

**UNIVERSIDAD MAYOR DE SAN ANDRÉS  
FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS  
DE LA EDUCACIÓN**

**CARRERA DE LITERATURA**

*Rodríguez M*  
*Tribunal*



~~*Marcelo Jucen*~~  
*Marcelo Jucen* 4 D.  
*Tribunal*

*el Montenegro*  
*utora*

*Beatriz Cay*  
*Presidente*

**TESIS DE GRADO**

**"EL TRIUNFO DEL ARTE COMO LA POÉTICA  
DE ARTURO BORDA"**

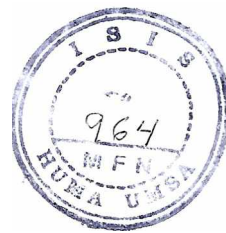
**TESIS DE GRADO PRESENTADO PARA OPTAR AL TÍTULO DE  
LICENCIATURA EN LITERATURA**

**POSTULANTE : EDMUNDO RAMIRO MERCADO CAMACHO**

**TUTORA : Lic. RAQUEL MONTENEGRO**

LA PAZ — BOLIVIA  
2003

*A Yolanda, Faridy y Virginia*  
*A mis hermanas*



### *Agradecimientos*

*A la Lic. Raquel Montenegro por sus consejos, paciencia y amistad. Igualmente, a Víctor Hugo Quintanilla, Alvaro Cuellar, Alvaro Tejada y a todos los amigos que me alentaron para que algunas ideas y reflexiones sobre la obra de Arturo Borda se escribieran en estas páginas.*

## Índice

### Introducción/ 6

#### 1. Medio siglo de creación/ 10

##### 1.1. El cubilete de la existencia/ 11

##### 1.2. La potencia creadora/ 22

##### 1.3. lecturas desde la academia/ 33

#### 2. El triunfo del arte como la Poética de Arturo Borda/ 46

##### 2.1. La poética del eterno errante de tiempos y espacios/ 53

###### 2.1.1. Experiencia y creación/ 58

###### 2.1.2. Enunciación y consagración/ 60

###### 2.1.3. El lenguaje del cuerpo/ 64

###### 2.1.4. La muerte de la conciencia/ 72

###### 2.1.5. El camino del arte/ 79

###### 2.1.6. El diálogo universal/ 85

###### 2.1.7. El triunfo del arte o la aurora/ 99

##### 2.2. El triunfo del arte o el alma del Loco/ 106

#### 3. *El triunfo del arte sobre los ismos* como la poética de la obra plástica de Arturo Borda / 125

##### 3.1. La obra plástica de Arturo Borda / 126

##### 3.2. *El triunfo del arte* y la pintura de su tiempo / 127

##### 3.3. El cuadro *El triunfo del arte sobre los ismos* como poética / 136

##### 3.4. La pintura en la literatura de Arturo Borda/ 147

### Conclusiones/ 159

### Bibliografía/ 165

## Introducción

La obra plástico-literaria de Arturo Borda, por su extensa producción, se constituye en una veta inagotable de estudio en la cultura boliviana. Quince libros publicados y un número, no preciso, de textos inéditos conforman la obra escrita; mientras que la obra pictórica abre un campo de investigación a partir de los cuadros que conforman la colección total de este pintor, aparte de muchos dibujos, bocetos, ensayos que se encuentran dispersos y sin registro.

*El triunfo del arte* es el antepenúltimo libro que escribió Arturo Borda<sup>1</sup>. Esta obra, de singular estructura, comparte el título, la intención comunicativa y la propuesta estética con uno de sus cuadros: "*El triunfo del arte sobre los ismos*". La producción artística de Borda se enmarca dentro de las relaciones interartísticas, entre la literatura y la pintura: este autor se propuso componer bajo un mismo concepto creativo, un proyecto sobre estética o arte, en el que despliega una serie de reflexiones, pensamientos y visiones creativas que lleva a la escritura y pintura.

El propósito de este trabajo es elucidar, por un lado, cómo el libro *El triunfo del arte* se constituye en una poética de la obra literaria de Arturo Borda y, por otro, ver cómo el cuadro *El triunfo del arte sobre los ismos* se

---

<sup>1</sup> Esta obra forma parte de los quince libros que se publicaron en los tres tomos de *El Loco*. Editado por la Honorable Alcaldía de la Municipalidad de La Paz, 1966.

constituye en la poética de la obra pictórica de este artista. En este sentido, el obrar del artista en la creación determina su propia poética.

Se propone a *El triunfo del arte* como una poética que se desplaza entre la literatura y la pintura o en sentido inverso. En una primera instancia se pensó en una poética itinerante, sin embargo, este enunciado se presenta como una posición general que el autor crea para fundamentar su trabajo sobre (o en) el arte, y se erige como una estructura que gira sobre la vida y experiencia del personaje, el Loco. Esta figura poética, desarrolla en su camino (de formación o autoconsagración) discursos sobre la creación. Se trata de poéticas en las que se enuncian continuas definiciones sobre el cómo obrar en el arte a partir del modelo del arte clásico.

Arturo Borda fue reconocido en vida como un excepcional artista plástico, pero pocos conocían su actividad y producción literaria, pues ésta permaneció inédita hasta 1966, obra que se publica a trece años después de su muerte. La obra de Borda recibe dos momentos importantes de reconocimiento: en 1966 el crítico de arte John Canaday escribe en el New York Times un artículo que descubre "las grandes dotes interpretativas y técnicas" de Borda; mientras que *El Loco* fue estudiado por la crítica literaria el año 2002, en la investigación *Hacia una Historia de la Crítica*

*Literaria en Bolivia*, (Blanca Wiethüchter y Alba María Paz Soldán), en la que se compila una serie de estudios de distintos autores. Otros autores como Marcelo Villena y Eduardo Nogales, también aportan con distintos estudios sobre la obra de Borda.

El estudio de la poética de Borda que aquí se propone, emerge de la lectura, el análisis y la interpretación de *El triunfo del arte* (texto literario) y *El triunfo del arte sobre los ismos* (texto pictórico), que en el accionar de cada texto se argumenta sobre el cómo hacer arte (para el autor) en los campos artísticos mencionados.

En esta perspectiva, el objetivo de este trabajo es caracterizar al libro *El triunfo del arte* como la poética de la obra *El loco* de Arturo Borda y para esto no se recurre a un marco teórico específico, sino que, se opta por el empleo de categorías de lectura provenientes de diferentes tradiciones, tales como el formalismo ruso, el estructuralismo o la semiótica. Esto quiere decir que las categorías empleadas se definen en el contexto de la producción de lectura de la obra de Borda.

La presente investigación se estructura en tres capítulos: el primero, parte del reconocimiento del contexto de la obra y vida de Arturo Borda y, se consideran algunas lecturas y aproximaciones de otros autores; en el segundo

capítulo se propone, por una parte, la lectura del libro *El triunfo del arte* como la poética, y por otra parte como un manifiesto sobre la composición de la obra literaria de Borda; y, finalmente, el tercer capítulo propone la lectura del cuadro "*El triunfo del arte sobre los ismos*", como la poética de la pintura de Arturo Borda.

Tomando en cuenta este ordenamiento, se ha logrado un acercamiento al contexto poético de Borda y, además con la lectura del *El triunfo del arte*, se abre un camino de investigación literaria hacia la interpretación de la obra pictórica del mismo autor. Esta apertura, debido a su particularidad, constituye una diferencia de investigación respecto a otros conocimientos producidos acerca de la obra de Borda, un espacio poco transitado, intenta una labor interpretativa.

Por los antecedentes mencionados, la lectura, el análisis y la interpretación, hecho implícito al estudio tanto del libro como del cuadro, brindan la posibilidad de producir conocimientos sobre la obra de Arturo Borda.



## 1. Medio siglo de creación

### Sólo he de cantar al hogar vecino

Da pena ir siempre hacia los fines vanos;  
sin embargo una esperanza canta  
si un espíritu a otro encanta  
y aun en los senectos de cabellos canos.

Yo sé el secreto de todos los arcanos,  
en el hogar del amor busca la santa  
armonía, aquello único que aguanta  
equilibrando universos lejanos.

Del himeneo al sepulcro hay que ser sabios,  
santos, fuertes, para forjar la potente  
raza americana que nombran mis labios.

Sea cada vástago un divino ente;  
de ese modo, tú niña, tú joven, oiréis  
en el porvenir el himno con que cantéis

en los futuros vencedores del sino.

Arturo Borda (*Cien sonetos Bolivianos*, 1925).

### 1.1. El cubilete de la existencia

La obra literaria de Arturo Borda se produce en la primera mitad del siglo XX y se publica en 1966. Ésta consta de quince libros reunidos en tres tomos. Es a partir de su publicación que se da a conocer su literatura y la propuesta estética de este autor, aunque se debe reconocer que Borda ya había sido reconocido como un destacado artista plástico.

Borda es uno de los artistas bolivianos más importantes del siglo XX; su trabajo abarca distintas disciplinas del arte, como la pintura, la literatura, la escultura, el cine (escenografía y actuación) y el teatro. Su producción literaria cobra notoriedad después de su muerte.

Arturo Borda se forma y vive en un país que atraviesa por distintos periodos de la historia de Bolivia. Estos periodos están marcados por la Guerra del Pacífico; la debilidad e inestabilidad de un Estado quebrado, las luchas étnicas y sociales, la Guerra del Chaco y, finalmente, la Revolución de 1952. Es decir, Borda vive los acontecimientos más importantes del siglo XX, es un testigo de la historia; y estos acontecimientos, de alguna manera, quedarán consignados en parte de su obra.

Comienza a escribir *El Loco* desde 1901, y esto lo confiesa en su autobiografía publicada en el periódico *La Nación* en el año 1962. Este importante documento, escrito de

manera impersonal, revela valiosa información sobre su vida y su obra artística. Por ejemplo, en ella encontramos el único comentario que escribe sobre *El Loco*, además, describe un breve perfil de su personaje:

Y continuó escribiendo, a pesar de todo, únicamente cuando necesita expresar algo que impulsa premiosamente. Así ha ido trabajando en esta actividad desde 1901 en una obra, cuyo protagonista es El Loco, en cuyo ser y vida se batan y funden todas las ideas en una desesperada aspiración de ensueño hacia una suprema liberación 'conciencial' del Yo<sup>2</sup>.

En este documento, Borda esboza algunos aspectos sobre la composición de *El Loco*, así, manifiesta las fuentes que inspiraron su creación; prefigura el laberinto de su estructura. Esto muestra el compromiso que asume como escritor, en la reflexión y pensamiento que desarrolla sobre su quehacer literario:

Es un cubilete donde la existencia se chocolonea locamente entre tinieblas y relámpagos, meridianos o conjunciones, como entre hipos, llantos, sonrisas Y carcajadas, entre desiertos y marañas de selva. Esta obra consta de nueve volúmenes, dividido en 32 libros, de una fantasía más diversa, zahorí y analítica que el Ramayana, La Divina Comedia... En ese laberinto o dédalo, uno se extravía como en una borrachera de ensueño, donde lo brutal del realismo se diluye en nieblas crepusculares o auroras boreales en tinieblas. Y en todo el desconcierto el contraste de las armonías que quedan, zumbando en el recuerdo. (*ibid*, 1962)

---

<sup>2</sup> Publicado en el "Suplemento dominical" de *La Nación*, La Paz, 28 de octubre de 1962, pág. 3.

Borda habla de la producción de 32 libros, de los cuales solamente se publican 15 de ellos. Es decir, algunos libros nunca fueron publicados. Pero ese tema será motivo de otra investigación. Sin embargo, se debe destacar otro punto que merece atención: el concepto de laberinto o dédalo<sup>3</sup> que propone el autor acerca de su obra, pues la estructura caótica que presentan los libros que conforman *El Loco* así lo demuestran. Tema, entre otros, que será abordado en el presente trabajo.

Volviendo al contexto en el cual se desarrolla la actividad artística de este autor, se puede afirmar que Borda participó desde muy joven en el quehacer literario de Bolivia, fundando una serie de periódicos y revistas como *La Nación*, *La Fragua*, y en la Escuela de Bellas Artes publica *Albatros*, *El Ferroviario* y la revista *Inti*, entre otras publicaciones. (*Ibid*, 1962)

La actividad artística que Borda desempeña durante los años 20 es intensa. Promueve diversas actividades sindicales, forma asociaciones entre los artesanos y organiza cuadros de obreros. Así, describe su vida como activista político, propagando ideas del "socialismo libertario".

En 1921 logró fundar la gran Confederación Obrera Boliviana del Trabajo con cincuenta mil obreros carnetados, estando la matriz en La Paz, de la cual fue

---

<sup>3</sup> Por alusión a Dédalo, personaje mitológico a quién se atribuye la construcción del laberinto de Creta.

su Secretario General, realizando seis huelgas, todas ganadas sin derramar una gota de sangre. Permaneció en estas actividades fundando gremios desde los canillitas y lustrabotas, hasta lograr la sanción de las primeras leyes sociales de Bolivia. (*ibid*, 1962)

Por otra parte, se puede señalar que la actividad cultural de Borda, en estos primeros años, es fecunda. Está comprometido con la fundación de instituciones sociales y artísticas. Funda el Ateneo de la Juventud y es propulsor del Ateneo Femenino. También fue director de las secciones teatrales en el Conservatorio de Música y en el Círculo de Bellas Artes, espacios en los que dictaba cursos de lectura y declamación. (*Ibid*, 1962) Borda se destaca como actor en las primeras producciones del cine boliviano, (en la película *Wara Wara* dirigida por José María Velasco), y estas actividades son mencionadas en su autobiografía:

En este orden, fue también actor y director de escena de los cuadros obreros dramáticos de propaganda socialista, *Luz y vida*, del cuadro obrero *Rosa Luxemburgo*... También ha dirigido la filmación de las dos únicas buenas películas realizadas aquí: *Wara Wara y Hacia la Gloria*, de Antonio Díaz Villamil; adaptándolas, sirviendo de actor, decorador y maquillador. (*Ibid*, 1962)

Sobre la actividad cinematográfica de Borda, es importante destacar la participación activa en el rodaje de la película *Wara Wara* junto a otras personalidades, que luego cobrarán celebridad, como Antonio Díaz Villamil, Guillermo Viscarra Fabre y Marina Núñez del Prado entre otros. Al

respecto, un comentario sobre la película que se publicó, luego de su estreno, en el periódico *Ultima Hora* el 10 de enero de 1930, dice:

Anoche Wara wara logró un éxito significativo en el cine Princesa[...] La protagonista, señorita Juana Tallencier, tuvo momentos que asombraron al espectador por la seguridad con que trabajaba y por las excepcionales condiciones fotogénicas que posee. Arturo Borda, José Velasco Maidana y Emmo Reyes secundaron inteligentemente la labor de la primera figura, logrando aplausos en varias escenas culminantes. (*Ibid*, 1930)

Esta información se encuentra en el fascículo 1 de la revista del Instituto Cinematográfico de Bolivia (1953), y que, en honor a la primera película boliviana lleva el mismo título (*Wara-Wara*); en ésta encontramos un amplio artículo sobre el estreno de este filme. Recogemos un fragmento de ese texto:

La selección de los personajes fue otro renglón de difícil trámite. Todos fueron improvisados y escogidos entre la juventud y muchachada que ambulaba en los centros intelectuales y artísticos. Así, el elenco formado por la ventura contó con la señera figura de Arturo Borda en el papel inclemente del Gran Sacerdote; el apuesto y fornido poeta don Guillermo Viscarra Fabre, en el sitial del Gran Curaca[...] Bellas damitas de nuestros círculos decoraban la corte de la Ñusta, como Marina Núñez del Prado y otras jóvenes figuras. (*Wara Wara*, 1953)<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> El mismo artículo señala la participación activa de otros artistas importantes como: "José María Velasco Maidana, espíritu selecto y artista de gran talento musica y Antonio Díaz Villamil, realizaron el intento de llevar a la escena cinematográfica la película inspirada una historia incaica". (*ibid*: 1953)

Borda en su autobiografía nos hace conocer su faceta de escultor, en ella menciona algunos proyectos que había desarrollado y, que, por falta de recursos económicos no los pudo llevar adelante, en estas esculturas él, aborda distintos motivos desde una perspectiva crítica y humanística. Sin embargo, en el mismo texto, manifiesta su desaliento y frustración al no contar con el apoyo de las instituciones oficiales y privadas. Así, lo confiesa:

Cuando recurrió al Ministerio de Instrucción, Prefectura, Municipio, Corporación Patiño y demás potentados con propuestas para la realización de obras de arte de importancia como: El Cerco de los Katari en el pedrón de Acháchala, Murillo en la picota en granito para el alto de Potosí, El Mausoleo de Bolívar en el Ande y otros, fue siempre como llamar a una tumba. (*La Nación*, 1962)

La trayectoria artística y particularmente, su labor literaria se manifiestan ya en 1920, aparece en la antología poética que publica José Eduardo Guerra: *Poetas contemporáneos de Bolivia*, libro editado en la ciudad de La Paz. (J. E. Gerra, 1920) Si bien Borda no está seleccionado en este libro, encontramos que el poeta Juan Capriles le dedica un soneto en el cual lo reconoce como poeta.

El Soneto

*Para Arturo Borda*

El hondo misticismo del vate florentino  
palpita en los vitrales de augusta catedral:

y cuando suena el órgano, el soneto divino  
emerge de las sombras del tiempo medieval.

El amor del Petrarca armonioso nos vino,  
con amable tristeza, en galante ritual;  
y en Ronsard, el pagano, un hierático pino  
eterniza su gloria, junto a un blanco rosal.

Con las rosas de Italia y los lises de Francia,  
la mandrágora Ibérica destila su fragancia  
para hablar de la muerte en idioma español.

Y en la América ignota de vastos horizontes,  
A la sombra tranquila de sus gélidos montes,  
será canción de vida bajo la luz del sol.

En esta antología, también se puede apreciar que J. Capriles dedica algunos poemas a Franz Tamayo y Eduardo Cava mostrando de alguna manera a los personajes que dejarán una profunda huella en la cultura boliviana. Por otra parte, José Eduardo Guerra selecciona a los escritores más representativos de la poesía boliviana de los años 20. Esta obra se constituye en un referente importante para definir la transición entre el romanticismo y el modernismo en la poesía boliviana. J.E. Guerra afirma en el prólogo de su libro la renovación y surgimiento de la nueva generación literaria boliviana:

El autor de esta compilación, (Guerra se refiere a sí mismo) no abriga otro propósito que el de ofrecer a los devotos de la literatura, un conjunto de poesías de los que, desde hace tres lustros a lo sumo, —si se exceptúa a Mujía, Villalobos, Zamudio, Pinto y Jaimes



Freyre-, vienen rindiendo en Bolivia, con mayor o menor éxito, su tributo a las musas.

Se ha limitado a consignar únicamente a los poetas contemporáneos. Contemporáneos en el sentido de la orientación de sus tendencias modernistas, incluyendo entre ellos a tres figuras del ciclo romántico (J. E. Guerra, 1919: 7)

El panorama de la poesía boliviana en los años 20 se configura por dos hechos trascendentes: la celebración del Centenario de la República y la formación de grupos y sociedades de escritores en las ciudades de mayor actividad cultural de Bolivia: Potosí, Sucre y La Paz, jóvenes artistas que se unen en torno a publicaciones literarias'.

La conformación de cofradías de escritores en las principales ciudades, muestra que existía una intensa actividad cultural en estos principales centros urbanos. Es un momento de esplendor de nuestra literatura, que bien pudo haber sido motivado por la difusión del modernismo, que ya terminaba de consolidarse tanto en Latinoamérica como en

---

<sup>5</sup> En 1918 en Potosí se agrupan en torno a la revista *Gesta Bárbara* muchos escritores como Gamaliel Churata, Carlos Medinaceli, Armando Alba, Walter Dalence, José Enrique Viaña y otros. Por su parte, en Sucre se forma el grupo *Nueva Vida*, integrado por Claudio Peñaranda, Osvaldo Molina, Rodolfo Solares Arroyo, Nicolás Ortiz Pacheco, Alberto Ostria Gutiérrez, Gregorio Reynolds y Adolfo Costa du Rels, quienes fundaron el periódico *La Mañana* dirigido por Claudio Peñaranda. (Castañón Barrientos, 1984: 101) Mientras tanto, en La Paz se forman dos grupos importantes: en 1920 un grupo de jóvenes con tendencia liberal e inclinaciones modernistas, como Alcides Arguedas, Armando Chirveches, Benigno Lara, Abel Alarcón, Juan Francisco Bedregal, Rosendo Villalobos y Fabián Vaca Chávez, que se reúnen para colaborar en la página literaria de *El Diario*. Posteriormente, en 1925, se funda en La Paz el grupo El Ateneo, conformado por José Tamayo, Humberto Viscarra Monje, Estanislao Boada, Guillermo Viscarra Fabre, Juan Capriles y Augusto Céspedes, entre otros. (Vilela, 1950: 10)

Europa,<sup>6</sup> hecho que influye en las jóvenes generaciones de escritores bolivianos.

La celebración del Centenario de la República marca un momento importante para la literatura boliviana.' El Estado auspicia y promueve la cultura a través de algunas publicaciones, tal es el caso del poeta Gregorio Reynolds, a quien se le instruye, mediante decreto, que escriba y publique *una obra literaria destinada a exaltar las Glorias de la Patria*. Reynolds prepara una obra que titula *Redención, Poema Cíclico*. Sin embargo, la obra que marca una referencia importante, para nuestra literatura, en esta celebración es la publicación de la antología poética de Medardo Chávez, *Cien Sonetos Bolivianos, en Homenaje al Primer Centenario de la República* (1925). En este libro se reúnen a los poetas más importantes, escritores que pertenecen al romanticismo y los grandes exponentes del modernismo. Esta obra es un muestrario de los autores que formarán parte del canon de la literatura boliviana.

Durante la presidencia de Hernando Siles, surgió otra generación de escritores, contexto en el cual aparece con

---

<sup>6</sup> Si bien la amistad de Rubén Darío, Leopoldo Lugones y Ricardo Jaimes Freyre se había producido con la publicación de *Prosas Profanas* en 1896; *Las montañas de oro* en 1897; y *Castalia Bárbara* en 1899, es posible que la amplia difusión y consolidación del Modernismo en los años 20 se constituya en el eje que articula la tradición literaria boliviana.

<sup>7</sup> El escenario político y social en el cual se desarrolla la labor literaria se produce en el segundo decenio del siglo XX, se caracteriza por el liberalismo y el advenimiento de los gobiernos republicanos, el auge de la explotación de la goma y el surgimiento de la economía del estaño.

<sup>8</sup> Narración poética en tono épico que comienza desde los albores más remotos de nuestra Nación. (Reynolds, 1924)

mayor fuerza la figura de Borda'. En esta época, Borda accede a esferas de orden gubernamental, pues llega a ser comisionado por el gobierno para que inspeccione los principales centros mineros. De esta manera, se observa la presencia de Borda en la vida pública y cultural del país, tanto en la "Generación de escritores del Centenario", así como en el grupo de escritores que cobran notoriedad durante el periodo presidencial de Hernando Siles.

En ese marco, Borda desarrolla una intensa actividad cultural (1925 y 1930) escribe, pinta y reparte su tiempo entre el teatro y proyectos cinematográficos. Borda es uno de los artistas más activos de su generación<sup>10</sup>. Esto se aprecia en el reconocimiento que obtiene por parte de artistas y escritores de su tiempo.

La obra de Arturo Borda deja una profunda huella en la cultura boliviana, y esto se observa en dos aspectos importantes: Primero, por la vasta producción artística (pictórica, literaria, y su participación en el cine boliviano), y segundo, por la vida bohemia que éste vive en la ciudad de La Paz.

---

<sup>9</sup> Es en medio de este círculo que emergen las figuras de Arturo Borda, Guillermo Francovich, Antonio Díaz Villamil, Manuel Frontaura Argandoña, Antonio José de Sainz y Carlos Medinaceli, quienes son convocados por el Presidente para desempeñar distintas funciones en su gobierno. (*El diario*, 1966)

<sup>10</sup> Entre los personajes que conforman este nuevo círculo de escritores se puede mencionar a Raúl Jaimes, José Eduardo Guerra, Antonio José de Sainz, Juan Capriles, Federico More, Gregorio Reynolds, Carlos Medinaceli, Guillermo Viscarra Fabre, y otros escritores que pertenecen a una generación posterior, como Porfirio Díaz Machicao, Jaime Saenz, Emilio de Medinaceli, Julio de la Vega y otros.

La obra literaria de Borda ha permanecido inédita por mucho tiempo, y sólo podía acceder a ella un grupo reducido de escritores y amigos del autor, quienes leían los originales manuscritos. Prueba de ello son las críticas, comentarios y glosas que escriben algunos escritores, que pudieron apreciar la obra, en los periódicos de la época, como es el caso de Carlos Medinaceli. Si la obra literaria era desconocida, la vida bohemia de artista era de dominio público. A esto se debe añadir las numerosas historias y anécdotas que se cuentan y escriben sobre él. Así, Borda es llamado *El Toqui*, sobrenombre con el que se lo reconoce en la ciudad, apelativo que significa 'loco'. Entre las anécdotas que se cuentan sobre él, la que rescata Medinaceli es digna de destacar: "en cierta ocasión el poeta Federico More le preguntó a Juan Capriles: -¿Quién crees que ha de quedar de entre nosotros-, Capriles respondió: -Pues, Borda".

Borda luego de un periodo prolífico de trabajo artístico, abandona la escritura y la pintura y se entrega a una vida bohemia y errante, dedicado a peregrinar por las calles de la ciudad, en su autobiografía publicada en el periódico la Nación dice:

Desde entonces desaparece del escenario social, intensificando su prédica socialista en el pueblo, con el que se mimetiza, joven como es, sin egoísmos,

---

*Chaupi P 'unchaiپی Tutayarka*. Carlos Medinaceli, La Paz, 1978, pág. 330.

orgullos ni vanidades: adquiere el aspecto de un obrero desocupado, y ya solamente se lo ve en hoteles, bares, cantinas, chicherías y trastiendas. Si alguna vez se lo vio en una fiesta social fue arrinconándose, desapareciendo en seguida. Ya no está en su medio. (Borda, *La Nación*, 1962)

Después de 25 años de haber abandonado sus actividades artísticas en 1943 retoma su labor pictórica y literaria.

## **1.2. La potencia creadora**

La obra de Arturo Borda ha provocado y generado muchos comentarios y aproximaciones, aunque algunas solamente fueron simples glosas o breves descripciones de *El Loco*. También inspiró el reconocimiento de escritores consagrados, y por el contrario, juicios lapidarios. Medinaceli reconoce en *El Demoledor* de Borda un elemento generador de la obra que llama "*La potencia creadora superior*":

...el autor de *El Demoledor* sin el refinamiento de aquellos, empapados, sobre todo de la cultura francesa, parnasianos, cuidadosos de la "técnica" herediana, orífices del soneto, que imitaban con meticulosidad de un benedictino, pero en el fondo con poca originalidad y fuerza creadora, Borda, sin aquellas trabas, río desbordado, es un atleta de las ideas, una fuerza de la naturaleza; como ella selvático, bárbaro, pero siempre original, siempre nuevo, rico de sentimiento y de porvenir. (Medinaceli, 1937/1978:330)

En este ensayo, Medinaceli compara la "creación" de Franz Tamayo con "la potencia creadora" de Borda, tomando en cuenta que *El Demoledor* no había sido publicado en ese

tiempo. Valora el espíritu de la imaginación creadora *nutrido con el jugo de la vida*, mientras que en los *Proverbios* de Tamayo, observa lo siguiente:

[...] no se ha propuesto otra cosa que revelarnos su riqueza de vocabulario, la reverberación de sus metáforas, sus alardes de oríndice en detalles preciosos, pero, al final, ¿qué nos queda? Música. Puede Tamayo ganarle a Borda en recursos de cultura *humanística*, pero no en originalidad y, sobre todo, en "potencia creadora". (*ibid*: 328)

La comparación que hace Medinaceli entre las obra de Borda y Tamayo sostiene que *El demoleedor* merece mayor atención, porque esta obra está cargada de humanidad, que en todo caso es mejor a *La Prometheida* de Franz Tamayo porque observa que dicha obra está recargada de una exagerada erudición helénica.

