueblo*, destacado mural en el Salón de Honor de la UMSA, que recogería, en parte, la inspiración que tuvo el mural censurado en la dictadura previa.

Fue el régimen de García Meza el que ordenó eliminar ese mural, sin éxito. Un grupo de paramilitares acudieron a la Facultad de Arquitectura y Artes y lo buscaron donde se hallaba el mural, sin poder localizarlo (a pesar de estar pintado en una pared grande). Policarpo Pérez, quien trabajaba en la Facultad, relata que los funcionarios universitarios aliados a los militares, lo buscaron con baldes de pintura y le pidieron la llave, pero él no se las dio y se fue (comunicación personal, 18 de mayo de 2016). Antes de que sea hallado, un grupo de universitarios y trabajadores lograron camuflar el mural con sábanas y pupitres (Mendoza, 2013).

El mural, descubierto hace aproximadamente diez años, se encuentra en relativo estado de conservación. Se tiene una propuesta para la restauración y conservación del mural que durante décadas se hallaba a la vista de alumnos y docentes, sin que supieran de su autoría (Bayro Corrochano, 2015).

IV.4. Una obra silenciada por la dictadura y también por la memoria histórica: murales de Luis Zilveti

Luis Zilveti (1941-), artista plástico, estudió en la Escuela de Artes “Hernando Siles” y en la Cité Internationale des Arts de París, Francia (1967-1968). Se formó también en Friedlander. Continuó su formación con un taller de grabado del Instituto Boliviano-Brasileño en La Paz. Ha expuesto su trabajo en diferentes galerías de Bolivia y del extranjero. Ha ganado premios en diferentes concursos locales y del exterior. Es autor de varios murales en espacios privados y gubernamentales de Bolivia y el exterior (Blanco, 2013).

El atropello contra la obra y vida de Zilveti sucedió durante el periodo del Gral. Hugo Banzer Suárez. El 21 de agosto, Banzer dio un golpe de Estado contra el presidente Juan José Torres e inició una prolongada dictadura. Según el historiador Juan Verdueta Quisbert (2017), el gobierno de Banzer rompió los acuerdos políticos coyunturales, tomó el control del gobierno con las Fuerzas Armadas, ilegalizó a los partidos políticos, prohibió el ejercicio sindical y suspendió los derechos civiles: “La violación de los derechos humanos en este gobierno fue flagrante, y se caracterizó por la persecución, la tortura, las desapariciones y asesinatos, además de cientos de exilios forzados y voluntarios” (p. 16).

Luis Zilveti fue profesor de la UMSA durante los años previos al régimen de Banzer. En ese entonces, el director de la Facultad de Arquitectura le encomendó hacer dos murales (figuras 8 y 9). Él narra:

El año 1969 yo era profesor de la disciplina de arte dependiente de la Facultad de Arquitectura [...] Entonces me encomendaron ese año, 1969, dos murales, uno para el comedor universitario y otro más serio para el Club Universitario, para los cuales los alumnos de la materia de pintura se portaron [como] ayudantes, lo que les sirvió para ganar créditos (comunicación personal, 1 de junio de 2016).

Como Luis Gonart (1969, p. 12) escribiría para *El Diario*, Zilveti habría terminado de pintar su mural del Club Universitario el martes 14 de enero de 1969, con una extensión de 7,65 metros de longitud, por 2,15 de alto. No mucho tiempo después, en 1971, aconteció el golpe. Banzer intervino todas las universidades, militar y administrativamente. Esta fue encarada por la resistencia de los universitarios movilizados. Ellos tomaron las instalaciones y defendieron a la Universidad Mayor de San Andrés (UMSA). Pero el 24 de agosto fueron forzados a abandonar los espacios, debido a un ataque armado y militar. Hubo nueve víctimas fatales. La Universidad fue clausurada.

Figura 8.
Comedor universitario, UMSA (1969)



Nota: Registro de la página web del artista (Zilveti, s.f.).

Figura 9
Club Universitario, UMSA (1969)



Luis Zilveti – Club Universitario, La Paz, Bolivia,
1969

Nota: Registro de la página web del artista (Zilveti, s.f.).

En marzo de 1972, la reapertura de la universidad estuvo seguida de la imposición de autoridades leales al gobierno dictatorial. Esa falta de libertad generada por el nuevo gobierno se vio reflejada no solo en las aulas sino en la utilización de los espacios públicos. No se tiene registro de cuándo los dos murales de Zilveti fueron destruidos. El poder hegemónico se había hecho cargo de la ocupación de estas expresiones artísticas sin otorgarle mayor relevancia. Al parecer, ambas obras habían sido borradas con capas de pintura. Solo quedaron paredes blancas y muchas incógnitas, como lo confirma el artista entrevistado (comunicación personal, 1 de junio de 2016).