Otro autor que escribe sobre Borda es Julio Díaz Arguedas, quien nos brinda un dato importante acerca de la producción de *El Loco*, cuando dice que esta obra comienza a ser escrita desde principios del siglo XX: "Había comenzado a escribir desde el año 1901 una interesante obra cuyo protagonista es El Loco, obra autobiográfica que consta de 9 volúmenes divididos en 32 libros". (Díaz Arguedas, 1974: 57 Otra mirada es la de Humberto Viscarra Monje cuando se refiere a Borda en su libro *Las calles de La Paz*:

¿Quién fue Borda? Un héroe civil del arte, como muchos[...] Ha dejado centenares de cuadros y también,

dotado para las letras, dejó una obra en 14 tomos llamada "El Loco", en la que se puede leer toda clase de sensaciones, los sentimientos, las impresiones de un ser humano atento a las cosas de la vida y con extraordinaria sensibilidad para capturarlas. (Viscarra Monje, 1965: 98)

La obra de Borda fue recibida con cierto escepticismo por la crítica literaria después que se publica en 1966, e incluso para muchos escritores pasó inadvertida. Sin embargo, para los escritores atentos al quehacer literario, fue motivo de comentario en algunos medios de comunicación. Tal es el caso de Carlos Coello, que escribió una breve reseña:

De esta obra conocimos no pocas alusiones y referencias que presagiaban una verdadera revelación en las letras bolivianas. En rigor de verdad, no es el genio que más de alguno esperaba, parangonable al mismo Tamayo. Se le pueden anotar condiciones de escritor, sin duda, pero, para madurar ese gran escritor que pudo haber sido Borda, le faltó -para decirlo con una sola palabra- 'escuela'. No queremos significar con esto adhesión a una corriente literaria determinada; simplemente, dedicación, trabajo de taller para descubrir el secreto del estilo. (Signo, N<sup>29</sup>, 1968:98)

Coello critica a *El Loco* como obra literaria. Él afirma que esta obra es como una gigantesca libreta de notas, y al mismo tiempo se cuestiona si se trata de una crónica o memorias del autor. Estas críticas pueden dar algunas pautas importantes para comprender el lenguaje literario de Borda que más adelante veremos.

En otra perspectiva, Carlos D. Mesa Gisbert reconoce a Borda como a un dirigente y luchador anarquista y su importante papel en la organización de las primeras sociedades mutuales y sindicatos de obreros. Son pocos los críticos que reconocen esta faceta ideológica del autor de *El Loco*:

Borda fue un hombre excepcional de su tiempo. Si bien la pintura fue su actividad principal, es un pionero de los movimientos anarquistas, la organización de mutuales obreras y autor de una obra poco conocida pero de incalculable valor literario, *El Loco*, de tono autobiográfico[...] Desde muy joven se adscribió a las ideas anarquistas. Muy pronto se dedicó a la vida bohemia. Viajó a la Argentina y expuso su obra. Se dedicó al teatro Participó en *Wara Wara*, la película más importante del cine silente boliviano en 1930. (Mesa Gisbert, 1978:602)

Lo expuesto, en las páginas antecedentes, nos proporciona diversos criterios e información sobre Borda que en algunos casos pueden resultar contradictorios. Esto muestra cuán difícil es ingresar en la obra-laberinto de Borda; por un lado, encontramos apreciaciones muy subjetivas o superficiales, y, por otro, se juzga con cierto apasionamiento la personalidad del autor.

Algunos escritores tomaron como motivos de creación e inspiración la vida y obra de Arturo Borda, tal es el caso del poeta José Eduardo Guerra que compuso catorce sonetos



sobre distintos cuadros . Uno de los sonetos es "Cristo Redentor", poema inspirado en un cuadro que lleva el mismo título. En un artículo de prensa, Ernesto Aliaga Suárez dice: "Notable creación, con hermosos coloridos; que mostraba a Jesús contemplando el mundo que se consumía en llamas", (Primera Guerra Mundial El contenido de esta pintura inspiró a J. E. Guerra el siguiente soneto<sup>3</sup>:

**Cristo Redentor**

Sobre el mundo obscuro y desolado  
sigue su rotación vertiginosa  
lleno de lodo y lágrimas reposa  
el cuerpo de Jesús crucificado.  
Enroscándose al globo ensangrentado  
la serpiente del mal, acre y viscosa,  
se yergue sobre el Cristo y venenosa  
le clava su saeta en el costado.  
Un *igniscente* resplandor se exhala  
del cuerpo que Satán suspendido  
en el espacio incógnito señala.  
Al triste y taciturno Nazareno  
de túnica inconsútil revestido.  
Su obra de redención trocada en **cieno**.

Gregorio Reynolds toma como fuente de inspiración la misma pintura y escribe el soneto: "*Lamina Sabactani*", escrito en 1944. Este poema fue ampliamente difundido en textos literarios y periódicos de la época:

---

<sup>12</sup> "Haré previamente una pequeña digresión biográfica sobre Borda, selectísimo espíritu que convivió en la bohemia con las más altas mentes bolivianas: el poeta-filósofo José Eduardo Guerra, que ya por entonces dedicó catorce sonetos a la obra pictórica bordiana [...]" Medinaceli, Emilio. "Breve ensayo crítico de la obra de Arturo Borda", en *El Diario*. La Paz, domingo 7 de octubre de 1951. Pág. 2.

<sup>13</sup> "Esta pintura sensiblemente ya no existe, el autor la recortó y vendió en pedazos [...] Inútilmente he buscado a los que compraron esos trozos, para ver si se podía reconstruirla". Aliaga Suárez, Ernesto. "*Hace trece años murió Arturo Borda*", en *El Diario*. La Paz, 17 de junio de 1966. Pág. 3.

### **Lamma Sabactani**

Arturo Borda, tu arte ha dado al mundo  
que en la tragedia se debate hoy día  
-fervor de amor, albor de eucaristía-  
una flor de milagro: "El Moribundo".  
Arcano, evento, duda, horror profundo:  
para el que ve tu cuadro, la agonía  
se hace más angustiosa todavía  
que en los rasgos del mártir sitibundo.  
El cabello encrespado por el viento,  
se enreda en la corona del tormento  
y, emblema del dolor desamparado,  
del divino dolor en carne humana,  
mana, cual de mirífica fontana,  
la sangre de la herida del costado.

Estas composiciones, presentan un estilo modernista y expresan la emoción que el autor refleja en los cuadros, demuestran el reconocimiento y aprecio que sentían estos poetas por la pintura, estética y personalidad de Borda.

La relación de la obra de Borda con la literatura de otros autores es una forma de transtextualidad<sup>14</sup>. Esto se da en la relación artística y de hermandad que Borda sostuvo con Jaime Saenz, y, lo que ambos compartieron: la literatura y el dibujo. Se conjetura que el desplazamiento de ciertos elementos de la pintura de Borda en la literatura de Saenz, como el caso del cuadro "*El Yatiri*", personaje que, inclinado sobre una rodilla, lee el mensaje de las hojas de coca a una niña (imilla), una mujer (birlocha) y una anciana (india-

---

<sup>14</sup> Gerard Genette, en *Palimpsestos*, Madrid Taurus-Alfaguara, 1989. Define la transtextualidad o trascendencia textual, como "todo aquello que lo relaciona, manifiesta o secretamente, con otros textos".

madre). El "Yatiri" viste un atuendo parecido a un poncho indio, que está conformado por muchos remiendos, retazos de otras texturas. Esta prenda tiene una semejanza con el saco del Aparapita, texto de Jaime Saenz. En este relato, J. Saenz expone un concepto sobre dicho tipo de atuendo con remiendos'.

La ropa en realidad no existe. Es para quedarse perplejo.

El saco ha existido en tiempos pretéritos, ha ido desapareciendo poco a poco, según los remiendos han cundido para conformar un saco, el verdadero, pues no es obra del sastre, es obra de vida un saco verdadero. Los primeros remiendos han recibido algunos otros remiendos, éstos a su vez han recibido todavía otros, y éstos otros, todavía muchos otros más, y así con el fluir del tiempo, ha ido en relación directa con el espesor de la prenda, tanto más verdadera cuanto más pesada y gruesa. (Saenz, 1979)

El poncho que lleva el Yatiri en la pintura de Borda se relaciona con el saco del Aparapita en el texto de J. Sáenz. Las prendas están hechas con remiendos y retazos de otras texturas. Ambos personajes son aymaras y sólo se diferencian por su actividad laboral dentro de la pluricultural sociedad boliviana. Tal vez, un punto de referencia sea el análisis de la función que cumplen estos sujetos en nuestra sociedad. De esta manera, se observa cómo la pintura de Borda trasciende en la literatura de Saenz.

---

<sup>15</sup> Saenz, Jaime: "El Aparapita". *Revista Vertical*. La Paz. Vertical. Junio, 1979.

Saenz conoce muy bien la obra de Borda y reconoce al hombre en profundidad. Lo ha tratado como amigo y escribe acerca de su vida y su trabajo:

Paradójicamente, si se quiere, Arturo Borda jamás se sintió incomprendido; y de hecho, se puede afirmar que no lo era. Arturo Borda no destilaba veneno, nada tan alejado de él como el resentimiento y la envidia. El gran señor era tolerante y magnánimo, y según resulta natural, fue siempre objeto de envidia y resentimiento, y aun de odio. Arturo Borda, como artista que era, estaba en posesión de la realidad verdadera, y por tanto no esperaba que lo comprendieran, ni como hombre ni como artista, pues ya sabía que, como hombre y como artista, el único llamado a comprender era él. De ahí que Arturo Borda, viviendo como vivía bajo el cielo que lo vio nacer, no podía menos que sentirse en el mejor de los mundos. (Saenz, 1986:119)

En su tiempo, J. Sáenz no sólo compartió con Arturo Borda reflexiones sobre su trabajo, sino también la bohemia de la ciudad, bohemia que tanto amaron y que nunca dejaron, sino hasta el momento de su muerte. Baste citar el poema que J. Sáenz le dedicó:

**Soy un borracho**

*Para Arturo Borda*

Bebo pisco, cerveza, chicha.  
Y mi amigo me dice que no beba,  
pisco, cerveza, chicha.

Dios bebe y se emborracha  
cada vez que produce belleza.  
Dios se emborracha  
contemplando el carroussel

tremendo de planetas.

Bebe órbitas, constelaciones,  
sistemas de estrellas  
y se emborracha.

Y soy yo tan pequeño,  
ante Dios,  
que mis órbitas,  
mis constelaciones,  
mis sistemas de estrellas,  
son copas de pisco,  
Botellas de cerveza,  
jarras de chicha.

Borda influyó en la cultura literaria boliviana, y esto trasciende en la obra de J. Saenz, desde el lenguaje coloquial que se habla en la ciudad de La Paz. Si Arturo Borda es el maestro del paisaje y la introducción de lo urbano en la literatura, J. Sáenz heredó con mayor propiedad el paisaje urbano. El paisaje y la ciudad de La Paz son parte de la literatura de *El Loco* y Sáenz desarrolla con mayor detenimiento en su libro *Imágenes paceñas* (1986).

Otra forma de trascendencia de Borda en J. Sáenz se encuentra en los personajes que construyen: seres marginales, vagabundos, indígenas, mistis, habitantes anónimos de la urbe, prostitutas, seres que son fragmentos del propio Yo. Un claro ejemplo es el "Yatiri". Este personaje en Borda es semejante al "Aparapita" de J. Sáenz; ambos personajes encarnan la elocuencia del discurso del otro.

Para terminar con las referencias de trascendencia de la obra literaria de Borda en otros autores, se observa la relación con escritores contemporáneos como René Bascopé Aspiazu y Humberto Quino, que escriben bajo su influencia. En el caso de Bascopé los elementos que se relacionan con Borda son los espacios compartidos desde la marginalidad, pueblos alejados, barrios periféricos, caserones antiguos, conventillos, lupanares, prostíbulos. Todo esto a través de una discursividad marginal urbana como bien propone Juan Carlos Orihuela.

"El contexto urbano marginal, así concebido, se constituye pues en un espacio provocador, altamente significativo, que está determinado, principalmente, por una resuelta y muy creativa creatividad, Y es ahí, precisamente, donde se instalan y operan, en el marco de la narrativa boliviana actual, las escrituras de Adolfo Cárdenas y René Bascopé [...]". (Orihuela, 2002: 221)

Esto se manifiesta en la narrativa de Bascopé en sus Novelas: *La Tumba infecunda* (1985) y *Los rostros de la oscuridad* (1988) así como en sus cuentos; *Niebla y retorno* (1988); y en *La noche de los turcos* (1988).

En otro tiempo, Borda influye en generación de Humberto Quino, intertextualidad que se da a través de conceptos sobre creación e ideología. H. Quino adopta una posición anarquista y crítica que llega hasta lo grotesco. Así Luis H Antezana

---

<sup>16</sup> *Hacia una Historia crítica de la Literatura en Bolivia: La peregrinación vigilante. Tendencias de la narrativa boliviana de la segunda mitad del siglo XX.* PIEB, La Paz 2002.

dice que en el libro *Crítica de la pasión pura* existe una *interpelación interior y lo abyecto*,<sup>17</sup> donde "Las excrecencias son frecuentes y son parte de un entorno pleno en restos e inmundicias" de esta manera se puede establecer ciertos vínculos. Esto se asocia a lo abyecto en *El Loco* y que se propone como el *estigma del abortivo*.

El Yo (reflexivo y filosófico), proviene de *El Loco* y manifiesta la condición del hombre en el arte. Critica tanto a su propio Yo, así como también lo hace con el mundo establecido, lo que se refleja en el diálogo intenso que lleva adelante el poeta consigo mismo sobre el significado de su vida en el arte, en este caso en la poesía. Así, en Borda como en Quino la presencia del Yo poético se manifiesta como el personaje testigo que afronta su destino de encarnar en sí mismo el arte a través de la obra.

A partir de la trascendencia del Yo (auto)crítico en los autores mencionados, se da la existencia de una relación intertextual y que de alguna manera ya forma parte de la relación generacional, de autores y obras en la poesía boliviana del siglo XX.

---

<sup>17</sup> Antezana, Luis. H. *Sentidos Comunes: Sobre: Una crítica de la Pasión Pura*. CESU-FACES-UMSS. Cochabamba, 1995.

### 1.3. Lecturas desde la academia

En los últimos años, la crítica literaria boliviana ha desarrollado importantes estudios e investigaciones sobre la obra de Arturo Borda, trabajos que en su generalidad abordan distintos aspectos sobre la vida y la obra de este autor.

En ese contexto, el redescubrimiento de *El Loco* marca un avance cualitativo en la investigación literaria, en tanto los múltiples abordajes realizados sobre la obra posibilitan la producción de conocimientos y sentidos nunca antes vistos en la literatura boliviana.

Al respecto, los estudios e investigaciones sobre esta obra se pueden clasificar en dos grupos: los trabajos reunidos en torno al proyecto de investigación del PIEB<sup>18</sup> y los trabajos (de investigadores independientes) publicados en revistas especializadas y en la prensa escrita local.

Blanca Wiethüchter, quien desarrolla los primeros estudios sobre *El Loco*, configura el proyecto de investigación sobre la obra de Borda, que luego retomará en los trabajos realizados para el PIEB. Wiethüchter hace un recorrido sobre la literatura boliviana y la clasifica en dos cuerpos: los denominados "Arco Colonial" y "Arco de la Modernidad", en los cuales revisa la obra de los escritores

---

<sup>18</sup> Programa de Investigación Estratégica en Bolivia, patrocinado por el Ministerio de Cooperación de los Países Bajos para el Desarrollo. La Paz, 2002. 2 tomos. El primer tomo de esta investigación es dirigido por Blanca Wiethüchter y el segundo por Alba Ma. Paz Soldán.



más representativos de nuestra literatura. Esta crítica analiza distintos aspectos de la obra de Borda, como el lenguaje del Loco, la marginalidad del Loco en la ciudad moderna, la secreta rebelión de la indigencia, el soplo creador y la divina máscara de la locura. En estos análisis, Wiethüchter llega a reflexiones valiosas. Así, define la poética de *El Loco* y dice: "La poética de la experiencia en la aventura de Borda es, pues, una especie de viaje interior, al fin de lo posible del hombre, y significa detenerse en la observación del mundo y de sí mismo". (Wiethüchter, 2002, 112) Esta crítica también sostiene que "la obra se hace discontinua y dispersa" y que la línea argumental de la escritura se fragmenta.

En "Detrás de la máscara de la divina locura" Wiethüchter reflexiona sobre el contexto histórico y social en el que Borda vive y produce su obra, además de realizar una mirada al personaje a través de la descripción de otros autores, como Guillermo Lora y Carlos Salazar Mostajo. A tiempo de recuperar algunas anécdotas sobre la vida de Borda, Wiethüchter sostiene que *El Loco*: "Es de las obras más controvertidas y menos conocidas de la literatura boliviana"<sup>19</sup>. En su ensayo, la autora anticipa algunos puntos

---

<sup>19</sup> Blanca Wiethüchter. "Propuestas para un diálogo sobre el espacio literario boliviano", en *Revista Iberoamericana*. Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana. Madrid, 1978. N° 134, Enero-Marzo 1986. B. Wiethüchter escribió varios ensayos sobre *El Loco*, entre ellos se destacan los trabajos que publicó en la *Revista Hispanoamericana* y en *Hacia una Historia Crítica de la Literatura en Bolivia*.

importantes sobre *El Loco*: por ejemplo, reconoce la dificultad que la obra presenta para el lector:

Uno de los problemas que presenta la obra es la escritura desigual y dispersa, genéricamente se aproxima al estilo de un diario de escritor". (Wietüchter 1986: 245)

Esta escritura caótica se constituye en el medio para estructurar la narración que bien observa: "La narración en el Loco avanza en cadena entre silencios, sueños, rupturas y retornos, y cada eslabón es parte de una intención de representación visual de cada una de las situaciones" (Wietüchter, 1986: 247). Sin embargo, en los últimos estudios publicados sobre *El Loco*, Wiethüchter articula su lectura en dos ensayos: "El arco de la modernidad" (en el tomo I) y "Detrás de la máscara de la divina locura"<sup>1</sup> (en el tomo II). En el primero, realiza un recorrido por las relaciones y correspondencias entre autores y obras con la modernidad, sin perder de vista los gestos romanticistas y modernistas de la literatura boliviana. En estos estudios analiza lo que había esbozado en su primera aproximación: "*La obra se hace discontinua y dispersa*", lo que se manifiesta en la fragmentación de la obra, del lenguaje, de la narración y de la producción de sentidos en torno al hilo argumentativo de

---

<sup>20</sup> Blanca Wiethüchter. *Hacia una Historia Crítica de la Literatura en Bolivia*. PIEB, La Paz 2002. Capítulo 2, Tomo I.

<sup>21</sup> Alba María Paz Soldán. "La secreta rebelión de la indigencia", en: *Hacia una Historia Crítica de la Literatura en Bolivia*. PIEB, La Paz 2002. Tomo II, página 284.

la obra. Por otro lado, analiza al autor-personaje-narrador, lo abyecto en el estigma del abortivo, el enigma de la obra, para, por último, proponer una primera poética de *El Loco* (entre otros temas). Mientras tanto, en el segundo tomo su lectura aborda sólo aspectos anecdóticos e históricos sobre Borda. En este texto, Wiethüchter confirma la amistad y bohemia que mantuvieron Arturo Borda y Jaime Saenz.

Los temas que analiza Wiethüchter bien pueden apoyar, de alguna manera, la posición de que *El Loco* se constituye en una "obra-laberinto", afirmación, que de otro modo, propone el autor. Así, las interminables posibilidades de lecturas se constituyen en espacios infinitos de ingreso en la obra, lo cual puede llevar a lecturas y relecturas en las que el lector se pierde en el intento de ingresar a ésta, para aprehender su argumento y descifrar su código.

Comprender *El Loco* supone enfrentarse a un laberinto construido por una escritura, lo que demanda un esfuerzo para definir los rasgos, características y propiedades de un complejo lenguaje, y esto se puede conseguir a través del reconocimiento de algunos elementos que determinen que la obra sea considerada parte de la literatura boliviana.

A partir de que la escritura de *El Loco* ha generado diversas reflexiones, es necesario detenerse en los análisis de B. Wiethüchter, A. Ma. Paz Soldán, A. R. Prada, R.

Rodríguez y M. Villena, esto con el objetivo de analizar y definir las características más importantes del complejo lenguaje que se desarrolla en *El Loco* de A. Borda.

Para Wiethüchter la escritura de *El Loco* se produce a través de la fragmentación y discontinuidad, lo que impide que se organice y estructure el texto bajo un hilo argumentativo sostenido y coherente.

La de Borda, por ejemplo, siempre en pos de una forma, acosado por las ideas que nunca pueden ser expresadas de manera en que habían sido concebidas, mediadas por un lenguaje siempre insuficiente, siempre "traidor". Esta imposibilidad de expresar la idea, finalmente lleva, por la intensidad de las emociones, a la explosión de cualquier molde formal para dar lugar a una escritura fragmentada y sin vínculos argumentales. (Wiethüchter, 2002:68)

Esta afirmación nos muestra la dificultad que presenta la escritura fragmentada de *El Loco*, lo que imposibilita la articulación de un argumento y su definición como obra en la perspectiva de un género literario. Por su parte, Paz Soldán dice que esta escritura se produce en un movimiento permanente:

La escritura de *El Loco*, definida como un movimiento imparabable entre la posibilidad de una realidad -de una vida en este país- y la imposibilidad de un lenguaje, resulta uno de los legados más radicales para nuestra literatura (Paz Soldán, 2002:270)

Otra perspectiva propone la crítica de Ana Rebeca Prada, a partir del análisis de las obras de A. Borda y Jesús Urzagasti, dice:

"podría pensarse como parte de las tramas sustantivas de nuestra literatura, aquella en la que se erige y ejerce un pensamiento del afuera, un transcurso nómada, una apuesta ética altamente discursiva". (Prada, 2002, 171)<sup>22</sup>

A. R. Prada desarrolla su análisis sobre algunos puntos importantes de *El Loco*. Así, en *El triunfo del arte* dice:

"Ha desaparecido la angustia por el estigma del abortivo y se ha convertido en fuerza hacedora y demoledora". (ETA, 1966: 1415)

Esto explica en parte el propósito de Borda para escribir una propuesta estética, es decir, una poética del autor. El análisis de Prada discurre por las relaciones que se establecen entre el sujeto y el Estado, la posición ética del autor y el desplazamiento del sujeto en su mundo interior y la geografía exterior (territorio-cultural).

A lo anterior hay que añadir una precisión más de Ana Rebeca Prada: el de la escritura en movimiento:

"En el caso de Borda, la escritura del texto está constituida por una espiral dominante de ficción, que no permite que nada ancle, que nada quede en pie". (Prada, 2002:174)

---

<sup>22</sup> Ana Rebeca Prada analiza la obra narrativa de Jesús Urzagasti en su libro *Viaje y Narración, Las novelas de Jesús Urzagasti*. UMSA, IEB. La Paz, 2002. Este trabajo se amplía a la obra de Arturo Borda.

En consecuencia, el personaje-narrador también está en movimiento constante, se desplaza por distintos espacios físicos, pero al mismo tiempo por espacios en el interior del Loco, como en sus sueños, pensamientos. El movimiento de esta escritura, por tanto, adopta distintos registros en el "proceso de desubjetivación o desestabilización de la subjetividad como unidad". (*Ibid*, 2002:174)

En el segundo tomo de la investigación del PIEB en el Capítulo Cinco, "La secreta rebelión de la indigencia", Alba María Paz Soldán sigue la investigación con un tema analizado en el primer tomo.

A. M. Paz Soldán abre el capítulo con una reflexión acerca de la obra de Borda: "No hace nudo con el resto de la literatura contemporánea" boliviana, y se distingue por el accionar del personaje y su rebelión indigente. Paz Soldán define la poética de Borda como "una poética de la indigencia", por la escritura que entra en un "movimiento imparables entre la posibilidad de una realidad —de una vida en este país— y la imposibilidad de un lenguaje". Esta poética también se define por la reflexión sobre "el hacerse poeta loco", la negación de sí mismo, la fragmentación del lenguaje y la marginalidad o el lugar de la creación. Después encontramos otro ensayo de Paz Soldán: "De la escritura y el horror", donde intenta leer los interminables laberintos de

la escritura; la reflexión en torno a la marginalidad y la miseria; el ideal y el horror a lo sublime; la destrucción y la distancia de la escritura; puntos centrales en el estudio de la obra.

Alba María Paz Soldán termina su análisis, afirmando que en Borda se da una escritura en movimiento, por tanto imposible de asir a un estilo definido, aunque la complejidad de este lenguaje no impide que esta obra sea considerada como literatura.

Rosario Rodríguez analiza las estrategias narrativas en *El Loco*, e identifica de manera objetiva las distintas articulaciones discursivas a través de la identidad de "el" o "los" personajes:

Así, las identidades se multiplican, se fragmentan, se disgregan, conformando un yo (tanto individual como social) difuso imposible de ser atrapado en una unidad en la escritura o en la voz de un solo yo.  
(Rodríguez, 2002:303)

Esta apreciación nos permite observar cómo el personaje se fragmenta en otros "yoes" discursivos, como si se tratase de otros personajes. Este análisis nos permite comprender la diversidad de voces que se desprenden del Loco. Más adelante, Rodríguez afirma que "*El Loco* logra, entonces, una ruptura con la tradición dominante en la literatura boliviana que privilegia la representación". (*Ibid*, 305) En el texto las estrategias discursivas se presentan como "maniobras anti-

representativas" que destruyen una a una las representaciones construidas.

Respecto a la escritura de Borda, Rosario Rodríguez afirma que se define por el reconocimiento del sujeto discursivo y las estrategias narrativas que se activan en *El Loco*. Este reconocimiento se da a través de la operatividad de los pronombres que definen al personaje el Loco. Pero, aparte de esto, observa en la escritura de Borda un principio de negación:

Un gesto primero, y creemos fundamental, de la escritura bordeana consiste en la anulación casi inmediata de lo que en principio se plantea. (Rodríguez, 2002:302)

Rosario Rodríguez apunta a una especie de lógica que se activa permanentemente en la escritura de Borda, mecanismo que confirma las anteriores posiciones de una escritura fragmentada. Este análisis identifica los niveles y las unidades identitarias del personaje-narrador:

En Borda, en cambio, a través de operar de este modo con los pronombres, se abre un espacio de extrañamiento de unidades identitarias unidireccionales y totalizadoras. Así, las identidades se multiplican, se fragmentan, se disgregan, conformando un yo (tanto individual como social) difuso, imposible de ser atrapado en una unidad en la escritura o en la voz de un solo yo. (Rodríguez, 2002:303)



De esta manera, el análisis de Rodríguez muestra la forma en que se fragmenta y diversifica el personaje el Loco, que es semejante a la fragmentación de la escritura.

A diferencia de las demás críticas, Omar Rocha realiza una entrada psicoanalítica a *El Loco*: en su ensayo reflexiona sobre la locura y la creación "po(ética)" de Borda. O. Rocha afirma que la locura en la obra de Borda está dada por un doble movimiento: "la creación se distancia del autor porque vive con independencia de lo creado, y un retorno de lo creado invade en sentido inverso al creador, desgarrando al yo para transformarlo en sujeto de conocimiento poético como experiencia instantánea y dolorosa". (Rocha, 2002:315) Esta mirada crítica se realiza como revelación de la poética de Borda; el juego o la ficcionalización de la locura tal vez requiera que el modelo teórico aplicado por O. Rocha se ancle en este punto, la creación Borda elaboraría una "po(ética)", manifiesta antes de la cristalización de la obra como creación llevada adelante por el impulso de la creación o, en palabras del Loco, la Potencia creadora.

En otro espacio de la crítica, el trabajo de Marcelo Villena, se aproxima a *El Loco* en tres ensayos en los que encamina su lectura: "¿Quién carajo calló a Katari?", después "Para leer el otro lado": una pesquisa tras los rastros de *El Loco* de A. Borda", y termina con "El extraño caso de Saúl

Katari". Esta última, propone aplicar en su propia lectura, la puesta en escena policíaca del primer proyecto de Borda, un relato que se difumina y extingue en el noveno libro del segundo tomo: "Zona de amor- La Golondrina". Villena apuesta a la recreación del relato a través de una intertextualidad que pone en juego a otras obras, autores y conceptos teóricos.

Marcelo Villena, también se detiene en la escritura de la obra de Borda.

En efecto, hay que sospechar que en *El Loco* la escritura se despliega en la misma perspectiva que la música; esa alma de la idea (270) que se activa como forma pura. Sin contenidos preexistentes, liberada de la trampa de la representación, obrando desde la materialidad del significante, la quema del diario, la escritura concebida como demolición del lenguaje, se desprende de su faz negativa para mostrarse como metáfora de la producción. (Villena, 1999:203)

Todo esto determina que la escritura de Borda se caracterice por un desplazamiento continuo en distintos espacios escriturales, donde los saltos, los quiebres, las interrupciones determinan un movimiento permanente en el texto.

Una característica que presenta la obra es su carácter asistémico en cuanto al género literario y al plano argumentativo. El primer libro de *El Loco* comienza con una estructura de diario autobiográfico, con la trama propia de

un relato policial, aunque ésta es abandonada por el autor para transformarse en un libro de reflexiones, pensamientos y análisis sobre la creación y cómo se debe hacer arte. Villena matiza su crítica con algunos elementos del género policial para ver qué pasa en las acciones que se desarrollan en torno al personaje. Siguiendo una pesquisa, anota que es posible determinar que la reproducción o desdoblamiento del narrador:

[...] la anonimidad del narrador de *El Loco* figura pues lo esencial de lo obrado en torno a ese "yo": una disolución de la unicidad que da paso a lo plural, una abolición de su individualidad que abre espacio a lo común. (Villena, 1999:195)

Villena se propone descubrir las múltiples identidades que adopta el Yo-Loco en la obra. La desarticulación de este yo en un yo plural determina que sean varios o ninguno a la vez, y en esto prefigura "la anonimidad del narrador". Por tanto, es necesario establecer las diferencias entre autor, narrador y personaje. El Loco, llamado también Loco "Toqui", escribe un obra que titula *El Loco*: narra la vida y experiencias de un personaje a quien llama Loco, provocando una serie de conflictos entre el narrador y el personaje, entre el sujeto del enunciado y el sujeto de la enunciación. Así, este personaje que encarna y representa a otros sujetos se desarticula y fragmenta, quedando de éste sólo otras voces.

Este breve recorrido por algunos puntos de las distintas miradas de crítica literaria nos muestran que se ha despertado el interés de conocer una de las obras más extrañas de nuestra literatura. Tal vez, el hilo que une o identifica a estos estudios es que todos, desde su propia lectura, se detienen a reflexionar en la escritura de la obra, antes que hacer de *EL Loco* una pieza clave de la literatura boliviana.

La complejidad y magnitud que presenta *El Loco* se constituye en un reto para la crítica literaria. Es por esto que ahora nos concentramos sólo en el análisis del Libro *El triunfo del arte* y el cuadro *El triunfo del arte sobre los ismos*.

## 2. El triunfo del arte como la poética de Arturo Borda

*Hay una fuerza misteriosa que me impulsa a escribir líneas.  
En periodos breves, no sé lo que diré, pues no se me ocurre  
cosa alguna.*

*Y estoy así, indeciso, temblando al sostener el lápiz sobre  
el papel, ebrio de olvido e incomprensiones, cual suele estar  
el alma en el sordo rumor de las poderosas y enormes  
rotaciones de las masas de sombra en el insomnio.*

*Arturo Borda*

## **2. *El triunfo del arte como la poética de Arturo Borda***

En este capítulo se propone la lectura de *El triunfo del arte* como la poética de Arturo Borda, pues en esta obra el autor expone su concepción sobre el arte, desarrolla reflexiones, pensamientos y análisis sobre la tarea del artista, trazando de alguna manera los rasgos de su propia poética. De otro modo, esta obra puede ser comprendida como un "manifiesto estético" o como "un ideario sobre la forma de hacer arte"<sup>23</sup>.

La noción de poética que aquí se utiliza emerge de la lectura de *El triunfo del arte*. Esta poética forma parte de la obra, que ella misma aclara y explica en sus distintas fases de desarrollo, es decir en los estados por los que atraviesa y vive el Loco. Para comprender esta poética es necesario remitirse a la evolución del personaje: pues en su accionar se determina la organicidad de la obra y se expone una particular la visión de arte.

La obra de arte formula su propia poética, una visión de mundo es la noción de la función del arte y la idea de la comunicación entre los seres humanos. Al articularse *El triunfo del arte* como reflexión de su mismo problema, (la obra de arte como poética de sí misma) obliga a registrar a

---

<sup>23</sup> La definición de arte que aquí utilizamos forma parte del intento de Dino Formaggio de definir al arte contemporáneo. "Arte es la actividad por la cual las experiencias del mundo sensible percibidas por el artista según las modalidades del plano estético se incorporan a una materia y son llamadas a constituirse en el plano artístico, transformando lo estético en artístico". (Formaggio en Eco, 2002:153)

este *producto artístico* como el proyecto operativo que se expresa en la obra, la idea de un modo de formar el objeto formado y si en épocas pasadas se establecía una poética -en el terreno crítico- como instrumento accesorio para penetrar en la naturaleza de la obra, en este caso las operaciones críticas consideran la obra formada como *instrumento accesorio* para comprender un nuevo modo de formar la obra, en otros términos, un proyecto de poética.

La obra dice qué es el arte' y se comunica a sí misma a través del personaje; revelando su propia materialidad y su propia organización. Por esta razón se propone esta poética a partir de su propia autonomía, organicidad y constitución como texto literario.

*El triunfo del arte* se caracteriza porque todos los hilos argumentativos giran en torno al personaje. El Loco es el poeta que, en su desplazamiento por diversos mundos, va a descubrir la esencia profunda de las cosas, y esta visión creativa desarrolla una serie de argumentos sobre la creación.

En la narración del viaje que emprende el Loco se produce la experiencia de la creación. En este accionar el

---

<sup>24</sup> Para comprender el concepto de "obra de arte" nos apoyamos en la noción de H.G. Gadamer que define a la obra de arte como parte de la vida (actividad) de los seres humanos: "El arte comienza donde se puede hacer algo de un modo diferente. Sobre todo cuando hablamos de arte y de creación artística en sentido de algo que se ha hecho con una peculiaridad muy especial. La obra de arte rehúsa toda utilización y un rasgo fundamental está en la esencia del juego. Puede definírsela como algo que se ha realizado de modo irreplicable y que ha resultado un fenómeno único". (Gadamer, 1998:134)

personaje desarrolla una serie de cantos al arte: "Oración al arte", "Himno a la creación", "*Deo gratias* al ideal", "Hermanos del ideal", "El credo del ideal", aspectos que determinan el operar del artista en el arte (temas que se abordarán en el inciso "El diálogo universal").

De esta manera se explica el texto como una poética a partir de la producción de sentidos sobre el accionar del personaje. Así, el Loco entra en los estados de sueño, se abren distintos espacios de ficción, y éstos se diversifican en otros planos. En el primer plano, el loco se enfrenta a la escritura, sueña que viaja por tiempos y espacios. En otros planos de la ficción, el personaje sale del sueño y vuelve al instante que comienza a crear. También se produce como el sueño dentro del sueño; el Loco se reconoce dentro de su propio sueño: "El espacio gravita y me voy durmiendo. Esa es la tierra. Y tu cuerpo duerme allí" (ETA, 1356-57). Así, el Loco se proclama: "soy el arte" y "hablo del arte". La reflexión sobre cómo hacer arte será el tema motivador que activa el accionar de la obra y que produce una forma de autotelismo: "La obra que halla en sí misma su finalidad" (Berestáin, 1997:73). Esto se comprende como una reflexión sobre la autoproclamación del personaje: "Soy el arte" y "mi triunfo en el arte". Es decir, se da el desarrollo de una idea matriz que al mismo tiempo se convierte en el eje articulador del libro.



En *El triunfo del arte* se expone un conjunto de argumentos sobre la creación (poiesis) de la obra. Además, el personaje desarrolla su propuesta de hacer, construir y componer la obra de arte. En otras palabras, se trata de una puesta en escena del acto de creación del autor. El proceso creativo que Borda desarrolla en *El triunfo del arte*, se presenta como un mundo caótico, complejo y fragmentado. Sin embargo, antes de iniciar su labor creativa el Loco reflexiona sobre lo que va a escribir, es como si se encontrase frente al dilema de la página en blanco. El Loco se pregunta qué hacer; de alguna manera y sin proponérselo, él delinea la estructura de su obra:

Pues entonces ¿qué pensar?, ¿cómo obrar y para qué? El placer y el pensar, como el bien y el mal, ¿qué nos suponen? ¿Cuál es el objeto de la razón, de la ciencia, del amor y del arte. El oro y la miseria, el crimen y la virtud, ¿para qué, si la vida y la muerte nada implican al fin? (*Ibid*: 1355)

Este principio organizador ¿qué pensar?, es como una forma de organizar el caos del texto y esto se reconoce en la autonomía de *El Triunfo del arte*. Las preguntas ¿cómo obrar y para qué?, contribuyen a la organización de la obra, pues sobre éstas se fundamenta todo el proyecto de creación.

El término obrar para el Loco significa pensar y hacer, incluso, llega a crear su propia filosofía de creación. De

---

<sup>25</sup> Para Aristóteles, el arte era a la vez *poiesis* (construcción: ficción) y *mimesis* (emulación de la vida). A lo largo de su poética busca dar cuenta del por qué y el cómo de ese efecto del arte sobre las personas. Y deriva en la idea de belleza y también, de la necesidad de verdad, y de que la obra alcance lo universal.

esta manera el Loco reflexiona sobre su condición y su materialidad antes de iniciar su viaje. Sus "Labios" le hablan: "Debemos cruzar innúmeros universos. Deslígate pues de tu cuerpo, para que con mayor velocidad que tu pensamiento atravesamos espacios y tiempos"<sup>26</sup>. (ETA, 1966:1356) Desprenderse del cuerpo e iniciar la travesía es alejarse de todas los vínculos materiales de la existencia para entrar en la creación; es deshabitar el cuerpo para ir más allá de los bienes materiales.

El Loco liberado de su propia materia ve a su cuerpo desde otro espacio: "Pero... ¿Cómo?/ Aquélla, sí, ésa.../ la reconozco: esa, sí, es mi alma/ ¿Y ese es mi cuerpo? (ETA:1350) Ese alejamiento de la materia lo consagra como vidente-creador de todos los tiempos y espacios. El Loco vislumbra el umbral de ese más allá: "Aquí, cuerpo mío, concluye el reinado de la carne. Éste es el umbral. ¿Pasemos?". (ETA:1352) De esta manera el creador parte en pos del conocimiento en las artes, actividades que él se plantea e instituye para definir las leyes que gobiernen su labor de hacer arte.

En este proceso de creación, el Loco reflexiona sobre su obrar y cuestiona el proceso de su creación delirante. Es como si se miráse hacia adentro; repiensa su hacer, su

---

<sup>26</sup> Nótese la semejanza entre la afirmación de Borda: "Desligarse del cuerpo para cruzar los espacios y los tiempos", con la de Jaime Saenz, cuando afirmaba: "Bebía para sacarse el cuerpo". En estas dos afirmaciones la intención de despojarse del cuerpo satisface sus anhelos de creación.

condición frente al arte; pone en tela de juicio todo lo hecho o soñado. Es un hacer-rehacer, de esta manera la obra se convierte en una totalidad autónoma. A partir de esta reflexión el **Loco** se produce y reproduce a sí mismo de manera continua, su trabajo es como una *autopoiésis*<sup>27</sup>; auto-creación que se da a través de la red de relaciones que se tejen en torno al discurso del Loco.

En la dinámica de reflejarse a sí misma, la obra da forma a su propia auto-organización, se puede admitir que el Loco es la creación del Loco, que el texto se mira y se dice a sí mismo. Una obra que hace de sí mismo su propio referente; el personaje se mira y refleja en la obra; así se produce **el diálogo** del Loco consigo mismo. De esta manera se explica el proceso de creación en *El triunfo del arte* como la poética del autor.

---

<sup>27</sup> Utilizamos la autopoiésis en el sentido de autocreación, la obra se plantea a sí misma, la esencia de la obra es la autoorganización, y esta frase puede ser entendida de dos maneras: la obra crea su propia esencia, y esta esencia es creación y organización.

## 2.1. La poética del eterno errante de tiempos y espacios

Después de revisar la propuesta de *El triunfo del arte* como la poética de Arturo Borda, ahora se propone interpretar" algunos aspectos de esta obra, para reconstruir de alguna manera su significado global a partir del análisis de las acciones y la historia que el texto presenta. Esto posibilita la proyección de la obra en un mundo en el que se inserta y habita': en esta perspectiva la lectura establecerá algunos niveles narrativos y dará algunas líneas directrices del contenido argumentativo de la obra. En otras palabras, se propone hacer una aproximación al mundo creado, de donde nace la idea de creación o la poética del autor.

La lectura de *El Triunfo del Arte* produce distintos sentidos: entre los posibles se destaca como un discurso-testimonio del personaje o como una crítica del arte. Este libro también puede ser comprendido como un manifiesto libre sobre la creación en el arte, creación en la que se conjugan

---

<sup>28</sup> Consideramos los estudios de P. Ricoeur: "La idea de la interpretación, comprendida como apropiación, no queda por ella eliminada; sólo queda remitida al término del proceso, está en el extremo de lo que antes hemos llamado el arco hermenéutico; es el último pilar del puente, el anclaje del arco en el suelo de lo vivido. Pero toda la teoría de la hermenéutica consiste en mediatizar esta interpretación/apropiación por la serie de interpretantes que pertenecen al trabajo del texto sobre sí mismo. La apropiación pierde entonces su arbitrariedad, en la medida en que es la reasunción de aquello mismo que se halla obrando, que está en trabajo, es decir, en parte del sentido en el texto. El decir del hermeneuta es un re-decir, que activa el decir del texto". (Ricoeur, 2000: 147)

<sup>29</sup> P. Ricoeur dice que el trabajo de la interpretación es como el de hermenéutica: "La tarea de la hermenéutica es doble: reconstruir la dinámica interna del texto, y restituir la capacidad de la obra de proyectarse hacia el exterior mediante la representación de un mundo habitable". (*Ibid*, 2000: 34)

diversas formas textuales y temáticas; asimismo, como la celebración y apología del arte.

*El Triunfo del Arte* es un texto que por su propia naturaleza o por las múltiples transformaciones que se operan en él, no puede ser caracterizado en alguna categoría genérica. La lectura de *El triunfo del arte*, exige una disposición que permita ingresar en un laberinto de sentidos, es un laberinto que se manifiesta a través del lenguaje. La obra da lugar a un efecto de sentido que tiende a generar espacios caóticos dentro de ella.

Del mismo modo se propone a *El triunfo de Arte* como una poética del errante en tiempos y espacios, como una poética itinerante: el personaje transita a través de múltiples caminos de su quehacer artístico. Se trata de un obrar que se desplaza en distintos ámbitos, como el metafísico, filosófico y poético. Así se comprende la manera cómo el personaje se desplaza como un peregrinaje mesiánico; y en su reflexión existencial busca instalar su obra en un mundo extraño; es decir, su accionar se orienta hacia la revelación poética del origen del arte.

En esta perspectiva es posible encontrar algunos elementos que organizan las distintas partes del texto. Así, se puede definir una secuencia argumentativa que de otra

manera se entiende como la condición del hombre frente a la creación. El discurso del Loco se estructura a partir de una encadenamiento de acciones que se identifican como siete momentos de estados y de acción: 1) experiencia y creación, 2) iniciación y consagración, 3) el lenguaje del cuerpo, 4) Muerte de la conciencia, 5) El camino del arte, 6) Diálogo universal y, 7) El triunfo del arte.

Cada segmento de la cadena de acciones gira alrededor de un paradigma, *El triunfo del arte*. En esta perspectiva, el sentido del texto se comprende a partir de: "El significado del conjunto no se debe a la suma de significados de las partes; sólo a la luz de la hipótesis sobre el significado del conjunto puede definirse el significado de las partes" (M. Merleau-Ponty, 1964: 245). De otra manera, el mismo título del libro, *El triunfo del arte* sobre las pasiones humanas, nos anticipa una propuesta, un obrar en el arte.

Lo expuesto hasta aquí permite organizar el texto a partir de indicadores (huellas) que posibilitan el reconocimiento de los rasgos más importantes de la composición de la obra. La travesía del Loco por el camino del arte, en busca de la perfección para alcanzar sus ideales y su propio triunfo será el punto de abordaje de *El triunfo del arte*. En esta búsqueda se vislumbra la estructura del texto: desde la acción inicial, pasando por todos los estados

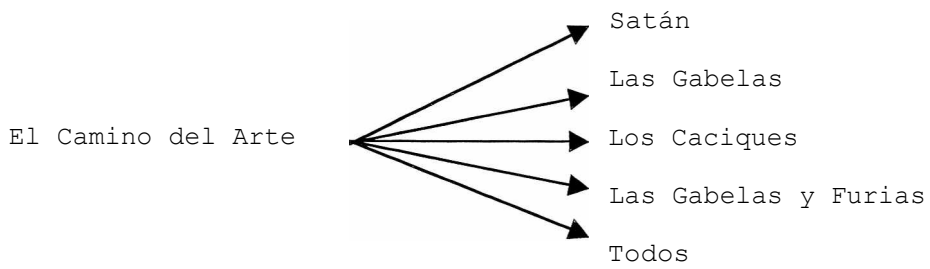
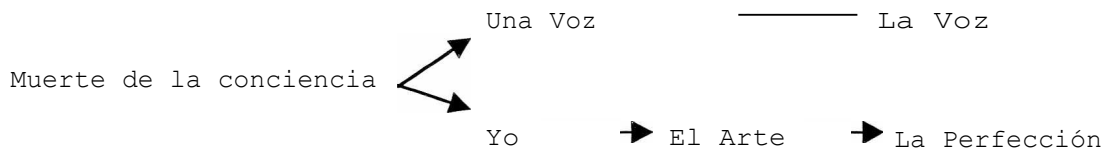
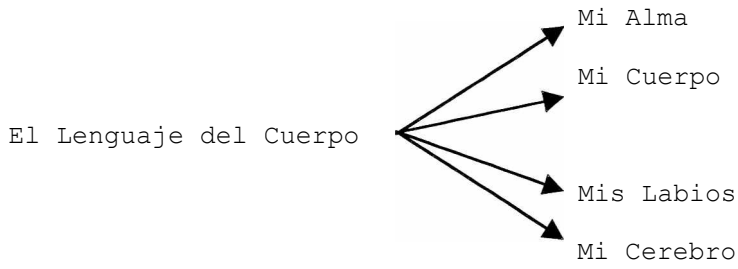
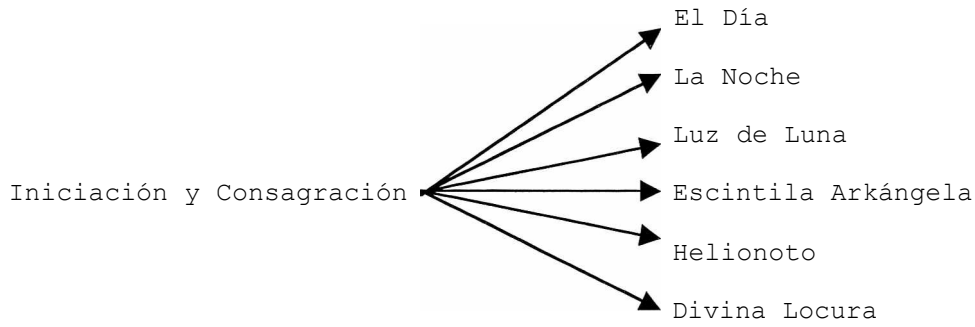
que el Loco vive, hasta llegar a la acción final, momento en el que se observa una salida a ese complejo laberinto. Aunque la trama argumentativa de *El triunfo del arte* no se define con claridad (e incluso aparenta no poseerla) es posible encontrar una secuencia de acontecimientos que dan lugar a la formación de la historia.

La aventura o periplo que realiza el personaje determina la estructura del texto: los estados y las acciones se constituyen en los elementos que dan cierta coherencia argumentativa al *El triunfo del arte*. Así, se explica este accionar a partir de la historia de vida y experiencia del Loco, y, en este camino se propone leer el texto a partir del siguiente diagrama:

Experiencia y creación

Ensoñación

Estados



Diálogo Universal

El Loco

Nosotros

El Triunfo del Arte 40 ————— 1. La Aurora



### 2.1.1. Experiencia y creación

En esta acción inicial el Loco se presenta como quien va a entrar en un periodo existencial de creación y comienza una suerte de descripción metafísica. Se predispone a escribir movido por una fuerza superior que le gobierna, la fuerza de la creación. El Loco se enfrenta a la escritura de la obra con una carga de sentimientos: intranquilidad, depresión, escepticismo, paranoia. Se aproxima a la escritura como quien se asoma al borde del caos y le produce cierto malestar o vértigo. El orden de la escritura se muestra como un momento de perturbación y de dolor:

Y hay una fuerza misteriosa que me impulsa a escribir estas líneas. En periodos breves y no sé lo que diré; pues no se me ocurre cosa alguna.

Y estoy así, indeciso, temblando al sostener el lápiz sobre el papel, ebrio de olvidar e incomprendimientos, cual suele estar el alma en el sordo rumor de las poderosas y enormes rotaciones de las masas de sombra en el insomnio.

Pero en este momento dijérase que mi alma acaba de abrir todas las fauces a la amplitud del infinito: ha bostezado por los cráteres de todos mis abismos. Y ha respirado una larga bocanada de aire húmedo y denso como en una exhumación instantánea de la eternidad.

Mi alma es la atracción de los vértigos: seduce y marea en la incomprensión de todas las desorientaciones; es a la par imán y pararrayos de todos los tedios, de todos los mareos y melancolías, y

también es la fascinación de las alegrías en el torbellino de los goces. Seres, amores y teorías, todo devora angurrientamente y sin cesar. (ETA: 1343)

Después, el Loco se dispone a cruzar los tiempos y los espacios y se introduce en un mundo desconocido en pos de la eternidad; esta vía le conducirá hacia las profundidades, los orígenes de todos los tiempos y de toda creación. Reconoce su condición de iniciado en el arte y en su estado de hipersensibilidad, percibe y recoge todas las emociones posibles.

El Loco asume su condición de insano y marginal, se propone escribir en medio de una profunda desesperación a pesar de su locura, la soledad y el alejamiento de la sociedad en la que vive. Así, su escritura tiene origen en la desesperación que lo aleja del mundo y de todo lo que le rodea:

¡Huid de mí, oh gentes! ¡Huid; soy el loco!  
¡Ajá, já, já!  
Pero, ¿cómo se entiende? ¿Estoy solo?  
¿A quién grito entonces, escribiendo así con ira?  
Tengo miedo y estoy rendido, sin embargo, qué fuerza misteriosa parece haber guiado mi mano. ¿Serán las impulsiones subconscientes?

Así, a medida que me dormía iba notando cómo poco a poco me volvía arena y roca. (ETA: 1344)

Los cambios de estado que sufre el Loco se dan en la profundidad de los sueños, a través de ellos se sumerge en otros espacios. Así, es posible que éste se transforme en otra materia; el Loco se convierte en espacio concepto: "De esa suerte resulté ser la América" (ETA: 1344), que para muchos puede resultar hasta casi irracional, sin embargo esto hace que el texto se mueva en dos planos: el de la narración y el de enunciados metafóricos.

### **2.1.2. Iniciación y consagración**

La intención del personaje (poéta o artista) es recibir la iniciación y consagración en el arte para salir en la búsqueda de su perfección. Es el camino que atraviesa el Loco, desde que inicia la travesía, la experiencia, el testimonio, en el proceso de creación, hasta llegar al triunfo del arte y la aurora. La aurora es el punto final. Luego de atravesar el camino del arte, el Loco debe alcanzar el triunfo, que está simbolizado por la Aurora. El ciclo de la creación es el nacimiento del ser que se inicia en el arte; él será consagrado por "Escintila Arkángela" y recibirá el soplo de la creación universal:

Entonces todo se inflamó en un rojo al blanco incomprensible, mientras que el Arkángel bailando en el cintilar de las estrellas decía -Loco, soy Escintila Arkángela-. E hinchando asombrosamente sus pulmones absorbe la eternidad, soplándome en el pecho

un huracán de fuego, con lo que me despierta. (ETA:  
1346)

En este contexto, "Divina Locura" es el ángel de las sombras, el inicio de la labor creativa, que viene desde la tradición platónica hasta los vanguardismos; es la inspiración que viene de los dioses griegos, el ser está poseído por los dioses. Este personaje iluminará al poeta para consagrarlo; lo destinará al fracaso o al triunfo que, en cierto sentido, remite a la situación de la vida en el arte, aspecto que eclipsa la estética de los sensatos.

Yo (mirando la sombra que pasa)  
Yo te vi opalina sombra,  
no sé cuándo ni dónde.  
De aquellas hondas tinieblas  
surgiste una vez  
¡Oh Divina locura, célica sombra!  
y con amarga sonrisa,  
resecos los ojos,  
me miraste fija y largamente.  
Estático y en silencio te amé.  
Luego esfumándote en el aire,  
a medida que llegabas,  
te perdiste cual la niebla.  
Hace tiempo que te busco delirando.  
¿Di quién eres tú que desde el misterio  
en el silencio me nombras y llamas?  
Ansioso oigo tu voz  
en el loco latir de mi sangre,  
llevando tu difusa imagen  
grabada en honda pasión.  
Mas en vano te busco  
lleno de amor y fe.  
¡Oh Helionoto, Luz De Luna o Célica Locura!