Él desconoce del todo los detalles de la destrucción. No sabe de testigos que hubiesen presenciado dichos actos de censura y borrado de las obras. Además, no se encontraba en esos momentos en Bolivia; él y su familia habían tenido que salir al exilio, primero a Ecuador y, luego, a Francia. A tal punto desaparecieron estas obras que incluso la memoria colectiva se hizo cargo de olvidarlas. Son pocas las referencias que se tienen sobre el atentado a estos trabajos artísticos.

Los murales no fueron las únicas piezas afectadas, el artista menciona que el cuadro *Las bodas sangrientas del general enano*, propiedad de la Delegación boliviana ante la UNESCO, fue robado, trasladado a Bolivia y nadie sabe dónde se encuentra. Lo mismo sucedió con ocho cuadros con los que participó el año 1969 en las Bienales de Lima y Bogotá, que fueron robados a su retorno (comunicación personal, 1 de junio de 2016).

Ante la pregunta de cómo habían afectado estos hechos a su arte y a su vida, Zilveti reiteró que (paradójicamente) le ayudó “agudizar el sentido de conciencia social”. En el presente, aún recuerda que la represión militar fue la que inspiró esos trabajos.

Nuevamente se demuestra que en Bolivia existe una estrecha relación, entre arte y política. Se evidencia cómo el poder hegemónico puede tener impacto en la conservación y protección del patrimonio artístico. Muchos de estos acontecimientos sucedieron en épocas de dictadura; y, como se ve, alguno, en un periodo democrático.

V. Discusión

En general, las aportaciones mayores sobre la censura de obras de arte están realizadas en mayor grado en artículos de prensa y entrevistas. Querejazu (2024) y Bayro Corrochano (2015) profundizan en el tema, uno con los resultados de un trabajo de recuperación de un mural de Alandía; otro con una propuesta de conservación de otro mural. Esta investigación contribuye, desde la academia, y mediante un trabajo empírico, a reconocer las perspectivas que se tienen sobre la intervención por razones políticas a proyectos de artistas bolivianos durante los periodos dictatoriales estudiados.

La investigación plantea el reto de, por un lado, seguir profundizando en estos acontecimientos históricos como parte de la memoria histórica de eventos atentatorios contra obras de arte y sus creadores; por otro lado, comprender las razones históricas que los determinaron y, por último, trabajar por la recuperación y conservación de aportes valiosos al arte boliviano. Queda como reto seguir en la búsqueda de piezas desaparecidas, como la de Morales y la recuperación de la memoria ante el olvido, como sucede con dos murales de Zilveti en predios de la UMSA.

VI. Conclusiones

El aporte del presente artículo es poner de relevancia la importancia del aporte a la cultura de obras de arte que se perdieron por la acción represora de gobiernos dictatoriales en Bolivia. Asimismo, se interesa en reconocer el impacto en los artistas y en su entorno por los actos de decomiso, destrucción o robo. Este impacto irradia en la memoria de la cultura de un país, que, por sobre todo, debe mantener presente el legado artístico afectado y, en otros casos, recuperado, su contenido, las ideas que las concibieron y las vidas que cambiaron.

Las heridas, en materia de Derechos Humanos que han dejado los dieciocho años de dictaduras continuas, son profundas. Durante los gobiernos dictatoriales de René Barrientos Ortuño, Alfredo Ovando Candia, Juan Pereda Asbún, Alberto Natusch Bush, Hugo Banzer Suárez y Luis García Mesa miles de personas fueron perseguidas, detenidas, torturadas, apropiadas, desaparecidas, exiliadas, humilladas. La mayoría de estos crímenes de Estado podría tipificarse, por la Jurisprudencia Internacional, como crímenes de lesa humanidad (Corte Penal Internacional, 1998). No prescriben, a pesar de que la mayoría quedaron impunes.

Las heridas hechas al patrimonio cultural nacional son igualmente profundas. La pretensión de destrucción del mural de Jorge Mendoza y Walter Solón, el secuestro de la exposición completa de Diego Morales; la destrucción y el olvido de los murales de Luis Zilveti en la Universidad Mayor de San Andrés; y la fatal destrucción de murales de Miguel Alandia Pantoja son algunos de los casos de censura y afectación propiciados por las dictaduras militares.

En Bolivia, pese a que la Comisión de la verdad presentó su informe recién el año 2020 (38 años después de la restauración de la democracia), las pérdidas de patrimonio cultural merecen ser cuantificadas y recordadas. El columnista Rafael Archondo (2016) reclama: “Han pasado 34 años del retorno a la democracia en Bolivia y a la fecha la mayoría de los que perpetraron estos actos repudiables está en la más completa impunidad”. El arte es también sujeto de censura, y el periodo de represión, influido por el miedo a las ideas de izquierda que albergaban muchas de estas obras, brinda otro modo de contar la historia de la contradicción de formas de gobierno contrapuestas en medio de la aguda Guerra Fría que colmó espacios regionales en diferentes ámbitos.

Las heridas que han dejado los 18 años de dictadura vividos en el país, al menos en cuestiones humanas, muy estrechamente relacionadas con los derechos humanos, son aún inmensas y no están ni remotamente cerca de cicatrizar. Según la ASOFAMD (1997), suman un total de 114 personas desaparecidas o muertas durante los gobiernos dictatoriales de René Barrientos Ortuño, Alfredo Ovando Candia, Juan Pereda Asbún, Alberto Natusch Bush, Hugo Banzer Suárez y Luis García Mesa, cifra que no incluye a las personas torturadas ni exiliadas, quienes, en una estimación, superan los 2.000.

La información recopilada y presentada en el presente documento demuestra y refleja el grave daño, por los abusos cometidos durante los años de dictadura militar en Bolivia, a las obras culturales de artistas bolivianos, y a ellos mismos.

La censura claramente se debió al contenido ideológico de todas las obras, que alcanzaba a incomodar bastante a quienes estaban en el poder. Lo lamentable fue que además de extender el daño a los artistas, persiguiéndolos y amenazándolos hasta orillarlos al exilio, se destruyeron obras invaluable, de las que hoy solo quedan fotografías o simples descripciones escritas que no pueden reflejar en su totalidad su valor. A más de 40 años de la recuperación de la democracia en Bolivia, esta investigación debe recordarnos el valor de la libertad de expresión y la democracia, y que la censura sólo mata la cultura y el arte bolivianos, que, por más temas incómodos que se puedan exponer, son, como cada uno de nosotros, también Bolivia.

Referencias

- Aguirre, L., & Azcui, A. (2 de julio de 2015). Un diputado denuncia la destrucción de mural en Casa de la Moneda. *La Razón*. Recuperado de http://www.la-razon.com/la_revista/Potosi-diputado-denuncia-destruccion-Casa_de_la_Monedas_0_2300169988.html
- Álvarez Plata, M. I. (2019). *Leonardo Flores en Achocalla, Cohoni y Collana*. Universidad Católica Boliviana "San Pablo".
- Amnistía Internacional. (2014). *"No me borren de la historia" verdad, justicia y reparación en Bolivia (1964-1982)*. Amnesty International Publications. Recuperado de <https://www.amnesty.org/es/documents/AMR18/002/2014/es/>
- Arandia, E. (21 de septiembre de 2014). Alandia Pantoja y la Revolución. *La Razón*. http://la-razon.com/opinion/columnistas/Alandia-Pantoja-revolucion_0_2129187166.html [link no desactualizado]
- Archondo, R. (28 de abril de 2016). Comisión de la verdad contra la impunidad. *La Razón*. http://www.la-razon.com/opinion/columnistas/Comision-verdad-impunidad_0_2480152100.html