Opalina sombra errante en el ideal,  
Yo te llamo con el desgarrado grito de pasión  
Inmerso en las inciertas ondas del deseo,  
Y aun el orbe crepita con tan infinito amor [...].  
(ETA: 1345)<sup>3°</sup>

El Loco explica este proceso de creación a través de la sombra que se cruza en su camino, y de esta manera acepta su destino en este mundo: vivir para la creación.

"Luz de Luna" y "Helionoto" son personajes que atraviesan toda la obra, puesto que aparecen en diversos libros de *El Loco*. Éstos marcan el punto de iniciación en la obra. No ocurre lo mismo con "Divina Locura" (Célica sombra), que interviene solamente en *El triunfo del arte*. Estos tres protagonistas tienen que ver con el rito en el cual se inicia y consagra a el Loco en el arte. Este rasgo profundamente romántico tiene una simbología muy particular en el arte, porque se erige sobre la concepción de la inspiración como dimensión central del proceso creativo. La presencia de un ser celestial es fundamental para iniciar el rito que es celebrado por "Escintila Arkángela", ángel protector. El Loco es consagrado por ella, quien lo resguardará de todos los peligros y acechos del mal que sufrirá en el camino del arte.

---

<sup>3°</sup> El Loco explica este proceso como a través de la sombra (inspiración platónica) que se cruza en su camino, se marca su destino de vivir para el arte.

El Loco expone su arte bajo el patrocinio de su musa, el mago y la "Divina Locura". Esta actitud está asociada a la pérdida de toda racionalidad, una especie de demencia que endiosa al poeta para darle la capacidad de crear. El personaje "Helionoto" surge como el iniciador en los misterios del arte y que, junto a "Luz de Luna" y "Escintila Arkángela" darán la aprobación para que el Loco inicie su camino. Este principio de origen platónico es adoptado como un recurso en el que se sostiene la condición artística, como si se tratase de una superioridad artística que es posible gracias a ese temperamento melancólico y contemplativo del poeta que, al mismo tiempo, deja su alma como ausente o dormida, en un mundo sensible donde la ensoñación hace posible la existencia de este proyecto. El poeta se encuentra en vigilia permanente. De ahí el estado de creativa ensoñación que abraza y que desarrolla en *El Triunfo del Arte*. El Loco ingresa en un estado de trance, para penetrar en el mundo profano, el cual deberá atravesar sorteando los malignos y peligros.

El rito ha sido consumado, el hombre ha perdido su ser por el arte, pero lo ha conservado en un lugar de privilegio,

---

<sup>31</sup> La condena platónica de la poesía se desarrolla en dos planos: uno, predominantemente intelectual, y otro, ético. En primer lugar, Platón reprueba en la poesía su origen mismo y su fundamento: el poeta, según se lee en el diálogo *Ion*, no crea el poema recurriendo a un saber idéntico o comparable al del sabio. El poeta, "*cosa leve, alada y sagrada*", crea en un estado de entusiasmo, de exaltación y locura, pues una fuerza divina, como un flujo magnético, pasa de la Musa al poeta, y de éste al rapsodo y a sus oyentes. Tal estado de delirio y éxtasis no es compatible con la sabiduría auténtica. (Aguilar E. Silva, 1986:88)

memorable como una verdad que sigue viviendo en una ilusión que cobrará vida por la repetición de la verdad. Esta ilusión, también está figurada en la presencia de "Luz de Luna", en su amor imposible y no correspondido por la transgresión del insano amor que siente el personaje, como si se tratase de un ser errante en el ideal, "el ideal del arte". El amor que expresa el Loco se eleva como una desesperada invocación ante su partida hacia "los confines lejanos", como un viaje en pos del ideal del arte.

¿Acaso en vano avizoro los lejanos confines  
allá donde todo yace sañudo, torvo y mudo?  
No, no en vano mi amor hipa  
Estrangulando su congoja  
Que se extingue en el silencio. (ETA: 1347)

Es el amor desesperado de el Loco que le ayuda a sobreponerse a esta suerte de sacrificio: rito en el que va a comenzar, siendo el poeta centro de todo el accionar de la creación.

### **2.1.3. El lenguaje del cuerpo**

En este momento se establece la relación entre vida y arte; el lenguaje del cuerpo como una integración ritual en que se manifiesta el protagonismo de las masas en el arte. La entrega del ser en el arte determina que el cuerpo del Loco sufra un proceso de fragmentación: el Loco sale de su cuerpo

para enfrentarse a la representación simbólica de la sociedad o la conformación de un cuerpo social (en forma de espectros); con este cuerpo fragmentado se reconoce y dialoga.

¡Oh Señor! Vuelvo a contemplar el lácteo tui  
que ondula,  
llega  
y se esfuma.  
Luego surgen allá dos espectros,  
Y, como siempre,  
Luchan en silencio, estrangulándose,  
Y soy yo mismo quien siente sus dolores.  
Pero... ¿Cómo?  
Aquélla, sí, ésa...  
La reconozco:  
Ésa, sí, es mi alma  
¿Y ese otro es mi cuerpo...?  
¡Ah! ¡Gracias a Dios!  
Se desvanecen. (ETA: 1350)

En este momento se da el lenguaje corporal que tiene relación con la conciencia del ser y con el Loco. El discurso de el Loco es estético, por tanto este personaje es portador de su propia estética. Este sujeto se proyecta en un espacio y tiempo que se traduce en el camino del arte. Es el sujeto el portador de dicha estética -El Loco-; es, también, quien encarna el ideal del arte. Y como el viento que arribar a las playas del Mediterráneo, Costa de Levante, a la cual debe llegar el ideal del arte.



-El ideal del arte-  
cingla próximo a arribar  
a la ansiada costa de Levante,  
allá donde irradia la tibia luz  
de un esplendente sol  
de sosegada ventura y tierno amor. (ETA: 1354)

*El Triunfo del Arte*, en este sentido, debe ser considerado como parte de un lenguaje corporal: el alma, los labios, el cuerpo, el cerebro, que asumen la enunciación', o de otra manera se puede observar como el desplazamiento de la voz narrativa<sup>33</sup> que se dirige al mismo cuerpo, es decir, hacia el sujeto discursivo<sup>34</sup>, el Loco. La fragmentación del cuerpo se presenta como la diversificación del discurso de el Loco en otros discursos, como un desdoblamiento del yo en otro.

El Loco articulará los discursos sobre el arte. Es por ello que el cuerpo está implícito en el texto literario: el cuerpo se divide o fragmenta que, de otra manera, los fragmentos son vistos como espectros; éstos asumen un discurso complementario e independiente a la vez, que

---

<sup>32</sup> "Siguiendo principalmente a Benvenise y a Jakobson, es posible establecer que el principio discursivo —la enunciación— se desarrolla poniendo en juego una serie de recursos verbales que son los 'términos enunciadore', es decir, aquellas 'formas lingüísticas indiciales' que son marcas que nos procuran información acerca del proceso mismo de la hablada o escrita". (Berestáin, 1998: 178)

<sup>33</sup> Sobre las estrategias narrativas que se presentan en *El Loco*, Rosario Rodríguez afirma: "De esta manera opera *El Loco* a través de la multiplicación y fragmentación que instaura al interior del sujeto textual *yo/Loco* que se multiplica y se fragmenta a través de relaciones asociativas, en una práctica poética que en un permanente juego de interrelación con el lector subraya la imposibilidad de la representación de algo que antecede 'en existencia' (digamos) al texto". (Rodríguez, 2002, tomo II: 306)

<sup>34</sup> En el marco del enunciado elemental, el sujeto aparece, pues, como un actante cuya naturaleza depende de la función en la que se inscribe. La aparición de la lingüística discursiva nos obliga a postular, al lado del sujeto frásico, la presencia de un sujeto discursivo; éste, a la vez, puede ocupar en los enunciados-frases posiciones actanciales diversas, logra mantener su identidad a lo largo del discurso (o una secuencia discursiva), gracias sobre todo a los procedimientos de anaforización". (Greimas-Courtés, 1992: 396)

justifica su condición del iniciado que está en busca de la perfección. Este accionar del Yo dividido se da a través de un proceso intenso de monólogo interior.

Pero [...] Ya retornan los espectros, dialogando con las cavernosas voces de los muertos olvidados en el Eco de los sepulcros vacíos.  
Mi Alma (asqueando)  
Cuerpo ingrato [...]  
Mi cuerpo  
¡Ah! ¿Ríes misericordiosamente, Alma mía? [...]  
No ignoro, Alma, que estás en el paroxismo de tu dolor  
  
Lo sé pues te veo revuelta en tu agonía, ante la que tiembla de placer mi corazón.  
Tal dicen y el aire se estremece con rechiflas de lejana y frenética muchedumbre que huye, mientras que la visión va desprendiendo en el silencio letal de una orquina sombra.  
Después de un intervalo, casi de siglos, reoigo las voces de mis sombras, pero hablan misteriosamente.  
(ETA: 1351)

Esta relación es en sí una forma del diálogo interior que se produce en el mismo cuerpo, como si la conciencia organizara esta fragmentación, por el reconocimiento de los discursos en los que priman la reflexión, el cuestionamiento o la invocación sobre la condición del ser humano en el arte. El encuentro con el Yo fragmentado, a la vez, tiene lugar por medio del diálogo interior y del reconocimiento frente al cuerpo. En este sistema, las relaciones son interiores: la multiplicidad de significaciones, la producción de sentidos

crece de manera tal que se diversifican los estratos semánticos en categorías mínimas; baste recordar cómo el discurso se diversifica en las partes del cuerpo. En este caso, las relaciones entre los elementos de la creación dialogan con el espacio del cuerpo, produciendo un entrelazamiento de sentidos. Esto se produce al interior del organismo textual.

Mi cerebro (gravemente)

Alma, di ¿qué resta de la luz, cuando cesa, y qué del alma, cuando la vida huye? Alma, indaga del arcano y responde por piedad; porque (cómo creer que la muerte sea simple descentralización de la fuerza, cuando el alma, como mera resultante física del movimiento armónico, disgregada en lo infinitamente pequeño, transformando diversos cuerpos en distintos espacios y tiempos y ello sin ninguna relación entre las partes de lo que un día fue una conciencia, y, Señor, sin conservar nunca más el recuerdo de su actividad anterior... ¿Es el alma así dispersa, sin conciencia ya, será ora nube o roca como tan pronto excremento o suspiro? (ETA: 1355)

Por ejemplo, el diálogo entre "Mi Alma" y "Mi Cuerpo" forma parte de esta compleja red de sentidos. Las unidades de sentido<sup>35</sup> están en permanente correspondencia con la idea del ser en el arte que se cuestiona a sí mismo.

---

<sup>35</sup> Hjelmslev propone una definición operatoria del sentido al identificarlo con "la materia" prima, o con el "soporte", gracias al cual toda semiótica, en cuanto forma, se manifiesta. Sentido es, así, sinónimo de "materia" (en inglés *purport* abarca las dos palabras): una y otra son empleadas, indiferentemente al hablar de las dos manifestantes; del plano de la expresión y del plano del contenido. El término sustancia se utiliza también para designar el sentido en cuanto que es asumido por una semiótica; esto permite distinguir, entonces, la sustancia del contenido y la sustancia de la expresión. (Greimas-Courtés, 1992: 372)

Pues entonces, ¿qué pensar? ¿cómo obrar y para qué? El placer y el pesar, como el bien y el mal, ¿qué nos suponen? ¿Cuál es el objeto de la razón, de la ciencia, del amor y del arte? El oro y la miseria, el crimen y la virtud ¿para qué, si la vida y la muerte nada implican al fin? (ETA: 1355)

La carne que representa la materia termina frente a la inmensidad, frente a la infinitud del arte.

El infinito y la eternidad existiendo de un modo estúpido.

Sin objeto ni necesidad (ETA: 1355)

La relación del Yo con la inmensidad adquiere un significado importante. La consagración del ser para desprenderse del mismo cuerpo se convierte en un obstáculo para la creación. Es la travesía que debe realizar el Yo -Cuerpo- Alma, para vislumbrar el lugar donde radican sus aspiraciones: la patria del arte.

Y, a medida que se despejaba la niebla, noté que me hallaba en la pedregosa ceja del alto monte, bajo un cielo tenebroso, contemplando la inmensa soledad de la pampa, limitada al fondo por la cordillera. Hacia el oriente contemplaba lo fragoso de la sierra; La Paz en la quebrada y su cementerio a mis pies. (ETA: 1356)

La intención de sostener un permanente diálogo interior con el organismo, mantiene la tensión del proceso de comunicar la realidad y de la imposibilidad de acceder al triunfo ante las circunstancias mundanas del sujeto que afectan al sujeto. "En tus ayeres ya sentiste el acerbo del

amor; ahora atiende a la verdad agria y brusca. Soy la vida".  
(ETA: 1356)

Este sistema dialogal, en el cual se relacionan los fragmentos del cuerpo, tiene que ver con las relaciones que permiten debatir los procesos internos por los que avanza o retrocede el discurso sobre el arte.

Debemos cruzar innúmeros universos. Deslígate pues de tu cuerpo, para que con mayor velocidad que tu pensamiento atravesemos espacios y tiempos. (ETA: 1356)

Entretanto, interviene "Mi Cerebro". El discurso del cerebro ahonda en reflexiones existenciales del ser entre el tiempo y el espacio. Este discurso se dirige a su alma:

Alma, di ¿qué resta de la luz, cuando cesa, y qué del alma, cuando la vida huye?/Alma, indaga el arcano y responde por piedad; porque (cómo creer que la muerte sea simple descentralización de la fuerza, cuando el alma, como mera resultante física del movimiento armónico, disgregada de lo infinitamente pequeño, va transformando el cuerpo en distintos tiempos y espacios [...] y ello sin ninguna relación entre las partes de lo que un día fue una conciencia, y, Señor, sin conservar nunca más el recuerdo de su actividad anterior [...] ¿es que el alma así dispersa, sin conciencia ya, será ora nube o roca como tan pronto excremento o suspiro? Si eso es algo espantable, ¿o sencillamente no tiene importancia? (EL:1355)

El cerebro discierne sobre la verdad y la razón de la existencia del género humano. La reflexión va más allá de la

simple enunciación de proposiciones filosóficas, de iniciación del ser en el arte. Va hacia los cuestionamientos comunes de los mortales. Entonces, ¿cómo pensar?, ¿cómo obrar y para qué?

El placer y el pensar, como el bien y el mal, ¿qué nos suponen? ¿Cuál es el objeto de la razón, de la ciencia, del amor y del arte? El oro y la miseria, el crimen y la virtud. ¿Para qué, si la vida y la muerte nada implican al fin? (EL:1355)

El juicio sobre la vida del ser en el arte implica realizar una permanente crítica sobre lo que se hace y sobre lo que se dice; tal vez en este momento se produce el proceso de razonamiento inverso al desarrollado en el discurso de el Loco, es decir que se trata de una dialéctica del pensamiento.

¿De qué arte o qué perfección de última familia me hablas, si al paso que va la humanidad no tardarán los seres en nacer decrepitos en el germen del cansancio que arrastra a las sociedades? (ETA: 1360)

Esta reflexión implica el desafío que debe afrontar el artista cuando asume su compromiso por el arte, por el triunfo o tal vez por la derrota que él anticipa; pero es posible que la aspiración por lograr el gran ideal no sea dada en el mismo tiempo.

El cultivo de las virtudes como medio de perfección para la última familia es la quimera de lo absurdo, es

la visión de los necios, conduce a estrellarse contra lo inútil. (ETA: 1355)

#### **2.1.4. La muerte de la conciencia**

El Loco se propone anular o matar a la conciencia, pues ésta se convierte en un impedimento para acceder a la libertad creadora: "¿Qué esperas pues? Pierde el asco y la vergüenza y anula tu conciencia: sé hipócrita y audaz. He aquí el *sine qua non* de los triunfos humanos". (*Ibid*:1364) Esta suspensión de la conciencia se asocia a la muerte de la razón porque a través de la locura el creador se libera para crear. La muerte de la conciencia es la experiencia límite que el Loco asume como un principio necesario para la creación. En este proceso el Loco elimina toda relación con la realidad. Este aniquilamiento de la conciencia le permite desarrollar espacios de la locura. Esto se pone de relieve cuando el Loco adquiere plena conciencia del tiempo y el espacio para alcanzar su objetivo: el arte, y cuando se aleja de todos los planos de la razón. La idealización del arte llega al extremo; el ideal de belleza es apreciado con fe y devoción religiosa: es decir, el arte para el Loco es immaculado. El arte como fenómeno universal está relacionado con el lenguaje universal que atraviesa todos los espacios y las épocas. Rompe las barreras de las culturas, las diferencias sociales y de cualquier otro orden.

La conciencia se define como el reconocimiento del otro dentro del proceso por el cual atraviesa el sujeto discursivo -"El Loco"- y se reconoce en los demás. Ese reconocimiento permite entablar un diálogo con la obra, con el arte y con el mundo. La conciencia se convierte en ese otro "Yo" que va a juzgar al mundo y a sí mismo. Es un juez que se transforma y que juzga la realidad hasta terminar como conciencia crítica.

No hace mucho tiempo que oí la voz de la conciencia. Fui poseído por ella y su fiscalización ha aclarado todas las fases de mi existir, aumentando sin cesar la angustia de mi corazón, porque vi impelido por el hado ciego el mal que detesto yendo en pos del bien que anhelo. Así distinguí muy claramente los males emanantes del mismo bien [...]. (ETA: 1364)

Esta conciencia tendrá participación activa en el proceso de la realización crítica. Cambiará de estado de acuerdo a las circunstancias, podrá manifestarse en presencia o en ausencia. En otros casos, se representará en la voz del interlocutor o sujeto discursivo, o, de otra manera, en la voz de un personaje secundario, y, por último, como una voz omnisciente: "Imbecil [...] Reconcentra tu mente en la falacia sideral y procede en consecuencia". (ETA: 1365)

La conciencia en *El triunfo del arte* se manifiesta en una serie de diálogos, una manifestación mental desde el Yo interior, diálogo que contiene interpretaciones deliberativas, sin que esto signifique necesariamente que



aparezcan como preguntas y respuestas entre la Voz y el Yo. El diálogo se inicia en cuanto el Loco sale de su estado de ensoñación, estado que, por otra parte, se emplea como un dispositivo que articula los discursos. Esto le permite cambiar planos entre sueño, razón, locura, realidad y divagación. Así, la Conciencia tiene su lugar en el propio discurso y surge en la voz que condiciona la actitud del personaje, frente a la vida y al arte. El Loco despierta del sueño a otra realidad.

La voz

[...] Ante tal advertencia, reobró en mí todo un pasado de ensueños, de amor y miseria. Y me hundi al instante en la eterna sombra de la melancolía.

¿Quién sabe qué tiempo permanecí así? Yo ignoro; sólo recuerdo que desperté como de un ensueño muy largo, al influjo de la misteriosa voz, la cual me ordenó que volviese a mirar el mundo. Y torné a verlo rodar. Lo miré [...]. (ETA: 1367)

Esta ensoñación tiene que ver con el concepto romántico de inspiración platónica: "El poeta está poseído por la divinidad, es una cosa" (Bandezú, 1981:57). Esta inspiración está ligada a la pérdida racional de la mente.

En este discurrir, la Conciencia propone al Arte para atravesar los límites del tiempo y tornarse en la conciencia universal. Es, entonces, que Él –el creador– entra en plena

conciencia de la significación del arte como un espíritu universal.

LA VOZ

Mira, Loco Tu conciencia efervesce en el siglo caótico: en el aire de las edades pretéritas y futuras; es la gestación del advenimiento de una gran Epifanía en la noche de los siglos. (ETA: 1378)

La Conciencia, a lo largo de miles de años, se desplaza por religiones, filosofías y hombres. Él desafía a superar los tiempos y las obras que los hombres han dejado, en una lucha por sobrevivir a la eternidad. Es posible enumerar a todos los seres que han pasado por este umbral.

La Conciencia Universal perdura ante el transcurso de los siglos; nada se antepone a su verdad; es la gran crítica del mundo en la que el Arte está como postulado universal, una verdad eterna que se antepone críticamente a la realidad.

Mira y espera, El Loco, en la angustia de tu alma, que de ahí saldrá el espíritu universal y eterno, la comprensión del alma máter. (ETA: 1378)

La Conciencia (el ser en el arte), como la conciencia de la creación artística, surge como un juez que juzga al mundo hasta convertirse en otro; deja de ser únicamente ella para ser en sí otro (aquí aparece el otro por haberse reflejado en la conciencia del otro: testigo/juez). Con esto se ha enriquecido y ha cambiado radicalmente el ser y se ha

transformado en otro, no en otra existencia. Se trata de una Conciencia que actúa en el mundo, aparece en la creación del ser en la obra y se disuelve en ella como otro ser.

Yo (mirando lo innombrable en las tinieblas)  
¡Misericordia Señor!  
La Voz  
¿Ya lo comprendes?  
Yo  
¡Oh! La augusta eternidad...  
La Voz  
Perfectamente. Ahora di, ¿cuál es la idea que este momento surge en ti?  
Yo  
¡Ah!... Sí, ya veo... Pero en mi mente pasó como una ráfaga.  
La Voz  
Habla, habla Loco.  
Yo  
Es A... A...  
La Voz  
Sigue. Sigue.  
Yo  
A... Ar... Ar-te ¡Arte!  
La Voz  
Bien. Y ¿lo conoces?  
Yo  
¿A quién?  
La Voz  
El Arte.  
(ETA: 1378-9)

La obra se encuentra en lo que es el sentido del ser. Ha comenzado a reconocerse la obra en el hombre, se ha reflejado en sí mismo. El ser se desprende de la obra y se expresa con un profundo sentido crítico.

¿Arte? No sé; pero una vez vi surgir de las tinieblas una célica sombra, la divina locura, la cual con triste sonrisa y reseco los ojos me miró fija y largamente desapareciendo después, en silencio; luego, no sé cuando, vi vagar en el incierto páramo, entre graníticas almas. ¡Oh, alma mía! (ETA: 1379)

El Loco interviene como una conciencia, como un testigo-juez. El sujeto discursivo da lugar a dos posiciones discursivas: el Yo-testigo y el Yo-juez. El Loco se encuentra entre estas dos posturas, entre estas dos conciencias, desde donde emite juicios sobre el arte y la condición del ser en el arte.

Pobre Loco: Sangraban sus pies. Y pasó, estáticos sus ojos, mirando algo invisible en el espacio. Y se fue velozmente, esfumándose minuto a minuto en las reverberaciones del desierto.

Creí ver en el éxtasis el ansia de la vida en vértigo.  
(ETA: 1380)

Al respecto, es importante destacar el diálogo que se da en el interior de la conciencia de El Loco. Aquí El Loco dialoga consigo mismo, creando un mundo con el que también dialoga.

La Voz (hablando consigo misma)

Pobre Loco. Que vea y sepa de lo sublime y divino

De la locura: el Arte immaculado. (ETA: 1378)

Sin embargo, esta conciencia crítica, que a veces es moralizante, tiende a proyectar una postura persuasiva frente

a la obra y la vida que se realiza en el arte, es como una invocación al arte.

El Loco

Si hay alguien incomprendido y animado de alto designio o grande amor, venga hacia el eterno errante de tiempo y espacios. (ETA: 1378)

El Loco termina de recorrer su travesía por las tinieblas y profundidades. Deja atrás todas las tentaciones y peligros que afronta en su camino, vuelve a errar por los espacios y los tiempos. Ha terminado con la etapa de iniciación y consagración.

Una tarde, era la hora del crepúsculo, el Loco por fin terminadas las travesías de un inmenso desierto, el cual finaba en barranco a tajo de talud que desaparecía al descender en un abismo sin fondo. El insano cálculo de la profundidad que se perdía en las tinieblas y se dejó resbalar. Los gruesos de la comitiva quedaron espantados al borde del abismo; pero uno que otro de los harapientos que no teníamos nada que perder en la muerte, resbalamos tras él, ebrios de no sé qué desmayos o ensueños, opresos los pechos en la angustia y el deseo de lo desconocido. (ETA: 1386)

Todo esto trae consigo la ruptura de las estructuras internas del texto, lo cual también supone una crítica al orden establecido del mundo. Cambia la perspectiva y se dirige a Europa; allí reconoce los acontecimientos que marcan el tiempo de su historia, la guerra y la destrucción de la cultura.

Entonces, sobrecogido de espanto, notó que entre los fragmentos de los mármoles pulidos por el amoroso beso de las edades, oraban los espectros de César, de Federico el Grande y Napoleón, los cuales se hallaban esfumados por las sombras de Beethoven, de Shakespeare, de Buonarrotti y Goethe, mientras que Dante entonaba un siniestro canto con voz de infierno al que hacían coro Hugo, Homero, Cervantes y Colón, Bolívar, Washington y San Martín. (ETA: 1388)

Por otra parte, la conciencia crítica del Loco da lugar a un proceso de fragmentación del cuerpo que implica también abrir un mundo interior. Así, el protagonista comienza a sumergirse en las zonas oscuras de su ser, explora sus espacios recónditos, hasta generar un diálogo entre las partes de su cuerpo. La presencia de El Loco dentro de su propia interioridad establece una nueva relación entre su mundo interior y las dimensiones que supone: la eternidad y el infinito. El Loco transita este mundo como si estuviera iluminado por los dioses.

#### **2.1.5. El camino del arte**

Este camino simboliza el arduo trabajo del Loco. Él atraviesa la vida como una experiencia de aprendizaje. El Loco narra su destino en tono confesional: esto se puede comprender como el testimonio particular de un hombre que busca su designio en la creación. En este camino se encuentra y dialoga con "la voz de la vida", ésta le habla de los

hombres que alcanzaron la divinidad por su forma de obrar en la vida:

**UNA VOZ** (con acento severo)

.....

Mira Confucio, se hizo Dios no por redimir a la humanidad, sino que fue al secreto placer del triunfo de sus días en su conciencia, es decir, por el gran egoísmo, por lo cual fueron también dioses, Crishna, Buda Sidharta, Jesús, Mahoma y otros.

Por el triunfo de la vida en la vida, fueron asesinos por excelencia César, Nerón, y Atila, Tamerlan Napoleón, Gengis Khan y el Hohenzollern II.

Yo soy la vida; atiende.

**YO**

¿Y el arte? ¿Y la perfección de última familia?

(ETA: 1355)

La vida le dice que el ideal sólo se puede realizar a través de una actitud egoísta, como una exigencia fundamental de libertad interior que le permita desarrollar su propio arte. Pero, el Loco se aferra al argumento de "la perfección de última familia", en el que cifra el sentido del cultivo de las virtudes en las generaciones que vienen y están por llegar. En esta frase, el Loco significa el legado artístico que recibirán los hombres, aunque esta frase puede parecer un tanto contradictoria, si se toma en cuenta la actitud mesiánica del Loco. La presencia de hombres santos o semi-dioses que alcanzaron la inmortalidad, de alguna manera refleja el ideal que busca alcanzar el Loco a través del "gran egoísmo". No es casual que él pretenda encarnar a

algunos de éstos por ejemplo a Jesús en su prédica o en el caso opuesto a la locura de El Quijote de la Mancha, estableciendo con estos personajes una relación intertextual<sup>36</sup>.

Una vez que el Loco viaja por el tiempo y espacio, llega al espacio de la muerte: allí se enfrenta y dialoga con ésta. En esta parte se produce un desdoblamiento del plano de la ficción: el Loco visita el espacio de la muerte, y dice: "YO (resucitando comencé a respirar por toda respuesta)". El diálogo gira sobre el ideal del Loco; la muerte le advierte cuál es su situación frente al arte y expresa su compasión por la travesía que va a emprender, mientras que el insano responde que la Divina Locura se cruzó en su camino:

Mira, Loco. Tu conciencia efervesce en el siglo caótico: en el alma de las edades pretéritas y futuras; es la gestación del advenimiento de una gran epifanía en la noche de los siglos.

Mira y espera, Loco, en la angustia de tu alma, que de ahí saldrá un espíritu universal y eterno, la comprensión del *alma mater*.

.....

Ahora di, ¿cuál es la idea que en este momento surge en ti?

YO

---

<sup>36</sup> Gerard Genette retorna la *intertextualidad* propuesta por Julia Kristeva para desarrollar un nuevo paradigma terminológico. "Define cinco tipos de relaciones transtextuales: *intertexto*, se da a través de citas, alusiones, plagio, calco; *paratexto* (aparato que rodea al texto), produce relaciones por medio de notas, títulos, subtítulos, párrafos, bibliografías, índices, prólogos, epílogos, advertencias, notas, epígrafes, ilustraciones; *metatexto*, denominado como comentario, une un texto a otro que habla de él sin citarlo (convocarlo) e incluso, en el caso extremo, sin nombrarlo. La metatextualidad es por excelencia la relación crítica; *hipertexto*, texto derivado de un texto anterior por transformaciones o mecanismos de transferencia como sucede entre *La Odisea* de Homero y *Ulises* de Joyce; y *architexto*, que es una relación muda que, como máximo, articula una mención paratextual en títulos (clasificar a una novela como *Novela rosa* puede ser discutible)". (*Ibid*, 1988)



...Pero en mi mente pasó como una ráfaga.

LA VOZ

Habla, habla, Loco.

YO

A... Ar... Art-te. ¡Arte!

LA VOZ

Bien. Y le ¿conoces?

YO

¿A quién?

LA VOZ

Al Arte.

YO

¿Al Arte? No sé; pero una vez vi surgir de las tinieblas una célica sombra, la divina Locura, la cual con triste sonrisa y reseco los ojos me miró fija y largamente, desapareciendo después, en silencio; luego, no sé cuándo, la vi vagar incierta en el páramo, entre graníticas almas. ¡Oh, alma mía!

LA VOZ (hablando consigo misma)

Pobre Loco. Que vea y sepa de lo sublime y divino de la locura: el arte inmaculado. (ETA: 1378-9)

Este diálogo muestra tres rasgos importantes de la poiésis: en primer lugar, la muerte habla sobre el origen y esencia de las cosas, sobre el arte en las edades pretéritas y futuras; segundo, la gestación o advenimiento de la gran epifanía que es el alumbramiento del ideal: arte en el cual el personaje comprende el *alma mater* como fuente de toda creación; y, tercero, el Loco admite haber visto a Célica sombra, la divina Locura, que por otro lado, expresa el gesto platónico de la creación'.

---

La inspiración poética platónica se produce a través de la locura. Así, Sócrates dice en Fedro de Platón: "Cualquiera que, sin locura de las Musas, accede a las puertas de la Poesía confiado en que su habilidad bastará para hacerle poeta, ése es él mismo, un fracasado, de la misma manera que la poesía de los locos eclipsa a la poesía de los sensatos". (Platón, 1966)

El camino del arte, también denominado el camino de la perfección: es el anhelo de el Loco dentro de la concepción de la inspiración, es la dimensión central del proceso creativo, que proviene de la estética romántica y que se prolonga en toda la obra de Arturo Borda.

Esta característica sigue la teoría platónica donde la "locura poética convierte al poeta en el divino intérprete" (Bandezú, 1981:58). La *Divina Locura* permite al Loco su iniciación en los misterios: el conocimiento de lo inusitado y profundo. Esta concepción aparece también en Demócrito, para quien lo que un poeta escribe con entusiasmo e inspiración divina es sin duda bello. Demócrito también afirma que sin locura nadie puede ser un gran poeta (*Ibid*, 1981:59).

Esta noción de Locura es retomada del movimiento neoplatónico renacentista de Florencia, que piensa la "Locura" como "Genio". El proceso creativo se desencadena cuando el "furor divino", al actuar sobre el ingenio humano, despierta la capacidad creativa del alma. La superioridad genial del artista de temperamento saturnino, melancólico y contemplativo sale entonces a la luz, ya que, cuando se produce la posesión divina, las almas melancólicas se exaltan y brillan más que las otras.

Bajad gozosos al fundamento de vuestro espíritu.  
Mas es necesario advertiros que quien haya dialogado con el misterio de las tinieblas ambulando en silencio y soledad de sí mismo, no sólo tiene derecho a increpar a la luz, sino que mucho más. (ETA: 1403)

En este proceso, la acción creativa del artista se hace posible gracias a ese temperamento melancólico y contemplativo, al tiempo que deja su alma como ausente o dormida respecto a los asuntos del mundo sensible.

No dudéis. ¿Sabéis acaso de las eternidades ignoradas y en fermento que vuestra alma revelará al influjo del conócete? Sustentaos en ello y de ello y sabréis de la naturaleza del que por sí existe, ante cuyo conocimiento la opinión ajena acerca de vosotros se estrellará a modo del céfiro en la rocalla. (ETA: 1403)

El principio de "conócete a ti mismo" (*Ibid*, 1981:60) será otro elemento del pensamiento platónico. Por otra parte el concepto de inspiración para los románticos europeos presenta un importante aspecto diferencial respecto a la tradición platónica. En los diversos platonismos la creatividad inspirada se explica a partir de la correspondencia entre formas espirituales y el alma. En Platón, el alma del poeta es capaz de remontarse hasta el mundo de la formas, gracias a que las Musas la transportan justo en el momento de la posesión: el parentesco espiritual del alma humana con Dios, relación que posibilita su "ascenso" al universo de la

creación. El alma se repliega sobre sí misma, participa de los misterios celestes y de la providencia divina.

Para los románticos, en cambio, la inspiración no presupone un ascenso a un mundo espiritual trascendente, sino un descenso a lo más profundo del alma o psique del artista. A partir de los románticos ya no se consideró que la inspiración venía del exterior, sino de un adentro, no de arriba, sino de abajo. Con el romanticismo, la inspiración se convierte en clave del artista para la creación individual.

Este largo camino de la creación del arte se desarrolla como el proceso por el cual El Loco se reconoce en la obra, como bien se puede apreciar en el siguiente esquema:

Ensoñación - Iniciación - Divina Locura - Perfección

#### **2.1.6. El diálogo universal**

El texto literario contiene elementos que se desplazan desde el interior del texto. Es en este marco que se produce el Diálogo Universal. El narrador se diversifica en distintas voces que surgen y dialogan entre sí a través de el Loco y en esto se determina un carácter intertextual .

---

<sup>38</sup> Relación de copresencia entre dos o más textos. Su forma más explícita y literal es la cita, pero también se incluyen en esta categoría el plagio (préstamo no declarado pero literal), y la alusión (cuando la comprensión plena de un enunciado supone la percepción de su relación con otro) (Marafioti, 2002:160)

De hinojos y entre tinieblas rasgadas por las centellas el insano a donde un día fue el abside de la reliquia de los siglos. Entonces, sobrecogido de espanto, notó que entre los fragmentos de los mármoles pulidos por el amoroso beso de las edades, oraban los espectros de César, de Federico el Grande y Napoleón, los cuales se hallaban esfumados por las sombras de Beethoven, de Shakespeare, de Buonarrotti y Goethe, mientras que Dante entonaba un siniestro canto, con voz de infierno, al que hacían coro Hugo, Homero, Cervantes y Colón, Bolívar, Washington y San Martín.  
(ETA: 1388)

Es el espacio en el cual se produce el encuentro de el Loco con todo el imaginario cultural literario-universal. Resulta irónica la oposición que establece entre los personajes símbolos de la guerra y la opresión de los pueblos frente a los grandes símbolos del arte, y los libertadores de los pueblos americanos que encarnan valores de altos designios. Es en este espacio que el Loco establece su diálogo universal y describe los grandes males de la civilización del siglo XX, la guerra mundial, la discriminación de los pueblos y las razas. Así, El Loco vuelve al pasado y dice:

El Loco

Pero os comprendo, pobres criaturas. Esa autofagia en el despreciarse a sí mismos viene desde veleras naos del causal descubrimiento americano y desde la fácil conquista, y echa raíces en la caída del Imperio Incásico -en la esclavitud-, es decir, arranca del

desprecio del extranjero y de la conciencia de nuestra sumisión ilota, en fuerza de la herencia que aún perdura. (ETA: 1398)

Es más, la visión del mundo oprimido se acentúa cuando se dirige a los pueblos andinos de Bolivia e invoca su comprensión sobre el estado en el que se encuentran y al mismo tiempo expresa su profundo desprecio:

Comprended cómo vuestros quechuas, urus y aymaras al postrarse en su salutación al blanco son aún los Incas ante Pizarro. ¡Oh vergüenza! Y el mestizo, señor o cholo, cobrizo o blanco, rindiendo parias al europeo\_ es todavía ¡oh asco! El vasallo ante el Virrey. (ETA: 1398)

Pero la crítica llega al extremo cuando revela la verdad del hombre americano y las condiciones en las que vive desde hace siglos, sin que nadie haga nada para cambiar el estado de cosas de las generaciones de generaciones de hombres y mujeres viven y mueren marginados y oprimidos:

El Loco

He aquí que el aborígen sigue siendo tanto o quizá más esclavo que antes; pues su esclavitud yace más allá de sus huesos, en la subconciencia -lenta filtración de la conciencia- cristalizada a través de los siglos. (ETA: 1398-9)

El Loco reflexiona y contrapone ante estos males otra lógica que viene a elevar la autoestima del ser; son valores universales que esgrime así:

Ved, pues, ahora, el modo de subsistir lo filtrable de antaño no por lo requerido actualmente: el orgullo patrio y la conciencia del poder ilimitado. Fijando la atención [...] en los principios, en las bases, en el fundamento del saber y la libertad. (ETA: 1399)

En este espacio convergen todas las fuentes culturales, que van a formar parte del sustento conceptual de la propuesta estética del texto. Por otra parte, esto se puede analizar desde la perspectiva del modelo cultural que se propone en *El triunfo del arte* a partir del modelo espacial que va desde el lugar universal al local.

Por otro lado la idealización del Arte hace que el texto enuncie las concepciones estéticas sobre las cuales se estructura el pensamiento ideológico del autor. Así se da la concepción y esencia del Arte en el texto literario.

El Loco en la búsqueda del "Ideal sin mácula" expone su arte de creación, esgrime su propuesta: quien es "hábil en potencia o acción", cumplirá su destino y esto se verá reflejado en su obra; aunque, por otro lado El Loco reflexiona sobre el obrar, para alcanzar sus altos ideales en el arte, y para lograr esto, él asocia el sentido del arte con el de patria; espacio donde se realiza su ideal:

El LOCO (dijo)

Fuera de mí nada hay tan grande ni sagrado como la patria; porque ella es cuna, amor y tumba de mis padres.

¡Viva la Patria!

Cuanto más tesoneramente se grabe ello en la conciencia infantil, al modo como las religiones graban el credo en los fieles, tanto más se avizora la honradez y la fe en la patria y en sí mismo. Sólo por tal proceder se ha de susceptibilizar el orgullo y el celo necesarios para el sacrificio heroico y razonado, ya sea en acción o en potencia, y un día, sí, ¡un día surgirá el Arte! (ETA: 1406)

En esta afirmación el Loco expone el concepto de la creación, es decir, de su poética: primero, propone una etapa de formación en valores o, como él sugiere, *grabar en la conciencia infantil la honradez, la fe en la patria como en sí mismo*, como un proceso de autoformación en altos y nobles valores que los hombres deben cultivar; segundo, el proceder que activa el orgullo para el sacrificio heroico y razonado como la poiésis, que bien se puede resumir en el accionar o el obrar; y tercero, hábil en la potencia, término que proviene de la filosofía aristotélica". Acción y potencia son los puntos neurálgicos sobre los cuales se fundamenta la poética de la obra de Borda, obra que se organiza activa y funciona, en tanto pone en movimiento un mecanismo de relaciones y sentidos que se articulan para dar cuerpo a la obra. Este accionar es poner en funcionamiento *El triunfo del arte*.

En resumen, podemos organizar el cuadro de la poética en *El triunfo del arte* en cuatro puntos importantes: 1) el ideal

---

<sup>39</sup> Para Aristóteles, "Cada especie de la poética tiene *potencia*, fuerza o capacidad para producir un efecto propio". (Aristóteles, 1974: 128)



de la patria, que se instituye en la casa del arte; 2) la acción, el obrar o la poiésis de la obra; 3) la potencia de la obra para alcanzar los ideales del arte; y 4) el triunfo del arte sobre todas las pasiones humanas.

El recorrido del Loco termina con cuatro textos: comienza elevando una "Oración al arte", y después con tres cantos: "Himno a la creación", "*Deo gratias* al ideal" y "Credo al ideal". Por otro lado, termina también con la despedida a los "Compatriotas del ideal", asimismo termina con el estigma del abortivo, con la contemplación de las cosas divinas, con su retorno al origen para reencontrarse con Luz de Luna y, finalmente, para dejar su legado a la educación.

Los cuatro textos mencionados terminan exponiendo todo el ideario del Loco sobre el arte. Así, éste en una actitud ritual, hincándose y extendiendo los brazos en cruz, elevando su vista al cielo y, dirigiéndose al Illimani se puso a orar la "Oración al arte". Entre las invocaciones que hace, pide a los hombres que trabajen por el arte. En esta oración destaca los valores del trabajo que otorga derechos a los seres humanos, además invoca a todos los creadores para que luchen por su libertad:

EL LOCO

Compañeros de aquesta magna jornada, oíd al Insano de todos los tiempos.

Reduciendo vuestras necesidades eludid el gratuito recibir; antes adquirid a sangre el derecho y entonces exigiréis lo que os pertenece.

Notad que con tal proceder se logra la gloria de poder darse íntegramente a los demás, a modo de sembrador que esparce a manos llenas su espíritu en la sementera de los siglos.

Mas, guardaos de la vanidad, guardaos con grande celo, porque ella es una forma de la hipocresía, ni más ni menos que la humildad.

Lo que es verdad es mentira.

Conoceos: sabed quiénes y cómo sois. Es decir, sed libres en lo posible: que el miedo y la vergüenza no os amordacen la expresión de la verdad, de aquello que primero sobre toda cosa buscaréis en el fondo de vuestra conciencia.

De esa manera, dueños de sí, laborad tercios y tardos a modo de la naturaleza, hasta que la pasión por el trabajo os avasalle; pero vigilad con religioso respeto y atención sin tregua porque la forma fuerce por abolir el fondo siempre vencedor.

Mas sabed que se considera el último esfuerzo que alienta hasta la muerte. Pero sabed, también, que el juicio es la sanción acerca de lo consumado, y que la vida sólo se consume en la muerte. (ETA: 1409-10)

Este largo discurso aborda distintos temas importantes.

A pesar de la retórica que tiñe el texto, se observa la intención dar un mensaje moral sobre la conducta que debe seguir el artista. Y en esto se nota la invocación a la manera judeo-cristiana y la postura o gesto de un hombre santo, consagrado íntegramente a los designios de la creación. Sin embargo, otro punto importante en la "Oración al Arte" radica en el tema de fondo y forma (obviamente muy debatido en los ámbitos literarios de principios del siglo

XX). En una actitud maniquea, el Loco opta por el fondo sobre la forma, que de otra manera se comprende como el estilo que se desarrolla en esta obra; y se abre la discusión sobre la elección del Loco, de alejarse de toda forma en su producción literaria.

Luego de dejar su oración, el Loco observa el ejemplo de la creación de la naturaleza de manera semejante a la que él pide que se siga: "En eso la tierra se agitó saltarina ante las febriles caricias del ardiente sol: el éter rebullía en medio de los indecibles espasmos con que copulan el aire y la luz, el amor y la idea con el espíritu y la materia". (Ibid, 1410) Y de esto deviene la creación como un gran orgasmo universal: "Era el soplo universal de un potente espasmo creador". La creación se convierte en la procreación, en la afirmación de la fecundidad amorosa, de la unión sexual a escala cósmica. Finalmente, las sentencias, "hacer la vida en la obra" y "la obra que perviva en la muerte", serán los elementos que marquen todo el accionar de Borda en la creación.

En el "Himno a la creación" el Loco canta a la escultura que talla en los hielos eternos (del Illimani), sobre un cristal de hielo se eleva el cuerpo de la amada musa de su inspiración, ésta es cincelada desde los cabellos, el rostro, y da forma a su cuerpo hermoso: "De tal manera, quebrando la nieve,/ hace surgir la nariz,/ la cual parece olfatear/ la

sangre que le infunde el Artífice,/ por lo que se enciende el rubor/ en la nivea estatua". (*Ibid*, 1411) Este acto de obrar es para el Loco el momento de la sublime creación, porque en éste metaforiza su "potencia creadora", dando forma al cuerpo de la musa que se funde con el ideal del arte. "El Artífice creador" es el Loco: después de cincelar y dar vida al arte, se dirige otra vez a las nieves eternas para cincelar el "Templo de arte". Allí dará vida a su amada Luz de Luna, quien es simbolizada con el ideal de grande amor: "Después, animada la escultura cinceló al punto en la nieve a la intangible Luz de Luna".

En el poema "Himno a la creación" el Loco describe una magnífica escenificación; éste, después de haber culminado con su obra es coronado por Luz de Luna: "Acto seguido surgió la Pintura,/ la cual con el iris en la paleta,/ retrató al Loco,/ coronado por su propia obra/s. Así, el Loco consume su obra, él, como un hacedor que todo lo crea, termina su obrar cincelando a las musas que encarnan a la Música, a la Pintura y a la Poesía en las que él mismo se encarna: "En ese momento el Artífice,/ resplandeciendo en la purificación/ de su vida en plena labor,/ dio el último toque de cincel,/ y se encarnó en la Poesía". De esta manera, el Loco se aleja, "leyendo armoniosamente una oda", con su materia creada, "sangre de su sangre y soplo de su soplo", así se eleva en los cielos y parte al Eterno.

En el canto "*Deo gratias* al ideal", el Loco se despide, reflexionando sobre su ideal que ha construido y sustentado por el amor: "¡Oh mi Ideal, indeleble ya en mi ser!/ yo te bendigo con mi existencia/ emergente de la melancolía caótica:/ recuerdo de las edades/ en el dulce imperio del amor (Sic)". (*Ibid*, 1416) Por otro lado, este canto es opuesto por el Loco al derrumbamiento de la esperanza y la fe de la humanidad: "Era un tumulto de sombras que se dilataba en el Todo, cuya fuerza fue cesando ante el incontenible empuje de la Nada".(*Ibid*, 1417) Esta oposición entre la creación del Todo-Nada es una crítica contra los que mueren en la improducción, en otras palabras, la inacción del ser en arte que se opone a toda forma de creación.

Antes que el Loco inicie su partida hacia el Eterno se despide de "Los hermanos del Ideal", personajes, cosas y conceptos que el Loco instituye dentro de su propio imaginario cultural. En ellos se refleja, y su anhelo es poder encarnarlos en su creación, para alcanzar el grado de lo eterno en el arte. El Loco llega a un punto límite en el que concentra elementos ideológicos del discurso poético, que se propone como una micro-estructura extraída del texto global:

El Loco

En pos de vuestra y esta cumbre he atropellado  
civilizaciones, edades y pueblos.

Revisad el pasado y hallaréis que en la sagrada India soy Devanaguay, Khristna y Valmiky y así como el autor de la Elefanta y de la basáltica Eulora.

En Grecia soy Homero y Fidias.

En el amor soy la doncella de Corinto, que, transida de dolor al partir el amado a la guerra, traza un retrato siguiendo el contorno de la sombra.

En el imperio del sol fui el Inca Manco Capaj, quien -desterrando la miseria de sus dominios- supo, cual nadie jamás, establecer la comunidad nacional.

Soy el alma y vida de los geómetras de los celestes.

Sin mí permanecerían en la nada la Novena Sinfonía, el Partenón, la Manca del Nilo, el Juicio Final y la Madona de la Sixtina.

En la hoguera soy Mucssio Sévola.

En la prisión, Colón y Miguel de Cervantes.

Refundiendo el alma humana en la escena soy Shakespeare, el inmortal del Albión, así como soy Leonardo profundizando superficies planas.

Soy Franklin sojuzgando el rayo; Santos Dumont surcando el aire, y el Brujo de Manlon Park almacenando la voz humana.

En la guerra fui Demetrio Poliorcetes, Rey de Macedonia, quien sitiando a Rodas retrocedió por no destruir el lienzo de Julipso, pintura de Protógenes; y soy Woodro Wilson clamando la paz en el siglo XX.

Y en la sacra Moral el Galileo, quien por vosotros dice:

"Si alguien quisiera venir *detrás de mí*, niéguese, tome su cruz y sígame".

Y soy Khristna que varios siglos antes os grita:

"El hombre honrado debe caer bajo el golpe del malvado, como cae el árbol del sándalo, perfumando el hacha que le hiere".

Más aún. Y esto oíd bien. Soy Eclesiastes, quien os dice:

"Si el hombre engendrare cientos y fueren numerosos los días de su edad; si su alma no se hartó de bien... Yo digo que el abortivo es mejor que él, porque en

vano vino y a tinieblas va y con tinieblas será cubierto su nombre. Aunque el abortivo no haya visto nada, ni conocido nada, más reposo tiene éste que aquél". (ETA: 1414-15)

En este punto es necesario analizar cómo se articulan algunos términos en el canto: por ejemplo, los verbos *ser* en presente (*soy*) y en pasado (*fui*) representan a la persona que encarna a la humanidad y, consecuentemente, a toda la cultura. En esta ambición de encarnar al arte muestra él un primer eje de acoplamientos en el primer sintagma civilización, edades y pueblos. En los versos posteriores se presentan los nombres de los personajes de Devanagney, Khristna y Valmiky, y luego Homero y Fidias como símbolos, nombres que bien podrían entrar en el cuadro por su importancia en la clasificación de sustantivos. Sin embargo, éstos determinan el discurso poético, puesto que, se presentan en las equivalencias semánticas cuando dice: *Yo soy como tal persona*, los significados entran en juego y se presentan sistemáticamente colocados o situados en lugares equivalentes en cada verso. El Loco, en su intento de encarnar a otros seres se compara a través del verbo "soy" busca el emparejamiento entre términos equivalentes, cuando dice: "Soy en prisión Colón y Miguel de Cervantes". En este caso, los dos personajes asumen un posición equivalente por el término prisión. En estas semejanzas se encuentran otros elementos que se organizan en la comparación: "Soy el Inca

Manco Capaj/ Soy Shakespeare/ Soy Eclesiastés", términos que bien pueden entrar en con otros significados equivalentes.

Las equivalencias semánticas combinan y establecen relaciones imposibles y complejas entre distintos significados: "Soy el alma y vida de los geómetras de los celestes. Sin mí permanecerían en la nada la Novena Sinfonía, el Partenón, la Manca del Nilo, el Juicio Final y la Madona de la Sixtina". Así, observamos la movilidad a los símbolos que de por sí son estáticos: "Leonardo Da Vinci profundizando superficies planas".

En el canto afloran las pasiones del poeta, mientras que las comparaciones son sobredimensionadas de forma ilimitada, los sentimientos son desmesurados, el dolor es sobrehumano, semejante al de Jesucristo, los temas son tan grandiosos, que manifiestan una gran ansiedad de infinitud por alcanzar la monumentalidad. Por otra parte, el canto presenta dos tonos exordio o invocación. El texto se construye a través de personificaciones, concede cualidades humanas a términos abstractos o generales: *Soy...*; alegorías: *Soy Eclesiastés, quien\_* y alusiones: "En la guerra fui Demetrio Poliorcetes".

Finalmente, el canto del "Credo al ideal", en el que observamos que el Loco resume de alguna manera los conceptos



e ideas de la creación. Así se dirige a "Los hermanos del ideal":

El LOCO

Presto partid, ¡Oh hermanos!, al impulso de todos los vientos, de todas las ideas y las luces, y a través del espacio, del tiempo y de la materia y entonad el Credo del Ideal.

Mas notad que el Arte es símbolo del alma de los seres y de las cosas. Así que lo primero que cultivaréis es el alma, luego la forma, a la inversa del proceso usado.

Advertid que sólo por el alma me visteis -a mí: el Loco-, ora atento o despreocupado, ora iracundo o ya manso, como ya sublime y ridículo; pronto cedente en vértigo, vencido o triunfador, cuando no enlodado y desnudo, ensangrentado o resplandeciente. Fui artífice y vago, pues encarné el ideal en el hielo al soplo de mi espíritu. Os fasciné con todas las formas de expresión durante mi travesía en el orbe, merced al impulso de mi alma infinitamente multánime: soy la acrisolada concreción del Todo en la angustia del sueño apocalíptico.

Y ahora sabed por siempre: Yo -el Arte- soy el deliquio sólo en la emoción del instante afín. Ya sabéis. (ETA, 1417)

En este canto, el Loco sostiene la discusión sobre la forma; el Loco dice que el arte es el símbolo del alma de los seres y las cosas, por tanto el alma es el fondo del arte. Así, pide a "Los hermanos del ideal" que pregonen el credo del ideal, es decir, del fondo de las cosas, de los seres y del arte. Pero el Loco va más allá, cuando él se muestra como alma o fondo de las cosas, desde el lado humano.

### **2.1.7. El triunfo del arte o la aurora**

En este momento se define el espacio en el que se desarrolla *El Triunfo del Arte*, lugar imposible de precisar. Es posible que se trate de un nuevo espacio y un nuevo tiempo para inscribir el arte, una forma de arte que ha idealizado el Loco hasta proponerla como su propia utopía.

En el texto, la noche de los tiempos se manifiesta como un proceso que debe atravesar el iniciado, el Loco, para llegar a su nueva morada. El iniciado asciende hasta su propia utopía. Lo hace salvando los obstáculos del tiempo y las sombras malignas que lo perturban. El Loco enfrenta a las tentaciones de los malignos, quienes le piden que obre por la ambición de riqueza y poder. Satán le incita: "Obrad. Obrad. Y que venga el oro, que allende los mares la crápula nos llama". Ante esta tentación aparece la VOZ de la vida, que lo estimula a seguir adelante: "Lucha, goza y vence, vive". De esta forma, el Loco avanza en la "falacia sideral y procede en consecuencia". Este recorrido liberará al Loco hasta alcanzar su máximo ideal: el Arte.

El discurso poético entraña la ansiedad por arribar al lugar deseado, para satisfacer sus anhelados deseos, llegar a su nueva patria, donde es posible la creación, en otras palabras, el Arte. El discurso poético del Yo propone arribar

a las playas del perfecto ideal en condiciones de "sosegada ventura y tierno amor".