- Asociación de Familiares de Detenidos Desaparecidos y Mártires por la Liberación Nacional [ASOFAMD]. (1997). *Para que no se olvide la dictadura de Luis García Mesa*, La Paz, Bolivia: ASOFAMD.
- Bajo Heredia, R. (23 de junio de 2024). Bolivia. Cultura. Alandia Pantoja, resucitado. *Resumen Latinoamericano*. <https://www.resumenlatinoamericano.org/2024/06/23/bolivia-cultura-alandia-pantoja-resucitado/>
- Balsa, J. (2006). Las tres lógicas de la construcción de la hegemonía. *Revista theomai*, 2006, (14), 16-36. https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.7386/pr.7386.pdf
- Bayro Corrochano, M. (2015). *Los muros de la memoria* [Tesis de maestría, Universidad Mayor de San Andrés]. Repositorio de la Universidad Mayor de San Andrés, La Paz, Bolivia. <https://repositorio.umsa.bo/xmlui/handle/123456789/6128>
- Blanco, E. (29 de marzo de 2013). Luis Zilveti Calderón. *Diccionario cultural boliviano*. <https://elias-blanco.blogspot.com/2013/03/luis-zilveti-calderon.html>
- Blanco, E. (15 de marzo de 2012). Wálter Solón Romero. *Diccionario cultural boliviano*. <https://elias-blanco.blogspot.com/2012/03/walter-solon-romero.html>
- Bedoya, J. (2012). Arte y política. En *Museo Nacional de Arte: La luz de la memoria, arte y violencia política* (investigación y recolección de documentos y selección de piezas, E. Arandia). Museo Nacional de Arte.
- Calderón G., Fernando (2003). La luminosidad de los márgenes: estética y política en el 52. *Temas Sociales*, (24), 58-63. http://www.scielo.org.bo/scielo.php?pid=S0040-29152003000100005&script=sci_arttext
- Cardenas, A. (2009). Monstruos contra la pared. *Otro Arte*, 2, 29-56.
- Cazas, A. (6 de junio de 2013). Identifican el mural por el que Wálter Solón fue exiliado. *Semanario Aquí*. <https://www.semanarioaqui.com/index.php/cultura/1166-identifican-el-mural-por-el-que-walter-solon-fue-exiliado>
- Cazas, A. & Saavedra, M. (8 de marzo de 2015). Siete casos de censura que empañan el arte en Bolivia. *Página 7*. <http://www.paginasiete.bo/cultura/2015/3/8/siete-casos-censura-empanan-arte-bolivia-49424.html>
- Cazas, A. (9 de noviembre de 2014). Luis Zilveti plasma el pasado, el presente y el futuro de La Paz en mural. *Página 7*. <http://www.paginasiete.bo/cultura/2014/11/9/luis-zilveti-plasma-pasado-presente-futuro-mural-37709.html>

- Cazas, A. (12 de febrero de 2014). Finaliza restauración de mural histórico de Alandia Pantoja. *Página 7*. <http://www.paginasiete.bo/cultura/2014/2/12/finaliza-restauracion-mural-historico-alandia-pantoja-13729.html>
- Comisión Interamericana de los Derechos Humanos (8 de marzo de 1982). RESOLUCIÓN Nº 33/82 CASO 7824 BOLIVIA. <https://cidh.oas.org/annualrep/81.82sp/Bolivia7824.htm>
- Corte Penal Internacional (1998). Estatuto de Roma de la Corte Penal Internacional. [https://www.un.org/spanish/law/icc/statute/spanish/rome_statute\(s\).pdf](https://www.un.org/spanish/law/icc/statute/spanish/rome_statute(s).pdf)
- Garnica Zurita, H. (2007). *Grabadores con arte social-contestatorio-político a los gobiernos dictatoriales de 1971-1982* [Tesis de licenciatura, Universidad Mayor de San Andrés]. Repositorio Institucional de la Universidad Mayor de San Andrés. <https://repositorio.umsa.bo/xmlui/handle/123456789/2593?show=full>
- Gisbert, T. & Mesa, J. (2012). *Historia del arte en Bolivia*. La Paz, Bolivia: Gisbert; Fundación Simón I. Patiño.
- Gisbert, T. & Mesa, J. (2012). *Monumentos de Bolivia*. Gisbert.
- Gisbert, T. (1999). *El Paraíso de los Pájaros Parlantes*. Universidad Nuestra Señora de La Paz; Plural Editores.
- Gonart, L. (19 de enero de 1969). Zilveti, muralista. *El Diario*, p. 12.
- Gonzalez, A. S. (2014). Las artes en la última dictadura argentina (1976-1983): entre políticas culturales e intersticios de resistencia. *European Review of Artistic Studies (ERAS)*, 5(2), 60-84. Portugal, 2014. <http://www.eras.utad.pt/docs/JUN%20INTER%20%202014.pdf>.
- Guerra Araya, P. (15 de noviembre de 2017). *Aspectos conceptuales sobre la obra de arte como objeto de protección*. Biblioteca del Congreso Nacional de Chile. Departamento de Estudios, Extensión y Publicaciones. https://obtienearchivo.bcn.cl/obtienearchivo?id=repositorio/10221/24754/1/BCN_Aspectos_conceptuales_sobre_la_Obra_de_Arte_como_objeto_de_proteccion.pdf
- Heredia, N., Ramírez Santivañez, E., Viscarra Q., I., & Barrientos, T. (2020). *Memoria Histórica de las investigaciones. Comisión de la verdad*. https://www.procuraduria.gob.bo/ckfinder/userfiles/files/PGE-WEB/_MemoriaHistorica/MemoriaHistorica/OT722_memoria_comision_de_la_verdad.pdf
- Hobsbawm, E. (1999) *Historia del siglo XX*. Crítica. (Obra originalmente publicada en 1994).
- Klein, Herbert (2011). *Historia de Bolivia. De los orígenes al 2010* (J. Barnadas, Trad.; 4ª. ed aumentada). Librería Editorial GUM.