Melancolía caótica  
Del recuerdo de las edades  
A la sombra del amor,  
*Exaude pía* tu magia,  
Para entonar en breve cántiga  
El *Deo Gratia* al Ideal. (ETA: 1416)

De otra manera, es preciso indicar que el camino del Loco tiene que ver con la travesía entre la "Génesis" y el "Apocalipsis". En el "Génesis" se refiere a la creación del ser en el arte y en el "Apocalipsis" el Loco da sentido a su ser hasta las dimensiones más ínfimas hasta trasfirmarla en parte del universo y el cosmos. Este transcurso, que va por espacios y tiempos, llega a extremos imposibles en el discurso de la ficción.

Así cantó a su ideal nuestra común aspiración en el fondo de la conciencia infinita, mientras que la humanidad se revolcaba en el derrumbamiento de toda fe y en el cataclismo de toda esperanza. Era un tumulto de sombras que se dilataba en el Todo, cuya fuerza fue cesando ante el incontenible empuje de la nada. (ETA: 1416-17)

De esta manera el Loco busca el camino de la perfección y busca salvar los obstáculos que le impiden arribar a su destino: otra vez el arte. Uno de esos obstáculos es su

propio cuerpo, un cuerpo que se convierte en una barrera para cumplir la misión de idealizar el arte.

Presto partid, ¡Oh hermanos!, al impulso de todos los vientos, de todas las ideas y las luces, y a través del espacio, del tiempo y la materia entonad el credo del ideal. (ETA: 1417)

Al final, esta idealización se manifiesta por medio del diálogo interior entre las mismas partes fragmentadas del cuerpo. Este debate interior versa, paradójicamente, sobre la eternidad y el infinito.

Mas notad que el arte es un símbolo del alma de los seres y de las cosas. Así que lo primero que cultivaréis es el alma y luego la forma, a la inversa del proceso usado. (ETA: 1417)

Es el fin de la conciencia que se refiere a la actividad que debe desplegar el Loco para encarnar su ideal en el arte. La conciencia realiza los dictados sobre la interpretación de la realidad, inscribe las condiciones para que el Loco encarne el ser en el arte, a través de los tiempos y los espacios.

Advertid que sólo por mi alma me visteis -a mí el Loco-, ora atento o despreocupado, ora iracundo o ya manso, como ya sublime o ridículo, pronto cedente en vértigo, vencido o triunfador, cuando no enlodado y desnudado, ensangrentado y resplandeciente. Fui artífice y vago, pues encarné el ideal en el hielo mismo al soplo de mi espíritu. Os fasciné con todas las formas de expresión durante mi travesía en el

orbe, merced al impulso de mi alma infinitamente multánime: soy la acrisolada concreción del Todo en la angustia del sueño apocalíptico. (ETA: 1406)

El lenguaje en el texto *El triunfo del arte* se articula gracias a diversos niveles de interpretación: este lenguaje está constituido por expresiones que configuran un lenguaje que conlleva una reflexión filosófica que linda con un lenguaje idealista.

Desde otro punto de vista, el lenguaje adopta otras expresiones y desniveles al interior del texto, pasa de la narración a la argumentación, de lo intuitivo a lo conceptual y, en última instancia, se constituye en un lenguaje por el arte en sí mismo y asume las propiedades metafísicas del lenguaje.

Id roturando los corazones predestinados, que por ahora retorno a mi esencia cósmica, para volver, pasados los siglos, y arrastrar nuevamente en mi eterna via crucis la simiente florecida de las generaciones venideras. (ETA: 1418)

*El triunfo del arte* o la Aurora se constituye en la poética de toda la obra de Borda, porque en esta parte se determinan aspectos fundamentales sobre el arte. El texto literario enuncia consideraciones críticas y estéticas sobre el quehacer del arte, y hace que este libro se constituya en el centro de gravedad de toda la obra de Borda. Todo esto

termina con un legado a un amor imposible o imaginario: al amor de Luz De Luna.

Amor mío,  
Luz De Luna,  
bien amada,  
el Arte es  
un loco remolino de ideas  
arrastrando los ciegos impulsos  
.....  
No, no sé,  
Todo es inútil.  
¡Oh angustia!  
(ETA: 1420)

La visión de mundo del autor propone una pedagogía sobre el arte. "Lego este ejemplo a la pedagogía para que forme conciencia audaz impertérritamente".(ETA: 1406)

La pedagogía sobre el arte trata sobre elementos de la creación. Esta pedagogía es la expresión del libre creador. El artista encarna el arte para ofrecer al mundo su experiencia. *El triunfo del arte* que pasa por él, por el artista, se convierte en un proceso educativo cuya propuesta dejará resultados estéticos en el espectador.

El pensamiento sobre el arte se manifiesta en la ley que gobierna todas las acciones del personaje, en la lógica del deseo, tal como se la describe en el texto: el Loco desea lo que no posee: el arte. Por ello huye de lo que posee: de la realidad. Por lo tanto, todos los obstáculos que busca vencer

el Loco incentivan su deseo por alcanzar *El triunfo del arte*. *El triunfo del arte* conlleva la crítica del arte, y el anhelo del arte clásico frente a las expresiones del arte en el mundo andino, todo ello a través del recorrido que acabamos de explicar.

El Loco nos ha conducido por muchos caminos, si bien en un primer momento nos parecían encrucijadas laberínticas, (visiones poético-filosóficas sobre la creación de la obra de arte), al establecer la huellas y las señales en el texto, organizamos el camino de salida de ese laberinto. En esto se ha visto que el tema fundamental en *El triunfo del arte* es la creación, ya sea como proyección, proceso o resultado. Sin embargo, el contexto estético de esta creación se enmarca en algunos casos en un espacio de valores religiosos y filosóficos. Desde esa perspectiva, el Loco asume una actitud mesiánica para llevar adelante su proyecto de creación, que al mismo tiempo está impregnado por una ideología particular, sincretismo formado por un socialismo-libertario-utópico-mesiánico. Así, el Loco se hipertextualiza y su desplazamiento adquiere matices propios del Mesías. El Loco intenta salvar al pueblo de su pobreza, pregona el trabajo que debe estar al servicio de los desposeídos e indefensos: causa que le lleva a enfrentarse con los estamentos de poder autoritario.

La búsqueda de la libertad no tiene límites en la creación. Borda se propone eliminar a la conciencia para crear libre de todo condicionamiento, bien sea éste, moral, social o económico, aunque, por otro lado, esto significa buscar el ideal en el fondo de la conciencia humana. La utopía artística del Loco, se propone en un lugar imposible de ubicar. En la propuesta del Loco este lugar se encuentra más allá de todos los espacios y los tiempos, aunque aparecen algunos rasgos de nuestra cultura. Y la actitud de endiosamiento que el Loco encarna constituye un recurso que le permite establecer las rupturas, haciendo de esta fórmula ideológica del Loco un elemento fundamental en la construcción de su poética.

Los sentidos en *El triunfo del arte* giran en torno a la creación, y esto se da en el camino que recorre el Loco. Estos sentidos son activados a través de un lenguaje y estructura que sale de los cánones literarios establecidos; sin embargo, esto no desemboca en una anti-creatividad o en la creación de algo que carezca de forma (pues esto es inconcebible), sino que se propone la búsqueda del fondo, que luego determinará la forma.

Pero aquí surge otro problema: la representación de la realidad a través de las artes, la imitación. En el caso de *El triunfo del arte* no tomará un modelo fijo de la realidad, sino que su movilidad por distintos personajes, cosas,



espacios y tiempos determinará esa itinerancia de la mimesis . Quizás este hecho se constituya en un acto de rebeldía y transgresión en la obra, al oponerse radicalmente a representar una determinada realidad, como algunos estereotipos literarios. Entonces, la propuesta del Loco es crear un objeto propio, a su medida, hecho para satisfacer sus necesidades ultra-interiores, construida con los materiales que están a su alcance, aunque, esto signifique que el objeto de su representación, en algunos momentos, se pierda en la nada o se encuentre en el vacío, un vacío endémico que puede nihilizar la creación, como un proceso hacia la nada, hacia la extinción. El Loco experimenta esta sensación cuando al concluir su obra dice: "nos hundimos en el abismo que se abre siempre más y más en las tinieblas más hondas, donde todo desaparece en el infinito silencio de la nada". (Ibid, 1419)

## **2.2. *El triunfo del arte o el alma de El Loco***

En las páginas que siguen se tratará de ver cual es la relación de *El triunfo del arte* con la obra literaria de Arturo Borda. En los libros que conforman *El Loco* se

---

<sup>40</sup> "En la tradición *retórica* grecolatina, la *mimesis* consiste en la imitación de la realidad de la vida, por lo que constituye "un instrumento de cognoscitivo ontológico/sociológico, de trabajo y divulgación, sin el que la vida espiritual no sería posible [...] la mimesis artística corresponde al discurso literario, a la poesía, donde la contemplación de lo imitado produce deleite y capta la simpatía del receptor". (Lausberg en Berestáin, 1998: 333)

encuentran innumerables pasajes, citas, alusiones en los que el autor reflexiona sobre cómo hacer arte, es decir, los pensamientos diseminados en toda la obra, sobre la creación como ensayos previos de su poética'.

Las ideas y los conceptos sobre la creación se dan como una actividad permanente de réplica y reproducción<sup>42</sup>, es decir, como un mecanismo que en su operar puede generar o repetir algunos sentidos comunes que esbozan o anticipan en los libros del autor. Para dilucidar cómo funcionan estas relaciones, es necesario establecer un diálogo entre los textos, para esto sólo se toman algunos tópicos que se presentan como líneas de comunicación entre dichas obras.

Los temas que se presentan con mayor frecuencia en su obra son el pensamiento, el placer, el arte, las relaciones entre las personas y otros (que por su extensión no los abordamos aquí). Así, al principio de *El triunfo del arte*; cuando el Loco se dispone a crear, formula estas preguntas<sup>43</sup>:

El placer y el pensar, como el bien y el mal, ¿qué nos suponen? ¿Cuál es el objeto de la razón, de la ciencia, del amor y del arte, el oro y la miseria, el crimen y la virtud? ¿Para qué, si la vida y la muerte nada implican al fin? (ETA, 1355)

---

<sup>41</sup> Aunque en los últimos libros de *El Loco: El Demolidor y Reacción*, se encuentran algunas alusiones, referencias y notas sobre *El triunfo del arte*.

<sup>42</sup> Usamos réplica y reproducción como conceptos que nos permiten observar las relaciones entre *El triunfo del arte* y *El Loco*, como relaciones que se producen entre la poética y la obra de Borda.

<sup>43</sup> Si bien se puede encontrar muchas respuestas a los dilemas sobre la creación en *El triunfo del arte*, es posible también, hallar otras respuestas a estos problemas en los catorce libros (restantes) que constituyen la obra *El Loco* de Borda.

El pensamiento del Loco se propone como un mundo caótico que se le viene encima, son preguntas que cuestionan la condición del ser humano frente a distintos problemas como los valores, el poder, la riqueza, las relaciones sociales y la existencia de los hombres. Estas preguntas corresponderían a un tratado de filosofía, teología o de otra naturaleza, sin embargo, Borda se vale de estos elementos para desarrollar su literatura.

Conjeturar sobre el pensamiento que Borda desarrolla en *El Loco* puede resultar una tarea compleja, porque su trabajo está impregnado de cierta carga de originalidad, de (in)genio; y, también, está matizado con fuerza emotiva y una poderosa voluntad. Borda sabe cuál es el poder del pensamiento y el lenguaje en la creación; así lo reconoce cuando afirma: "Antes de emprender algo, [...] atreverse, con mayor razón en las concentraciones del pensamiento para comprender el sentido oculto de la escritura". (*El Loco*, 27) Y, por otro lado, Borda manifiesta su intención creativa en el libro cuando expresa: "No hay libro, por inútil que sea, que no sea de punta a cabo una sucesión de pensamientos: la diferencia está en que los unos son importantes y nuevos y los otros inútiles y vulgares" (*El Loco*, 138). Esta cita nos da una pauta para definir cómo se organiza y estructura la obra: como un sucesión de pensamientos o como reflexiones filosóficas impregnados de cierto grado de poeticidad.

El pensamiento de Borda está forjado por un espíritu libre que se alimenta de todo lo que tiene a su alcance y que no cesa por alcanzar su ideal elevado como estandarte de la creación en *El triunfo del arte*. Mientras que, cuando comienza a escribir el libro *Divagaciones III*, el concepto de ideal para Borda está muy lejos de poder ser alcanzado: "El ideal es ideal porque es imposible" (*El Loco*, 90). Si se coteja estas posiciones, se observa ciertas contradicciones en el pensamiento sobre como cambia el concepto de ideal, tema que luego se constituye en un elemento fundamental de la poética de este autor.

El pensamiento de Borda se caracteriza por la fragmentación y la discontinuidad. La fragmentación que se presenta en *El Loco* produce en algunos casos cierta fascinación, porque en ello se encuentra la clave de su organicidad. "La obra se propone como una estética de lo inacabado, de lo fragmentario y de lo discontinuo [...] y esto prima tanto en el orden plástico como el literario". (Yurkievich, 1996:89) La obra de Borda se presenta como una réplica del caos universal. No se trata de una *creatio ex nihilo*, sino de la creación y representación de un mundo igualmente fragmentado, su esencia y sus formas dimanar de un imaginario que Borda ha diseñado, (ante todo para sí mismo): "La representación artística, filosófica y aun científica tiene que suprimir mucho o poco o tiene que agregar algo para

dar una idea de aquello cuya imagen se propone expresar mediante multitud de imágenes cuyo origen...". (*El Loco*, 151) La representación del mundo para Borda, en algunos casos, se da a través de imágenes, que es otra forma de comunicar conocimientos.

El universo de Borda estaba compuesto por sus papeles y sus pinturas y con esto compuso su obra interartística: a través de los sueños fue capaz de escribir la obra de arte singular y grande en potencia, aunque no faltarán las voces que digan que se trata de una obra no planificada o poco pensada.

Borda en su ansiedad por alcanzar lo absoluto (la totalidad de las cosas) se propuso escribir un libro "infinito y eterno como la existencia" (*El Loco*, 10) y en ese intento se sumerge en la profundidad del caos (un abismo inconmensurable), buscando la esencia de las cosas, tal vez entra en ese abismo en busca de la revelación de las formas, para descargar sobre ellas todo ese amplio imaginario que acumuló por mucho tiempo. Borda tiene plena conciencia de que su mundo referencial sólo le conduciría a crear una obra-laberinto; así, en el libro *Divagaciones I*, dice:

"Mi caminar en aquel laberinto interminable se hizo difícil... Estaban representadas todas las arquitecturas desde las dolmenitas y asirias hasta la egipcias y las indostánicas, y las grecorromanas, moriscas tiahuanacotas y bizantinas; y en cada una de ellas, ya en ánforas, en tabernáculos, o en urnas, sino en aras

o joyeles, hallé extrañas cuartillas manuscritas, de las que una a una fui sacando las siguientes copias".  
(*El Loco*, 23)

Borda cumple su propósito de comenzar lo obra-laberinto reconociendo que se encuentra perdido en las arquitecturas de diversas culturas y, en ellas encuentra unos escritos, unas cuartillas, que se propone (re)escribir dando lugar a su obra, desarrollando una suerte de palimpsestos.

Borda es responsable de la imposibilidad de representar (en cada uno de sus libros) un mundo con un hilo conductor argumentativo "coherente", porque cada libro se presenta como un conjunto de escritos dispersos e inacabados. Cada uno es al mismo tiempo: producción, construcción, invención, mentira y destrucción. Porque se propuso hacer una obra informe y estos rasgos determinarán su propia identidad literaria.

La literatura, para Borda, es una confesión, y se propone tallar la obra sobre las formas propias, sobre una esencia de lo informe y esto lo confirma el Loco: "Donde hay pasión en arte, la estética está por demás". (*El Loco*, 100)

En el caso de *El triunfo del arte*, todo el accionar discursivo gira en torno al Loco y a la creación en el arte. Mientras que en el libro *Divagaciones I, II y III*, las reflexiones se concentran en la creación escrita (sobre la búsqueda de las formas y el estilo en la escritura):

El estilo no es lo que creen muchos ignorantes, es decir, el detalle de la forma: puntos, comas, ortografía y sintaxis; color y sonos, etc.; así no es

poesía el verso. La Poesía es lo que da vida al verso, al mármol, a la música, a la línea y al color; es algo que no está sujeto a medida alguna, porque es el espíritu de la belleza, de la fuerza, o sea virtud ultrasútil, consciente o inconscientemente de la intención. Tal es el estilo, el cual se revela aun en el silencio de un gesto. El estilo está en la intensidad y en la forma de sentir, no de expresar: está en la manera de concebir las cosas, los seres y las fuerzas, en ese poder de abarcar de una ojeada el conjunto de lo que se propone ejecutar, macerando toda la naturaleza en el color del alma, en la esencia del espíritu y en el vaho de la sangre. Por eso cada estilo tiene una trascendencia que nos hace pensar y sentir en algo que finge estar fuera del mundo habitual a nuestros sentidos. (*El Loco*, 124)

El Loco piensa y se cuestiona sobre cómo escribir y para qué, salir de la forma hasta llegar a lo poético o, en la forma de encontrar lo poético de las cosas. Borda apuesta a la experiencia del ser y la vida; sólo a través de la experiencia en la auto-formación se encuentra el verdadero sentido de las cosas, que luego tomará forma y ésta será experimentada sólo en la medida que corresponde a la vida tanto del creador como de lo creado. Borda advierte que el "estilo es la combustión máxima de una existencia" y puede convertirse en algo "fatalmente despótico": aquellos que caen en sus llamas pueden desaparecer "alimentando con su existencia el fuego divino".

En esta perspectiva, la creación en Borda se desarrolla en medio de una plena soledad, su obra permanece en la oscuridad y es susceptible de ser eliminada o destruida. Pero

la creación implica una elección personal del creador donde él duda en avanzar en la creación o en terminar quemando la obra.

¿Quemar? ¿No quemar? No... Sí... Y en esta lucha perdí once meses, irresoluto delante de mis dibujos y manuscritos, hasta que al fin una mañana que desperté muy triste y con el corazón sacudido en violentas palpitaciones, haciné al pie de mi cama todo el trabajo de mis días. Cerré bien la puerta. Y en un arranque heroico y con la tranquilidad de un cadáver encendí la hoguera. (*El Loco*, 233)

Recordemos que Borda no vio su obra publicada. Él murió con la incertidumbre de que si sus escritos algún día verían la luz, él intentó crear una obra que ingrese a la eternidad; ¿existía acaso un sentimiento de responsabilidad sobre su creación o el nacimiento de su literatura? Entonces, ¿cuál es la responsabilidad de Borda sobre su obra? Acaso el pensador y el artista es responsable de su obra hasta el final de los tiempos, así como del uso y abuso que de sus composiciones. Quizá sea esta la razón por la que el Loco siente vergüenza de lo que ha creado: "Estoy avergonzado de haber escrito lo anterior, porque a pesar de que siento que hay un empuje interior por querer hacer algo bello, se ve que es perfectamente ridículo" (*El Loco*, 89). Después de leer sus escritos, el Loco se debate entre dejar una obra incompleta y deficiente o acabar con ella de una vez. En otras palabras, se trata del conflicto que se produce entre el creador y lo creado.



Es en este punto donde Borda fundamenta un placer perverso en el que se encuentra subsumido: "Así que para que mi razón sepa si lo que veo es obra de arte o no, debo esperar que mi emoción se manifieste [...], porque el goce estético es mil veces más egoísta que el de la carne en el amor". (*El Loco*, 42) Así se comprende la tensión que se produce entre el placer y el pensar en su creación, pues él será al mismo tiempo su propio juez: Borda crea su locura para decir su arte; crea en medio del caos una locura que le permita escribir y pintar. Locura que por otro lado es parte de su propio imaginario.

Sólo en la extinción o existencia de la obra se puede comprender "el estigma del abortivo", el Loco dice que es preferible no haber nacido si no se viene a la vida para la creación y la perfección: "Si el hombre engendrare ciento y fueren numerosos los días de su edad; si su alma no se hartó del bien\_ yo digo que el abortivo es mejor que él, porque en vano vino a tinieblas, va y con tinieblas será cubierto su nombre" (ETA, 1415).

Un elemento clave para comprender "el estigma del abortivo" es el libro de Job del Antiguo Testamento. El Loco, luego de conocer su origen (despojo del vientre materno, abandonado en un basural está expuesto a los peligros de esta

vida cruel)", se refiere a su lectura del libro de Job el edomita (*El Loco*, 264-67). En esta transtextualidad se observa que este Profeta luego de sufrir una serie de desgracias, una terrible enfermedad, la muerte de todos sus hijos y la pérdida de sus bienes, siendo justo y no pecador, interpela a Dios por las catástrofes que sufre, en tono rebelde y poético: "¡Maldita la noche que fui concebido!/  
¡Maldito el día en que nací!! \_¿Por qué no habré muerto en el vientre de mi madre o en el momento mismo de nacer?/ ...¿Por qué no me enterraron como a los abortos...? La auto-maldición del edomita se entiende como la creación que cuestiona a Dios: "por qué he nacido", y Dios es culpable de haberme creado. En el caso del Loco, él se considera como la creación (Yo-Arte); recordemos que él es objeto de su misma creación: se propone como lo creado que cuestiona al creador (el Loco cuestiona al Loco):

Señor, ¿por qué mis padres luego de engendrarme tentaron el abortivo? ¿Por qué cuando frustrada la tentativa del filicidio en el mismo seno materno, por qué cuando vine al mundo en forma de escupitajo cáustico o de maldición de Dios hecha carne sensitiva, por qué me arrojaron al arroyo, escondiéndose ellos en el misterio? ¿Acaso Señor, soy el nefando hijo del incesto [...]? ¡Señor! (*El Loco*, 367)

De esta manera, el Loco da cuenta del origen de la creación; como él proclama en algunos pasajes, su origen es

---

<sup>44</sup> Ver el cuadro *El filicidio* de Arturo Borda (propiedad de la Policía boliviana): el cadáver de un recién nacido es devorado por una cerda madre en un basural. Tal vez ése debía ser el destino del Loco si no es salvado para el arte.

el deliquio. Después, el Loco va a sufrir el estigma de la creación o del abortivo durante toda su existencia: "Mis ojos son linternas que iluminan un horroroso espectáculo: Mi origen: el estigma del abortivo". (*El Loco*, 397)

Esta relación entre intertextos, el cuestionamiento de Job a Dios por haberle creado y el cuestionamiento de Borda por su nacimiento, nos muestra: la relación entre la existencia, la creación y la muerte; y, la fuente (el libro de Job), en la que Borda sustenta su argumento sobre "el estigma del abortivo" en el arte<sup>45</sup>. De esta manera, Borda se libera de ese estigma en *El triunfo del arte*, cuando transfiere esta relación a la impotencia en la creación, dice: el ser que no crea, no merece haber nacido.

Por otra parte, esto determina ese *horroris vacui*, que el Loco experimenta ante su creación: enfrentarse a la obra o desaparecer: "Sí, hay algo que desde el origen me raspa el corazón. Oh, si yo pudiese arrancarme de la tierra, arrojándome en el silencio infinito". El Loco prefiere el vacío o la nada antes de ser impotente en la creación.

Borda funda su poética en la búsqueda de la inmortalidad de su obra y de su propia existencia, pero esta búsqueda se convierte en un gran dilema, pues la imposibilidad de saber cómo quedará en la historia, es una idea que lo persigue y

---

<sup>45</sup> El estigma del abortivo es un elemento fundamental que atraviesa toda la obra *El Loco* y termina en *El triunfo del arte*.

mortifica; idea que le hace decir y (des)decir su propio accionar sobre la creación. Borda tiene un concepto de lo que significa ser artista y la función que éste debe cumplir como tal:

Para ser el gran artista es necesario sacrificar nuestra más preciada personalidad en la ignición de todas las personalidades, en todas las pasiones..., sin asomo de egoísmo, en todas las luces, en todos los sonidos, en el aire, en el fuego, en la tierra y en las aguas: morir para sí plenamente en la existencia universal, no sintiéndose a sí mismo sino en los demás, en la complacencia tolerante a todos y a todo, en la más perfecta dación y estoicismo: y así surgirá en nuestro corazón, latiendo al calor de todas las vidas, resurgirá en nosotros formando la personalidad universalmente múltiple, potente, eterna, sin limitación ni en el tiempo ni en el espacio. (*El Loco*, 158)

Para alcanzar la inmortalidad, el artista debe lograr ser-universal; Borda sugiere que el artista entregue su vida y se consagre en el arte; tal como si fuera un devoto religioso que se entrega a Dios. Pero la "existencia universal" requiere que el ser asuma una entrega a los demás, una visión altruista o socialista para ser destinado a la creación: como un fuego interior que puede consumir la vida en estado de ofrenda o sacrificio por el arte.

La sugerencia que hace Borda es compleja, porque para que la personalidad universal sea eterna, sin límite en tiempo y espacio, supone un hombre que reúna en sí un grado de inteligencia, genio, talento y voluntad para que alcance

el don divino de la creación; una especie de semidiós que aún puede existir sobre la Tierra. Un hombre con estas características puede marcar su tiempo y su espacio, también puede sellar el futuro. Sólo así se puede arribar al centro de todo triunfo, superando la adversidad de las circunstancias y la inercia del futuro, y para lograrlo es necesario poseer una férrea voluntad. Aquí, cabe mencionar el concepto de Borda sobre esa fuerza interior, como una fuerza cósmica superior: "La voluntad cósmica es la acción incesante del misterio, o, si se quiere, es la propulsión continua de la fuerza"<sup>46</sup> (ETA, 108).

La búsqueda de la perfección lleva a Borda al paroxismo. Se opone a toda forma de obra acabada y sólo se puede alcanzar la perfección de la obra con un trabajo de entrega y sacrificio: "la conciencia de rebelión contra todo acabamiento: la necesidad de plenitud e inmortalidad", (El Loco, 131) estos son los elementos motivadores que busca el autor, para lograr sus propósitos en el arte.

La obra literaria de Borda se caracteriza por que en ello, tanto el tiempo como el espacio no están claramente definidos. Si bien el tiempo de la narración está en presente, la ubicación temporal se difumina en el texto, y esto ocurre casi en todos los libros. Borda sostiene que la

---

<sup>46</sup> Toda la obra literaria de Borda está íntimamente ligada a su obra pictórica, en este caso se ha imprescindible ver el cuadro "El poder de la voluntad", óleo sobre lienzo 1913.

eternidad se constituye en un "tiempo quieto". ¿Acaso esto no es la negación del tiempo?, se pregunta el autor. Este juego con el habitar en el tiempo y en el espacio eterno, también trasciende en la obra cuando Borda compara su concepto de tiempo con el tiempo de la ficción en *EL Loco (El Loco, 145)*. La poesía permite experimentar la liberación del tiempo. La sintaxis crea un múltiple juego de planos temporales; los recuerdos, el presente congelado y los futuros son elementos imprescindibles en la construcción del tiempo de la obra.

En el caso de *El triunfo del arte*, el tiempo es un dilema. Se lo puede definir por algunos temas o detalles a los que alude el autor como la "Conquista de América", la "Primera Guerra Mundial", pero estos datos no se constituyen en puntos de referencia temporal porque el Loco se desplaza en la eternidad donde tiempo y espacio se esfuman; por ejemplo, los adverbios (deíticos) como indicadores temporales, pierden todo su valor referencial en la obra (hoy, ahora, ayer, etc.); mientras que los verbos en presente sólo marcan el accionar del Loco en la creación. Por esto se puede afirmar que en *El triunfo del arte* se presenta una marcada intemporalidad. Así mismo, el espacio tampoco está definido, puesto que las localizaciones espaciales en el texto marcan distintos *locus*, que se ubican en distintos lugares y que se resumen en tres: al principio de la obra lugar donde el Loco comienza a escribir, después los

distintos lugares por los que pasa, y, por último, el espacio que aparece final de la obra, la vecindad donde el Loco despierta y comprende que todo había sido un sueño o una pesadilla.

En *El Loco*, se puede apreciar que existe un quiebre entre el tiempo eterno y el tiempo de lo cotidiano, el aquí y el ahora. Cuando el Loco entra en los estados de sueño trasciende todos los tiempos, y cuando despierta asume el tiempo de su existencia. Se trata de la necesidad poética de crear licencias para que el tiempo puede ser negado o reducido a la inmortalidad. Así, los tiempos infinitos que se manejan en el texto son aplicados como un recurso poético más. La obra temporiza y genera su propio tiempo como en un cuadro pictórico, éstos entretrejen una malla temporal que es parte del mismo cuadro.

Borda considera que para alcanzar la inmortalidad es necesario reflejarse en el arte griego, como modelo de perfección. El modelo de arte griego en Borda es considerado como un paradigma universal, que todo aspirante a creador debe seguir. Este paradigma será aplicado también en su pintura, (ver capítulo 3). Borda aspiraba a alcanzar este modelo de arte que trasciende los tiempos y el espacio, pero sus propósitos se fusionan con otras aspiraciones propias a su mundo, circunstancias y cultura:

El modelo de todo arte lo da la vida. Y la vida en cada región del globo se sujeta a la configuración geográfica, la cual colorea la piel del individuo, modelando sus huesos, sus sentimientos y pensamientos, imponiendo moral y costumbres. (El Loco, 131)

Este modelo también se asocia a la carga sentimental con que el autor impregna su concepto sobre el modelo de arte. El creador es un hombre místico, profeta, propagador del ideal religioso del arte, fundador de mundos artísticos perfectos. Borda comprende que este modelo no se aleja de la problemática de la creación y surgimiento del arte verbal, que en sus orígenes, está ligado estrechamente a los ritos religiosos en los que por medio de la dramatización, la danza y la música, se desarrollaban formas primitivas de expresión poética y que luego aplicará estos elementos en su proyecto de creación.

Borda recurre a otros elementos del arte clásico griego, como la armonía, pues considera que en ella se puede encontrar la estética de la obra, porque "la máxima armonía o belleza artística está en la expresión más simple, quiero decir, más comprensible, al alcance del sentimiento y la inteligencia más elementales [...]". (El Loco, 675) La armonía griega es un paraíso perdido al que nadie puede volver. Pero si el mundo divinizado de los griegos se perdió para siempre, la inmortalidad de los hombres endiosados, ¿acaso es posible todavía? Quizás en este empeño Borda se perdió y sólo dejó un



camino a la inmortalidad empedrado de geniales y locas intenciones.

Borda no vio su obra publicada; sólo publicó algunos fragmentos en los periódicos locales, y, para alimentar su espíritu de escritor, crea una polémica en torno a la calidad de esos escritos. Sobre estos textos dice: "Pero primeramente diré que el estilo y la gran desilusión que campean en la obra ya citada, a pesar de los raptos de vigor y fe son idénticos a los del diario". (El Loco, 53) En la primera etapa de escritor (como periodista), Borda publica continuamente sus escritos en diversos medios, pero con el tiempo esta actividad van menguando. Él sellará su obra escrita con una sentencia: "Lo que he escrito, escrito está", (El Loco 362) y con ésta el Loco dejará de por vida sentada su propia responsabilidad sobre su literatura, aun si ésta ingresara en la eternidad.

El concepto de belleza es para Borda un elemento sumamente importante, pues para él la belleza determina todo su accionar en la estética de la creación de la obra. En la imposibilidad de dar una definición de belleza, Borda compara el conceptos de estética con armonía:

Es inútil hablar de estética si antes no se sabe lo que es la belleza. Y como el conocimiento de ello es casi imposible en la definición, lo cual implica el conocimiento, la estética resulta, en consecuencia, ser vana y en grado superlativo, ya que por estética se quiere entender los misterios de la armonía, como

si la estética fuese más que la armonía. La armonía es la inteligencia, la fuerza y el origen de todo origen. (ETA, 817)

Borda retoma el concepto de armonía como elemento y fuente de creación; tal vez es éste el concepto más claro sobre el que fundamenta su poética. En *El Loco* se encuentran muchos pensamientos y reflexiones sobre armonía, estética, belleza y arte. Pero la definición de armonía es, casi siempre, la misma, mientras que los otros conceptos son repensados y (re)escritos incluso hasta dar definiciones contradictorias.

En *El triunfo del arte* se observa cómo el Loco describe el encarnar de la belleza en un momento de perfecta armonía, que es el elemento generador de la creación de toda obra de arte:

Lo sé; yo lo vi con mis ojos, cuando la armonía del arte se incubaba, cuando el presentir de la belleza armónica flotaba en las adivinaciones de ensueños vagos, en las intuiciones cosmogónicas [...]. (ETA, 1400)

La armonía se constituye en un elemento metafísico de la creación. El logro estético es como el sentido musical, es decir, armónico que posibilita que la obra sea accesible a la percepción del lector. Es como un dogma estético propio de la visión caótica y anarquista que propone el autor. La propuesta estética de Borda va más allá de la razón común, y en su afán de lograr su propia creación trata de dar respuestas y justificaciones sobre su poética.

Desde el punto de vista de la práctica de la creación, el autor desarrolla ideas, pensamientos y conceptos sobre el hacer la obra de arte, elementos o instrumentos que adquieren réplica en *El triunfo del arte*. Réplicas como mecanismos de pensamientos filosóficos, religiosos y de poética que, en su operar desde el *Loco*, pueden repetirse de manera orgánica en *El triunfo del arte*. De esta manera se puede establecer una relación histórica en la formación y definición del actuar y pensamiento del *Loco* en toda la obra.

3. *El triunfo del arte sobre los ismos* como la poética de la obra plástica de Arturo Borda

*Más, notad que el Arte es el símbolo del alma de los seres y de las cosas. Así que lo primero que cultivaréis es el alma y luego la forma, a la inversa del proceso usado.*

*Arturo Borda*

### 3.1. La obra plástica de Arturo Borda

Arturo Borda realizó una excepcional propuesta de creación artística: llevó adelante dos proyectos bajo una misma concepción poética, *El triunfo del arte sobre los ismos*, tanto en la plástica como en la literatura, hecho que no tiene referencia en los anales de nuestra cultura".

En las páginas siguientes se realiza una aproximación al cuadro y por lógica consecuencia a la obra pictórica de Arturo Borda. Para ello establecemos un marco de análisis de cuatro sistemas de relaciones: 1) *El triunfo del arte* y la pintura de su tiempo (1900-1953); 2) El cuadro y las escuelas, los movimientos y las tendencias artísticas de la época; 3) *El triunfo del arte* como poética de la obra plástica de Arturo Borda; y, 4) la pintura en la literatura de Borda.

Se debe remarcar que para leer *El triunfo del arte sobre los ismos* se propone a aislar y describir algunos criterios para clasificar los contenidos narrativo-argumentativos, (como instrumentos para decodificar el lenguaje de la

---

<sup>47</sup> Horacio en su tratado *Ut pictura poesis* (en Lessing, 1766), se ocupó de la relación entre poesía y pintura "como la pintura, así es la poesía". En el siglo XVIII Lessing abrió un famoso debate sobre el axioma atribuido al poeta griego Simónides (556-467 a.C.), según el cual la pintura y la poesía son dos expresiones de un solo hecho artístico: "la pintura es una poesía muda y la poesía es una pintura parlante". Lessing se sitúa frente a quienes creen en una sola expresión y un solo ideal artísticos y sus ideas tuvieron influencia durante el Romanticismo. En su importantísimo tratado *Laocoonte o De los límites entre la pintura y la poesía*, Lessing opina que la literatura pertenece a las artes temporales, pues desarrolla una acción, que implica un devenir (pasado-presente-futuro), y actúa en el tiempo mediante sonidos articulados, mientras que la pintura es artes espaciales, porque se produce a través de formas y colores, captando instantes de las acciones. En consecuencia, la obra plástica es una síntesis y la literaria un análisis. Este mirar las artes en su diversidad es consecuencia de fijarse en los objetos donde cada una se materializa. (Lessing, 1766:120)

pintura) y después, interpretar la composición de la obra. A partir de esta experiencia, se intentará establecer algunas relaciones, comparaciones y analogías entre el libro y el cuadro de Borda.

### **3.2. *El triunfo del arte y la pintura de su tiempo***

La pintura de Arturo Borda por sus características abarca una particular universalidad en el contexto de la pintura boliviana. Esto explica que la obra supere las barreras de las modas, tendencias, escuelas o movimientos artísticos de su tiempo.

Borda es el primer pintor boliviano que rompe todas las estructuras académicas de su tiempo para imponer su arte; él se consideraba un artista simbolista. Comienza a pintar desde 1900. Su paleta evoluciona, cambia y se perfecciona hasta adquirir su propio lenguaje pictórico. Un estilo propio que incomoda a los críticos de arte de ese tiempo. Tiene el dominio perfecto del color". Lo propio ocurre con la técnica del dibujo que adquiere su identidad propia dentro del espacio nacional.

La producción de Borda abarca la primera mitad del siglo XX. En ese contexto, se establecen dos épocas bien definidas en su pintura. Las dos primeras décadas del siglo marcan un

---

Ver el cuadro *Estudio III*, 1952 (óleo sobre lienzo). Esta obra puede ser considerada como una poética del color de Arturo Borda.

ciclo, y las tres décadas posteriores, otro. En la primera etapa de su vida Borda es reconocido como el joven que: "Poseído de absoluto arbitrio y libertad, pintaba y escribía con absoluto deleite [...] Aunque era autodidacta en el arte de la pintura, su paleta producía los más extraordinarios colores" (Aliaga Suárez, 1966). Su pintura es vital; tiene una fuerza expresiva en los temas seleccionados que eran revolucionarios para su tiempo.

Si bien Arturo Borda tiene formación autodidacta, son notables en él las influencias de la pintura del siglo XIX. De ahí que se especializa en la técnica del retrato. Pedro Querejazu dice al respecto: "El retrato es una de las facetas más importantes de este artista, y que siempre ha resuelto con gran maestría" (Querejazu, Última Hora, La Paz s/f).

Arturo Borda pintó a grandes personajes de la cultura, próceres, militares, presidentes, ciudadanos destacados y anónimos, entre ellos: Homero, Willian Shakespeare, Nicolás Maquiavelo, Edgar Allan Poe, Charles Baudelaire, Victor Hugo, Walt Whitman, L. V. Beethoven, D. Eisenhower, Jaime Mendoza, Vicente Pasos Kanqui, Daniel Salamanca y los retratos de sus familiares Héctor Borda, Hena Borda de La Faye, Belisario La

Faye, el niño César La Faye, su madre , sin contar la gran cantidad de retratos de personajes anónimos que dejó.

Borda sigue los pasos de los pintores de la época republicana: Manuel Ugalde, Martín Drexel, Faustino Pereira, Florentino Olivares y Manuel María Pórcel. De ellos, Borda recibe una fuerte influencia que se manifiesta en los primeros retratos que pinta.

La segunda época de la pintura de Borda es tal vez la más prolífica en su producción, aunque es necesario aclarar que muchos cuadros que llevan fecha de los años cuarenta y cincuenta pertenecen a la primera época del autor. Borda escribe en su autobiografía que retoma los pinceles el año 1943, y durante ocho años pinta cuatrocientos cuadros, hasta llegar a más de dos mil seiscientas obras, sin contar la colección de cuadros que perdió en Buenos Aires, que alcanzan a setenta y ocho piezas en total . Las exposiciones de esta época suman aproximadamente catorce, de las cuales la más importante es la que se llevó a cabo en 1951, donde expuso ciento ochenta y cinco cuadros promovido por el Ateneo Aspiazu y bajo el auspicio de la Honorable Alcaldía Municipal de La Paz. Los temas de los cuadros son retratos, interiores, bodegones, paisajes del altiplano (sus ríos y el lago

---

<sup>49</sup> Se ha tomado la obra de Pedro Querejazu. *La Pintura boliviana del siglo XX*, para determinar las categorías pictóricas que desarrolló el pintor Arturo Borda.

50 Borda, Arturo. "*Autobiografía*". Suplemento dominical La Nación. La Paz, 28 de octubre de 1962, pág 3.



Titicaca), cordilleras, trópico, pasajes marinos, desnudos, símbolos, alegorías y otros.

Borda ha vivido en un medio donde la pintura se encontraba en los templos de la ciudad de La Paz y en las iglesias abandonadas del altiplano boliviano; se alimentó con la información sobre pintura e historia del arte que pudo obtener en las bibliotecas públicas o privadas y con la información que llegaba a través de los medios de prensa escrita. Por otra parte, no se puede dejar de considerar su profundo conocimiento sobre la cultura aymara, así como el dominio de su lengua. Conocía muy bien la simbología cultural del mundo andino boliviano. Ésta es la fuente que nutre el imaginario de Arturo Borda.

Ahora bien, la formación pictórica en Borda se da en las iglesias de La Paz y el Altiplano. Las corrientes europeas importadas están plasmadas en las pinturas coloniales y en el arte Virreinal: el Renacimiento, manierismo, tenebrismo, neoclasicismo, rococó y el barroco mestizo. La influencia de Leonardo Flores, José López de los Ríos, del Maestro de Calamarca de los templos de Carabuco, Caquiaviri, Guaqui y San Francisco de La Paz", son también evidentes. Tales son las influencias a la visión de mundo, la cosmogonía y el imaginario bordeanos.

---

<sup>51</sup> En estos cuadros se puede apreciar la magnificencia de la pintura colonial, escuelas e influencias importadas de Europa.

Para el pintor Benedicto Aiza, Arturo Borda recibió una fuerte impresión del Maestro de Calamarca y de las imágenes de Caquiaviri. El mundo fantasmagórico de los infiernos ha dejado su marca en las imágenes "cuasi" surrealistas de Arturo Borda.

Si bien es cierto que Borda trabajó una descomunal producción de cuadros, gran parte de esta producción se ha perdido. En la actualidad sus pinturas se encuentran dispersas entre los museos de la ciudad de La Paz, algunos familiares del autor y en manos de coleccionistas y anticuarios, que valoran la producción artística de este pintor.

Borda crea su propia academia; entra en el conocimiento del lenguaje pictórico por la experiencia y los años de bregar en el arte. Él crea su propio mundo referencial en cuanto a conceptos sobre la creación pictórica, formación autodidacta que desarrolla e investiga con los medios disponibles que encuentra a su alcance.

Arturo Borda va a buscar su propia identidad pictórica, a pesar de las dificultades que se le presentan. Él cree en la virtud que se logra a través del trabajo cotidiano, en la

experiencia adquirida por la entrega plena y total del ser a la obra, sin importar el tiempo que demande esta empresa".

Por otra parte, Arturo Borda es crítico con los movimientos pictóricos de su tiempo. Desprecia, casi a ciegas, a dichos movimientos. Cuando expresa su fe artística: "Creo que el fin primordial del arte es la belleza [...] y que la incapacidad de poder realizarla ha forzado liviana y fácilmente, sin esfuerzo ni estudio [...] otras groseras escuelas, legiones de locos del absurdo, produciendo trabajos que repugnan al gusto estético más elemental por su ininteligibilidad y fealdad". (Borda, 1962)

En su credo estético dice: "Yo creo en los atributos de la belleza: el amor, el saber, la fuerza, y la justicia en la armonía". (*Ibid*, 1962) No acepta otro ideal que el de la belleza. En este sentido, Borda fundamenta su posición en el arte clásico. En *El triunfo del arte* se da la oposición entre mundo clásico y el mundo contemporáneo.

La crítica de arte en Bolivia tiene gran dificultad para definir el conjunto de su obra, de ahí que todavía no hay acuerdo para realizar una catalogación ordenada de sus cuadros, menos aún para hacerlo específicamente en torno a la pintura *El triunfo del arte*. Los esposos Mesa Gisbert afirman

---

<sup>52</sup> [...], ir preparando todo su ser, minuto a minuto, / en el ensueño y en la vigilia, / al imperio de la fe de su conciencia, de que son los artífices / de la escultura viviente más grande que ha de forjar / en las tinieblas eternas de la matriz: un ser / de suprema fuerza, sabiduría, amor, justicia y belleza [...]" (El Loco, 1966:8)

que este cuadro es surrealista. Ellos tratan de adecuar algunas pinturas por sus contenidos a diferentes movimientos pictóricos, como el expresionismo, impresionismo, surrealismo, parnasianismo, entre otros. Pedro Querejazu, vincula el cuadro al hiperrealismo o bien al superrealismo. No muy lejos de estas propuestas, Margarita Vila repite la crítica de los ya citados, pero además agrega que en esta pintura confluyen varios elementos que pertenecen a diversos ismos: el "surrealismo", el "surrealismo daliano", el "impresionismo y lo abstracto"<sup>53</sup>. Rigoberto Villarroel Claire dice sobre *El triunfo del arte* que "la belleza huye de las monstruosidades 'fauves' del arte moderno" y por otra parte cataloga a este artista y su pintura: "Borda es un pintor barroco por la explosión de las pasiones y su simbolismo imaginativo, lo que se constituye en uno de los contrastes paradójicos de su temperamento". (Villarroel, 1952)

Lo cierto es que la obra en sí plantea una gran disyuntiva. Acaso, ¿no es paradójico que el cuadro que hace crítica a todos los "ismos" sea considerado como un "ismo" más?

Tal vez en el cuadro ya se plantea un desafío: crear un lenguaje que vaya más allá de las repeticiones y

---

<sup>53</sup> Ensayo leído en el Museo de Arte Nacional por Margarita Vila. "La influencia de las vanguardias en el arte boliviano del siglo XX". Ponencia. 1998.

<sup>54</sup> Rigoberto Villarroel Claire dedica un ensayo de crítica pictórica a la obra de Arturo Borda en su libro *Arte Contemporáneo*, La Paz, Bolivia, 1952.

clasificaciones ociosas para interpretar la pintura de Arturo Borda. Visto que la clasificación es excesiva para desentrañar la obra de este pintor, es importante analizar las fuentes del autor y los medios que han contribuido a la formación del espíritu creativo.

La obra plástica de Borda está marcada por el infortunio. Quizá corrió el mismo destino de su autor: marginado, relegado de los medios oficiales de la cultura. El cuadro sobrepasa todos los límites, corrientes y modas. Mientras que, la pintura de su tiempo se había estancado en el retrato del siglo XIX y el indigenismo repetitivo de la academia: este artista crea dialogando con la sorda incompreensión del mundo oficial.

La obra de Borda se ubica entre dos grandes pintores: Dávalos (anterior) y Guzmán de Rojas, (casi coetáneo). Ambos pintores brillan y se opacan ante el mundo de Borda. En esto se advierte una semejanza en los título que Borda y Guzman de Rojas emplean en sus obras: "El Triunfo del Arte" y "El Triunfo de la Naturaleza", aunque, por otra parte, Borda también pinta un cuadro que denomina "El despertar de la Naturaleza", lo cual pone de relieve la admiración mutua que existía entre estos artistas; uno desde su posición oficial -académica-, y el otro desde la libre marginalidad.

La obra plástica de Arturo Borda es (re)descubierta el año 1966, por el crítico de arte John Canaday, en una exposición de pintura latinoamericana auspiciada por la Universidad de Yale y de Texas en Nueva York, quien escribe en el "New York Times" un artículo sobre el cuadro "Leonor Gozalves y José Borda" (1943) padres de Borda. Canaday destaca lo siguiente:

"El verdadero descubrimiento de la 'Exposición de Arte Latinoamericano desde la independencia es un pintor llamado Arturo Borda, boliviano, nacido en 1883, representado por una sola obra: 'Leonor Gozalves y José Borda' [...] Si el doble retrato presentado en la 'Exposición de Yale' es buena muestra de su pintura, Borda es mucho más que un maestro de segunda fila. Aún desconocido el propósito original de la exposición, el cuadro más interesante es uno que se halla relacionado con el 'desarrollo social', que se hace presente con una obra de arte de primera calidad, pintada por un artista totalmente desconocido en esta parte del mundo, y quizás no muy conocido en su país. Ello nos proporciona un descubrimiento muy raro hoy por su calidad, el de un artista con grandes dotes interpretativas y técnica que trabajó sin ser reconocido y que tampoco tuvo interés en que se lo reconociese. Lo mejor que podemos hacer en su beneficio es tratar de investigar en el futuro, con la esperanza de que este cuadro no sea excepción dentro de su obra". (John Canaday, Nuew York Times, s/f.)

**J.** Canaday resalta los valores de la técnica y la interpretación de Borda, sin intentar la clasificación fácil de la pintura que hace la crítica pictórica en Bolivia. Es a

---

<sup>55</sup> Texto extraído del Catálogo de la exposición retrospectiva de Arturo Borda. HAM de La Paz, Junio-Julio 1966.

partir de esta crítica que la obra pictórica de Arturo Borda es reconocida como parte del patrimonio cultural boliviano. Es el momento cuando realmente se hace justicia a la pintura boliviana, catorce años después de la muerte de este artista.

El Maestro de La Paz (como lo califican los Mesa Gisbert) ha logrado un merecido lugar en las artes plásticas y literarias de Bolivia. Sin lugar a dudas, es uno de los mejores pintores de su tiempo. Desde el año 1966 las críticas han cambiado de tono, llegando hasta la exageración. Los términos son por demás elocuentes, como cuando se lo nombra "El Padre de la pintura boliviana"<sup>56</sup>. De esta manera, surge una nueva mirada en torno al autor y su obra.

### **3.3. El cuadro *El triunfo del arte sobre los ismos como poética*"**

El cuadro *El triunfo del arte*, óleo sobre lienzo, fue creado en 1943, aunque existen referencias que dan cuenta que esta pintura fue iniciada mucho antes del año indicado. Arturo Borda invirtió mucho tiempo en la preparación de este cuadro, como bien se aprecia en la gran cantidad de bocetos que preparó para este cuadro -dibujos a lápiz, tinta, carbón,

---

<sup>56</sup> Elías Blanco M. escribe una biografía cronológica que titula; "Arturo Borda, su obra en el tiempo", Presencia: Puerta Abierta. La Paz, Bolivia. 26 de noviembre de 1995.

<sup>57</sup> Para realizar el análisis del cuadro *El triunfo del arte sobre los ismos* de Arturo Borda, retomamos el concepto de Aristóteles: "La poética es la disciplina que trata sobre las leyes de composición", concepto que aplicamos a la instancia del discurso del texto pictórico.

otros-, hecho que es confirmado por los investigadores Mesa Gisbert:

Nunca usó otro medio que el óleo. La elaboración de sus cuadros es lenta, llena de análisis, así lo prueban la gran cantidad de dibujos preparatorios para sus obras; recordemos que para '*El triunfo del arte*' hizo más de cuarenta dibujos analíticos, que estudian las figuras una a una. Las modificaciones que en estos dibujos aparecen muestran la cuidadosa elaboración de su obra". (Mesa Gisbert, 1066)

La composición del cuadro revela la concepción del arte que crea Arturo Borda. El universo evocado en el cuadro representa un imaginario en el que se inserta un mundo cultural, propio del autor. En este imaginario el autor se propone la coexistencia (en el mismo espacio) de mundos distintos (el arte clásico y el arte contemporáneo); así, el artista establece un sistema de relaciones inauditas o imposibles entre los mundos evocados, tratando de esta manera de imponer un sentido al caos que deviene en obra de arte.

Borda en la afirmación estética que enuncia con el título "*El triunfo del arte sobre los ismos*"<sup>59</sup> propone su propia poética. El título del cuadro nos obliga a seguir una ruta analógica entre este enunciado y el contenido del

---

<sup>58</sup> Ensayo crítico introductorio escrito por los esposos José Mesa y Teresa Gisbert. "*Arturo Borda. El Hombre y su Obra*". Catálogo. Exposición Retrospectiva Auspiciada por la Honorable Alcaldía Municipal de La Paz y La Embajada de Estados Unidos. La Paz. Junio. 1966.

<sup>59</sup> En los distintos textos que investigamos encontramos que a este cuadro se le asignó distintos títulos como "Crítica de arte", "Crítica de arte contemporáneo", "Crítica de los ismos" y "Triunfo del arte clásico". Pero el título que lleva la pintura es: "El triunfo del arte sobre los ismos", cuadro que se encuentra en el museo de arte "Tambo Quirquincha" en La Paz.



cuadro: en cierto sentido el título abre un camino, acceso a una dimensión inteligible en la que se refleja el arte clásico y las vanguardias o imágenes propias del arte contemporáneo.

El cuadro pone en escena elementos de una cultura histórica, mitológica y poética. La pintura del arte clásico no es reflejada en términos estilísticos propios de esa estética, sino que se inscribe en el amplio territorio del cuadro, como signos icónicos que fueron ubicados con la finalidad de poner en juego un sistema de oposiciones entre las distintas formas y corrientes estéticas.

Si interpretamos los elementos (del mundo griego) que componen el cuadro como signos icónicos", vemos que éstos tienen una función comunicativa, y al mismo tiempo estructuran toda una cadena de códigos, que produce un grafismo que tiende a hacer de la cultura clásica, de la pureza apolínea, de la luminosidad blanca y de la paz auroral una referencia griega. Todos estos elementos se ven sacudidos por lo ingrato del grafismo que los representa casi como información enciclopédica.

A partir de lo mencionado en el párrafo anterior, podemos establecer que los elementos que componen el cuadro

---

60 "El signo icónico constituye un modelo de relaciones (entre los fenómenos gráficos) homólogos al modelo de relaciones perceptivas que construimos al conocer y recordar el objeto". (Eco, 1974, 234)

pueden ser leídos a través de un sintagma del código icónico donde intervienen relaciones intertextuales complejas. Estos íconos reproducen algunas de las propiedades de los objetos representados: "El mundo clásico griego", "El Partenón de Grecia", "Venus de Milo", "Homero", "Pericles", íconos que sólo por ser evocados reclaman una cadena de "significados flotantes" sobre esta cultura y lo que representa para el mundo moderno. La recuperación de estos valores conforman parte del ideario que configura el imaginario de Borda para escribirlos y enunciarlos como parte de su estética.

Una parte importante de la poética de Arturo Borda es la técnica sobre el dibujo que desarrolla el maestro y que consigue con muchos años de trabajo, demostrando, en esto, un amplio dominio sobre las formas de la anatomía del cuerpo humano, partiendo de los retratos, hasta lograr cuerpos que de alguna manera marcan un particular estilo que logra el pintor. Sobre este aspecto los esposos Mesa Gisbert dicen:

Para sus cuadros de composición, que fundamentalmente entra en la figura humana desnuda, no usó modelos. Así lo patentiza la anatomía con movimiento y musculatura estudiada por un pintor idealista a quien le falta el contacto con la naturaleza. (El Loco, 1966)

Aunque el estudio de la anatomía humana en el dibujo de Borda presenta distintos matices, se observa que este pintor usó modelos humanos y otros tomados de revistas y gráficos de todo tipo. Estos elementos definen de alguna manera el estilo

que logró en el dominio de esta disciplina, estilo que transita entre las representaciones de cuerpos de modelos humanos y de cuerpos imaginarios.