- La Ciudad (6 de septiembre de 2023). *Cuando pensar era subversivo: la quema de un millón de libros del CEAL en Sarandí*. La Ciudad. <https://laciudadrevista.com/cuando-pensar-era-subversivo-la-quema-de-un-millon-de-libros-del-ceal-en-sarandi/>
- La H parlante (7 de octubre de 2020). EL MURAL DEL PALACIO Gracias a Ricardo Xavier Manzaneda, podemos difundir las imágenes del mural de las escalinatas del Palacio. Facebook. <https://www.facebook.com/lhpar/posts/el-mural-del-palaciogracias-a-ricardo-xavier-manzaneda-podemos-difundir-las-im%C3%A1g/834896260586893/>
- Lora, G. (1983). *Figuras del trotskismo boliviano*. Masas.
- Mendoza, J. (2013). El mural inconcluso de Solón Romero y Jorge Mendoza. *Semanario Aquí*. <https://semanarioaqui.com/index.php/cultura/1074-el-mural-inconcluso-de-solon-romero-y-jorge-mendoza>
- Millán Valencia, A. (23 de septiembre 2022). *Especial BBC Mundo: la extraordinaria historia de cómo se salvaron de la hoguera miles de libros prohibidos durante los regímenes militares en Chile y Argentina*. BBC Mundo. <http://bbc.com/mundo/noticias-60989050>
- Montoya, V. (2013). Las pinturas rebeldes de un muralista boliviano. *La Patria*. <http://www.lapatriaenlinea.com/?nota=175497>
- O’Riordan, C. (2018). Art Conservation: The Cost of Saving Great Works of Art. *Emory International Law Review*, 32(3), 408-432. <https://scholarlycommons.law.emory.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1192&context=eilr>
- Pease, F. (1968). El Príncipe de Esquilache y una relación sobre la extirpación de la idolatría. *Cuadernos del Seminario de Historia*, VII(9), 81-92.
- Pliego Quijano, S. (2013). *El hombre en la encrucijada: el mural de Diego Rivera en el Centro Rockefeller*. Museo Diego Rivera-Anahuacalli; Trilce Ediciones.
- Pound, C. (13 de diciembre de 2017). *El tesoro de arte nazi que conmocionó al mundo*. BBC. <https://www.bbc.com/culture/article/20171212-the-nazi-art-hoard-that-shocked-the-world>
- Querejazu Leytón, P. (2024). Testimonio sobre el rescate y preservación de un símbolo Los murales de la desaparecida sede de la Federación Sindical de Trabajadores Mineros de Bolivia en La Paz. Apuntes para la memoria de la gestión y conservación del patrimonio artístico y cultural contemporáneo en Bolivia. *Historia y Cultura*, (45), 137-173.
- Quisbert Condori, P. L. (2023). *Idolatría y extirpación de idolatrías en la Villa Imperial de Potosí (1545-1602)* [Tesis de licenciatura, Universidad Mayor de San Andrés].

Repositorio de la Universidad Mayor de San Andrés. <https://repositorio.umsa.bo/xmlui/handle/123456789/31077>

Ramos, G. (1993). Política eclesiástica y extirpación de idolatrías: discursos y silencios en torno al Taqui Onqoy. En G. Ramos, & H. Urbano (Comps.), *Catolicismo y Extirpación de Idolatrías. Siglos XVI-XVIII* (pp. 137-168). Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de las Casas.

Vargas, M. (2007). Edgar Arandia en diez estaciones. *Tinkazos: Revista Boliviana de Ciencias Sociales*, (22), 105-116.

Verdueta, J. (2017). *La UMSA en la dictadura de Hugo Banzer Suárez (1971)–1978* [Tesis de licenciatura, Universidad Mayor de San Andrés]. Repositorio institucional de la Universidad Mayor de San Andrés. <https://repositorio.umsa.bo/bitstream/handle/123456789/11224/VQJM.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Zilvetti, L. (s.f.). *Luis Zilvetti* [página web] <https://zilvetiluis.com/>

Nota: Declaro que ningún tipo de conflicto de intereses ha influido en la elaboración de este artículo.