Emilio de Medinaceli, en el ensayo que dedica a la pintura de Arturo Borda, dice que el estudio de la anatomía humana que realiza Borda es magistral:

Su conocimiento y ciencia de la anatomía estética, fue magistral. Se evidencia en sus desnudos y esqueletos, donde todos los músculos y los huesos están en su lugar, con proporción y armonía, y expresan en cada circunstancia natural y artística el exacto movimiento y la actitud. (De Medinaceli, 1969)

Es por esto que el estudio del cuerpo humano de Arturo Borda muestra un especial dominio de las formas, que sólo él lo consigue en la búsqueda personal del perfeccionamiento de su técnica. Sin embargo, para algunos críticos este aspecto se constituye en una especie de talón de Aquiles del artista.

Pedro Querejazu, en su libro *El dibujo en Bolivia*, considera a Arturo Borda como uno de los "grandes maestros" del dibujo de la primera mitad del siglo XX, este crítico de arte, en su investigación sobre el dibujo de este artista sostiene:

Arturo Borda (1883-1953), artista difícil de ubicar en una escuela, es más acentuadamente simbolista y alegórico en su obra. De Borda quedan numerosos dibujos, desde bocetos muy libres, hasta serios estudios para pinturas que se conocen, algunos de los cuales tienen incluso anotaciones del color que deberán llevar las

diferentes partes de la obra al trasladar el tema a la pintura. (Querejazu, 1996)

En el mismo estudio, Pedro Querejazu considera que la producción de dibujos de Arturo Borda se divide en tres grupos importantes: el primero corresponde a 1930, a los cuerpos femeninos y la moda que son trabajos con lápiz y repasados con tinta y pluma; el segundo está formado por dibujos que corresponden a la Guerra del Chaco (1932 a 1934), con retratos de oficiales y soldados del ejército hechos a lápiz y grafito (a este período pertenece un autorretrato poco difundido); el tercer grupo lo conforman dibujos que se constituyen en ensayos parciales que luego serán pintados, trabajos que sirvieron para pintar el cuadro "Crítica de los 'ismos' y triunfo del arte clásico", dibujos estos que se producen desde 1934 hasta 1950.

Arturo Borda confiere a su poética un carácter poético-narrativo, y, en esto, tal vez se da la mayor aproximación con el texto escrito. Pero en el texto pictórico se producen varios acontecimientos. Una primera acción es la especie de puesta en escena de la cultura: son historias que implican o proceden de un saber previo, como es el caso del saber del arte clásico, que aparece evocado por el poder del "Nombre": y lo que se representa es la propia cultura, o como se dice en el intertexto, es una circulación de los textos anteriores (clásicos) en la cabeza (o mano) del artista. Esta

representación resulta totalmente explícita. En el espacio de la pintura clásica, el tema es el triunfo del arte clásico sobre todas las demás estéticas. Así se comprende que el texto se propone como un concepto que se halla muy cerca de la *pintura de tesis*, la que invita al lector-observador a entrar en la obra a través del análisis, relación y comparación de las estéticas, propuestas a manera de conceptos.

La segunda gran acción que se produce en el lienzo es aquella que se representa en el espacio del arte vanguardista o contemporáneo. En este espacio la libertad de la composición establece relaciones nuevas, creativas, sorprendentes en cuanto a las formas que presentan. Se siente una libertad creativa en cuanto al dominio del tiempo, todo parece transcurrir en un presente continuo. En este espacio los elementos se desprenden de la representación simbólica, para dar paso a una narración libre de los acontecimientos, que el lector-observador puede interpretarlos y organizarlos de acuerdo a una decodificación creadora.

En el cuadro se presenta una tensión entre dos mundos; hay, en este sentido, hay un espacio sagrado y un espacio profano. En este contexto, en el espacio sagrado se ubican los símbolos del paradigma de la cultura universal, que están en conjugación y plena armonía entre ellos. Ello marca un

tiempo congelado: la combinación de las formas está mediada por el espacio indefinido y por la eternidad, que son los símbolos eternos de la cultura y el arte clásico. Éste es el ideal supremo de Borda: la cultura griega en el "Partenón". Los bustos de las imágenes de "Venus de Milo", "Pericles" y "Homero", desde la inmovilidad perpetua, observan el espectáculo de la vida del arte moderno frente al espacio del arte mundano y simple que Borda reprueba. Entre estos elementos, arriba está el Illimani y hacia abajo el arbusto de la Kantuta—símbolo<sup>61</sup> de la gran nación de Bolivia", y tres flores proveen de dulce alimento a un colibrí andino.

En este punto se presenta la paradoja en la perfección del arte. En el principio de todas las cosas está el Illimani y al final se encuentran las Kantutas. Los colores que se manifiestan en la atmósfera que envuelve a las imágenes y a los símbolos tienen relación con los colores espirituales: los azules que brinda paz, verdes que representan la serenidad y confianza, la gama de los blancos que expresan lo intemporal y la infinitud y el inicio de todas las cosas. Aquí se puede hablar de un color de la memoria, donde los elementos evocados entran en relación con otros mundos, igualmente rememorados. Todo esto se contrapone al espacio

---

<sup>61</sup> "El símbolo remite a una asociación por lo general culturalizada; por ejemplo, la hoz y el martillo por el partido comunista". (Pottier, 1993: 25)

<sup>62</sup> Se entiende como gran nación de Bolivia porque al interior de ella coexisten más de treinta naciones reconocidas por el Estado boliviano.

del triángulo inferior izquierdo. Es el mundo del arte contemporáneo. En este espacio, donde todo es posible, vida y muerte al mismo tiempo, realidad y ficción, desenfreno, risa, fiesta y orgía conviven y subvierten todos los valores'.

Así, en todos los personajes grotescos que se encuentran en el mundo profano: los danzantes desnudos, las Ninfas que bailan con el Macho Cabrío, Satán, con alas de insecto y patas con garras que despiden fuego (seguido por un duende deforme y desnudo), el personaje deforme (zoomorfizado) con orejas puntiagudas, la pareja de indígenas con sus miembros desproporcionados, la pareja de Silenos<sup>64</sup> desnudos y el rostro de la hermosa mujer que sale de la tierra (diosa de la tierra). Todos ríen: una risa satánica, soberbia, éstos aparecen o se presentan en una actitud de danza, algarabía carnavalesca, fiesta, orgía o lujuria.

---

<sup>63</sup> Javier Sanjinés retoma los conceptos desarrollados por Bajtín cuando afirma sobre risa: "La risa sacude al universo, lo pone fuera de sí, revela sus entrañas. Se aparta de lo religioso porque pone en tela de juicio su seriedad. La risa es la suspensión y, en ocasiones, una pérdida de juicio. Por la risa el mundo vuelve a ser un lugar de juego". (Sanjinés, 1983, 79) Por otro lado, Octavio Paz, escribe sobre la fiesta: "En ciertas fiestas desaparece la noción misma de orden. El caos regresa y reina la licencia. Todo se permite: desaparecen las jerarquías habituales, las distinciones sociales, los sexos, las clases, los gremios. Los hombres se disfrazan de mujeres, los señores de esclavos, los pobres de ricos. Se ridiculiza al ejército, al clero, a la magistratura. Gobiernan los niños o los locos". (Paz, 1987: 45)

<sup>64</sup> "Silenos: Seres bípedos medio caballos medio hombres, semejantes a los sátiros: frecuentemente identificados con ellos. Perteneían a la comitiva de Dionisio, considerados a veces como sátiros mayores. Uno de ellos, Sileno, habría educado a Dionisio y pudo ser el jefe y el director del coro de los sátiros". (Diccionario de Mitología Griega y Romana, 1988) En cuadro aparecen como una pareja de personas obesas que caminan, apenas cubiertas por un velo transparente.

<sup>65</sup> Charles Baudelaire en su libro *Baudelaire y la crítica de arte* sobre la risa dice: "Es en el hombre la consecuencia de la idea de su propia superioridad; y en efecto, como la risa es esencialmente humana, es esencialmente contradictoria, es decir, signo a la vez de una grandeza infinita y de una infinita miseria, miseria con relación al Ser absoluto de quien posee el concepto, grandeza infinita con relación a los animales. La risa se origina en ese perpetuo choque de esos infinitos. Lo cómico, la potencia de la risa, reside en el que ríe y de ningún modo en el objeto de risa". (Baudelaire, 1986, 161)

La risa, en cada uno de los personajes descritos, es creada y puesta en ellos como signo de una teoría (sobre la risa) que expone el artista. "La risa es satánica y por tanto es profundamente humana". (Baudelaire, 1986) En este espacio profano caben todas las expresiones del arte pictórico de las vanguardias, es decir, los "ismos" que Borda critica, aunque esto resulta ser algo ambiguo, porque Borda crea obras "bajo" y "con" el dominio de estos estilos.

En el espacio inferior del cuadro se observan las figuras de los monos pintores que trabajan sobre una pintura puesta en un caballete; sobre este lienzo hay una pareja de loros que mira dicho cuadro. Para la Dra. Margarita Vila, los monos representan a la crítica de arte como una nota de erudición: "Monos pintores en una directa referencia al artista imita-monos. El término, injurioso en la antigüedad clásica y en el Talmud, pasó a ser elogioso en el Renacimiento, para acabar recuperando su significado original posteriormente (Vila, 1988). Vila dice que a través de la alegoría Borda "pretende clavar un aguijón en aquellos que copian servilmente los estilos modernos".

Ahora bien, Arturo Borda se considera simbolista, y a través de los símbolos expresa su crítica al indigenismo

---

<sup>66</sup> Margarita Vila dice que cada figura icónica representa a un movimiento estético de la vanguardia; así, todo el cuadro parece aproximarse al Surrealismo; el "Esqueleto y El duende parecen eludir al expresionismo y lo abstracto"; la interpretación del idolatrado mundo clásico es testimonio del parnasianismo del autor. (Vila, 1998)



académico boliviano, representado en la pareja de indígenas con sus rostros, brazos y pies desproporcionados. La deformidad de la pareja de indígenas andinos hace alusión directa a la pintura de indígenas con formas apolíneas de Cecilio Guzmán de Rojas. Algunos críticos de arte coinciden en que las figuras representadas en el cuadro corresponden a cada corriente estética de la pintura occidental".

En medio de ambos espacios -el andino y el clásico- se encuentra, para Arturo Borda, el símbolo de la perfección: la mujer que encarna la perfección, la musa de sus sueños, la divina locura, el ideal del artista. En consecuencia, la imagen de la mujer desnuda que cruza el camino de la perfección, atravesando los dos espacios del arte contemporáneo y el arte clásico, determina la posición y la perspectiva estética del artista.

La poética del cuadro se concentra en la figura central de la pintura: el cuerpo de la mujer desnuda, que corre atravesando el camino del arte, con un velo transparente que envuelve sus delicadas y perfectas formas: ella esconde su rostro entre sus manos", corre ante el acoso de la pareja de indígenas aimaras y del monstruo dragón-murciélago: estas

---

<sup>67</sup> Estas manifestaciones se representan en cada figura que también se reconoce como símbolo. Un claro ejemplo que se encuentra en la figura del Satán con alas transparentes y patas con garras que despiden llamas de fuego: este representa al surrealismo.

<sup>68</sup> Una paradoja en la pintura de Arturo Borda se da en el desdoblamiento de los cuerpos: por ejemplo el rostro que la musa cubre con sus manos se encuentra escrito en el ángulo inferior izquierdo del cuadro, como el rostro de la mujer que sale de la tierra, que simboliza, al mismo tiempo, a la Diosa Pachamama.

figuras intentan impedir que la musa del arte (el cuerpo del arte) logre cruzar el camino y triunfe ante todas las tentaciones de las vanguardias. Así, el arte de Arturo Borda cruza el camino de las tentaciones para encumbrarse en los altos ideales de la creación, que tiene como fundamento principal el arte clásico del mundo griego sobre los nuevos movimientos artísticos.

Por todo lo visto y analizado hasta este punto, se puede concluir que: *El Triunfo del Arte sobre los ismos*, texto pictórico, se constituye en la poética de la plástica de Arturo Borda.

#### **3.4. La pintura en la literatura de Arturo Borda**

La pintura en la literatura es un tema teorizado y profundamente trabajado en la producción artística de Arturo Borda. No se puede pensar la obra de este autor sin considerar que su creación literaria está íntimamente ligada a la composición pictórica. El proyecto más grande de este artista está en el cuadro titulado *El Loco* y la obra literaria también titulada *El Loco*. Se puede observar el cuadro impreso en las tapas de los tres volúmenes de esta obra. El cuadro representa una imagen esférica en la penumbra de la noche sobre un mar o lago, que aparece después de un paisaje montañoso (en esta pintura podemos interpretar distintos sentidos), ¿un planeta incendiado?, ¿un mundo en

llamas en la oscuridad de la noche?, ¿un sol negro que se quema?, ¿un eclipse apocalíptico?... sentidos que comparte el texto literario y el texto pictórico. Sea cual fuere el significado representado, en su centro se escribe en letras de lenguas de fuego el título del cuadro: "El Loco". Si bien este proyecto artístico (interdisciplinario) muestra la intención de Borda: romper con las fronteras, las normas y formas que existen entre la pintura y la literatura, esta propuesta estética, que se propone enlazar los espacios artísticos mencionados, se repite en otros aspectos y motivos, temas que en algunos casos fueron logrados (como el cuadro que analizamos) y otros que quedaron inconclusos.

Ahora bien, observando algunas asociaciones que se producen entre el mensaje literario y el mensaje icónico (o de la imagen), es posible establecer ciertas relaciones entre el libro y el cuadro. Esto puede generar una discusión en torno a la creación artística de Arturo Borda, al suponer que la imagen está construida a partir del texto, o bien, en sentido inverso, el texto da pie a la creación plástica (como soporte teórico para producir las imágenes)<sup>69</sup>.

---

<sup>69</sup> En este aspecto se puede afirmar que si la palabra precede a la imagen se debe hablar de ilustración, en cambio, si la imagen precede a la palabra se habla de *écfasis*, es decir la descripción de un cuadro.

El autor de *El Loco* se propuso escribir la pintura y pintar la literatura", y esto ha significado un ejercicio de vida que realizó desde la primera década del siglo XX. Borda escribe y pinta motivado por una misma concepción, es decir, su obrar se desplaza de una disciplina a otra, y esto hace caducar de una manera decisiva la separación entre las artes.

En este ejercicio se produce una verdadera intertextualidad porque el artista circula entre dos espacios artísticos y en los que comparte de manera deliberada objetos, instrumentos, prácticas y gestos al interior de un mismo espacio cultural. En más de 1.600 páginas de *El Loco* abundan pensamientos, reflexiones, críticas y análisis acerca de la pintura y la literatura. Allí se encuentran diversas apreciaciones sobre el arte.

El tema, "El triunfo del arte", se constituye en el eje articulador entre el texto pictórico y el texto literario. La relación del cuadro con la pintura es una relación infinita. En esto, se pone en juego una gran cantidad de elementos en la composición del cuadro y del libro; se puede observar que se producen semejanzas en cuanto a la narración, al sentido y, de alguna manera, a la intención estética que busca el

---

<sup>70</sup> Roland Barthes en su ensayo *¿Es un lenguaje la pintura?* llega a la siguiente conclusión: "No son las disciplinas las que han de intercambiarse, sino sus objetos: no se trata de aplicar la lingüística al cuadro, de inyectar un poco de semiología en la historia del arte; se trata de anular la distancia (la censura) que separa de forma institucional el cuadro del texto. Está a punto de nacer algo que hará caducar a la vez tanto a la 'literatura' como a 'la pintura' (y a sus correlatos metalingüísticos, la crítica y la estética), y que sustituirá a tan viejas divinidades culturales por una 'ergografía' generalizada, el texto como trabajo, el trabajo como texto". (Barthes, 1995: 156)

autor en cada disciplina, y hasta en aquellos conceptos abstractos que resultan casi ininteligibles, aunque, por otro lado, es importante reconocer que ambos textos conservan su propia identidad, así como su libertad expresiva, y pueden funcionar de manera independiente como obras de arte'.

Entre el texto literario y el texto pictórico se intercambian una gran cantidad de elementos, así, se homologan las visiones de mundo del autor. Se puede afirmar que hay un juego de semejanzas y una serie de diferencias y límites entre las obras'. Aquí observamos un juego de cuatro semejanzas entre la pintura y el libro que las clasificamos como convivencia, emulación, analogía y simpatía. Si bien el juego de las semejanzas se puede constituir en una actividad interminable, en este caso veremos sólo algunos ejemplos.

La primera semejanza se da por la convivencia entre ambas obras (semejanza ligada al espacio) se produce en el camino del arte. El cuerpo del arte en la pintura (representado en el cuerpo desnudo de la musa) habita dicho camino; este camino es semejante al que recorre (en el libro) el cuerpo del arte, representado por el personaje el Loco. El camino juega un papel sumamente importante, pues éste

---

<sup>71</sup> ->Si se quiere mantener abierta la relación entre el lenguaje y lo visible, si se quiere hablar no en contra de su incompatibilidad sino a partir de ella, de tal modo que se quede lo más cerca posible uno de otro, es necesario borrar los nombres propios y mantenerse en lo infinito de la tarea". (Foucault, 1989:19)

<sup>72</sup> "El mundo está cubierto de signos que es necesario descifrar, y estos signos, que revelan semejanzas y afinidades, sólo son formas de similitud. Así, pues, conocer será interpretar: pasar de la marca visible a lo que se dice a través de ella y que sin ella permanecería como palabra adormecida entre las cosas" (*Ibid*, 1989:40)

determina el hilo argumentativo en el libro, y en la pintura separa a los dos espacios narrados: del arte clásico y del arte contemporáneo. Estos caminos significan la vida, el destino, la experiencia y la entrega, que deben seguir los cuerpos en el arte.

El paisaje es un tema de semejanza, de convivencia, es sumamente importante en la pintura y literatura de Borda. La relación del paisaje (la ciudad de La Paz y sus alrededores) con la literatura se puede apreciar en toda la obra *EL Loco*. El paisaje es el motivo del trabajo de un incansable caminante. El Toqui (nombre con el que lo llamaban sus amigos) conocía como nadie el paisaje de La Paz: ciudad y provincias, valles, cordilleras y nevados, la ciudad y el río Choqueyapu, el lago Titicaca y la Virgen de Copacabana. El paisaje está plasmado en cada texto literario y fue la fuente de creación y reflexión: cobra tanta importancia, que incluso se personifica y asume un papel activo en la obra'. Arturo Borda ama hasta la locura al resplandeciente "Illimani". Se dice que Borda pintó más de doscientos ochenta cuadros del guardián de La Paz. No sin reparo, El Illimani, en la pintura "El Triunfo del Arte", está ubicado en la parte central del cuadro y, sobre todo, los valles yungueños, las playas del lago Titicaca, la cordillera Real, el río Choqueyapu, la

---

<sup>73</sup> Ver el cuadro de Arturo Borda con la pitura *Pachamama* (1944), óleo sobre cartón, 0.76x1, Colección Héctor Borda, La Paz.

ciudad desde su interior, hasta su gran fisonomía al pie del Illimani. Así también se encuentran representados ritos, costumbres y fiestas. Borda ha dejado un legado importante sobre el paisaje en el que ha vivido y amado.

La emulación entre las obras ( semejanza que se produce a la distancia o semejanza sin contacto) es la relación producida a través de la mirada en el espejo. El *triunfo del arte* se desdobra en dos espacios: lingüístico y pictográfico; se establece un reflejo recíproco y arbitrario, pues esto determina una relación conceptual entre ambos espacios textuales. Así se puede ver una serie de réplicas entre algunos elementos como las alegorías y los símbolos: el fervor patriótico, los valores supremos del arte, y la escenificación de los personajes grotescos y malignos. En el texto literario el Illimani se erige en la montaña sagrada que recibe la "Oración al arte" elevada por el Loco; mientras que en el cuadro el Illimani se ubica sobre el espacio sagrado y profano, relación que se define por la evocación e invocación. Otra semejanza se produce en la idealización de la musa tallada en los hielos eternos de la cumbre (en el libro) y la musa desnuda (pintada en el cuadro), mujer que encarna todos los ideales del artista tanto en el plano estético en el que se da un efecto sensual: la seducción que se desprende del desnudo descrito y visualizado.

La tercera forma de similitud es la analogía que se superpone a la convivencia y la simulación; en los espacios analógicos se da el enfrentamiento de las semejanzas, y se pueden establecer un número infinito de parentescos entre la pintura y la escritura. Por ejemplo, los movimientos vanguardistas son representados por los Satán, las Gabelas, las Furias<sup>74</sup> y los Caciques que intentan convencer al Loco para que siga su camino de perdición y corrupción de manera que no llegue a triunfar su arte; en el cuadro son representados como los seres grotescos y monstruos que acosan a la Musa del arte. En el caso de la semejanza analógica entre el personaje el Loco y el texto escrito con respecto del personaje en la pintura, se puede sostener que se trata de una relación *inpraesentia-inabsentia*, pues en el libro el loco es personaje-narrador, mientras que en el cuadro el Loco se encuentra narrando desde el exterior del cuadro, es decir que está contando lo hechos como pintor. En este tipo de analogías se produce un tipo de reversibilidad que permite relacionar todas las figuras del mundo que componen las obras analizadas.

La última forma de semejanza se establece por el juego de las simpatías que se producen en un estado libre de

---

<sup>74</sup> Se puede establecer una taxonomía de la analogía que presenta cada uno de los personajes descritos y representados. Sin embargo, este ejercicio se puede convertir en una actividad interminable. En el texto literario aparecen las Gabelas (lugar público donde todos podían concurrir para ver los espectáculos que se celebraban en él) y las "Furias" (cada una de las tres divinidades infernales en que se personificaban los remordimientos)



asociaciones dadas en las profundidades de los mundos comparados. En este espacio es posible realizar todas las convivencias, la emulaciones, los encadenamientos de analogías y una forma libre de establecer simpatías entre los textos. La relación de simpatía que se observa es el pensamiento compartido y desarrollado entre la pintura y la literatura. El pensamiento de la pintura se enlaza y entrecruza con el pensamiento del texto literario. En estas semejanzas, los signos y los sentidos se enlazan recíprocamente en una voluta que carece de fin, estableciendo un intercambio de saberes y la similitud de la visión de mundo que se expone en ambas obras. Los saberes que se cruzan se clasifican, desde aquellos que son propios de cada disciplina hasta la producción de sentidos que generan los textos (distintas posibilidades de conocimientos como las formas de narración, el estilo del autor, ect.). En cuanto a la visión de mundo; esto se da en la reciprocidad de la naturaleza representada: "Naturaleza en tanto en el juego de signos y de semejanzas se encierra en sí misma, según la figura duplicada del cosmos". (*Ibid*, 1989) Es decir, las similitudes entre los textos se deben ajustar a la infinita riqueza de semejanzas como una tercera posibilidad de interpretación, dado que cada texto desde su propio espacio (en la configuración de su mundo) puede proponer un determinado juego de semejanzas.

Esta imaginación entre dos mundos distintos hace que estos mundos se miren y se reconozcan semejantes, en una lejanía de las relaciones; sin embargo, existe la posibilidad de crear un pensamiento que permita la complementariedad entre estos espacios: cada vez que las obras se ponen en funcionamiento se establece toda una gama de significaciones y sentidos, se activa una compleja trama de semejanzas.

Otra forma de simpatía entre los textos es la poeticidad que pone en juego correspondencias entre los mundos creados por Arturo Borda, las similitudes en la creación a partir de la autonomía de cada texto, como organismo verbal y organismo visual que posibilitan el encuentro entre el hombre y la poesía. A partir de esta relación es que el creador instala sus obras en el mundo. Así, entre las obras se instaura una relación filial, producto de las mismas manos, aunque la técnica en la creación de cada caso es única e irrepetible. La diferencia entre palabra escrita y el enunciado pictórico (formas y colores) ha permitido la unidad esencial en el trabajo de este artista, y da lugar a los lenguajes poéticos (plástico y literario). Los mundos del hombre se llenan de sentido, a pesar de toda la ambigüedad, la contradicción, la locura, el caos y el sinsentido: estas obras se erigen como obras de arte. El artista poematiza los mundos creados sembrando en ellos la esencia de la poesía.

Dado que se estableció algunas semejanzas entre los textos, ahora observamos los límites que en éstos se desarrollan. Así, se establece un cuadro de diferencias que entre el lenguaje de la pintura y el lenguaje literario. Si bien estos textos de alguna manera forman una totalidad cósmica: es posible afirmar que la complementariedad de estos mundos artísticos puede sufrir una ruptura del paralelismo entre representación escrita y gráfica, pues a pesar de las posibilidades conceptuales, analíticas y de pensamiento que la pintura propone, la supremacía reside en el lenguaje escrito, porque: El lenguaje da a la perpetua ruptura del tiempo la continuidad del espacio, y, en la medida en que analiza, articula y recorta la representación, tiene el poder de articular a través del tiempo el conocimiento de las cosas. Es decir, el lenguaje pictórico inmóvil se desplaza a la palabra clara, que da vida a los lenguajes que permanecían en silencio, como es el caso de la pintura.

En la pintura se da una serie de sucesiones de los signos icónicos, y la contigüidad de los seres y su distribución en el cuadro es libre o arbitraria. En el cuadro los seres del espacio sagrado corresponden a la representación de la perfección de los seres y las cosas, mientras que los seres que habitan el espacio profano pertenecen a la representación de otra naturaleza, aquella

que entra en el plan universal del ser, pues son metamorfosis del prototipo ser universal. El lenguaje de la pintura, en su operar (como todo un visible descrito), representa gráficamente el sentido de los seres y las cosas de manera concreta, constituyéndose en una forma de escritura más, mientras que el lenguaje literario tiene la propiedad de ser sucesivo, "porque expone en sucesivas sonoridades lo simultáneo de la representación". (*Ibid*, 1989)

Entre el pensamiento de la pintura y el pensamiento de la escritura existe un vínculo, la lectura. Lectura como ejercicio decodificador de los mundos creados (interpretación) . Sólo a través del lector es que las obras se erigen y activan como un universo de significados y sentidos. La relación que se produce entre ambos discursos es libre, y a través de esta libertad se puede entrar en el conocimiento de las obras.

Por último, en toda la producción artística (plástico-literaria) de Arturo Borda hay una gran cantidad de pinturas y de textos literarios que tienen el mismo fundamento poético (o teórico). La crítica en Bolivia no entendió así la hermenéutica artística de Borda. No fue posible pensar la escritura y la pintura para entablar un diálogo entre estas disciplinas artísticas, y esto se presenta en muchas obras

---

<sup>75</sup> "Conjunto de conocimientos y técnicas que permiten que los signos hablen y nos descubran sus sentidos" (*Ibid*, 1989)

del autor, como "Demoledor", "El Yatiri", "Mis padres", "El filicidio", "La Madre", "EL Illimani", "La capilla del Montículo" y otros. También es posible encontrar fragmentos y partes en estudios parciales que se ubican en el lugar preciso de cuadros y textos, como es el caso del estudio sobre la mirada que hace Borda a los rostros de sus personajes<sup>76</sup>. Borda, en este sentido, fue capaz de reflexionar o pensar la pintura como literatura o la literatura como pintura.

---

<sup>76</sup> Esta teoría o estudio muestra que el autor realizó algunos estudios sobre la mirada de los seres humanos; es producto de la investigaciones del autor, se encuentra en: *El Loco*. Tomo I, p. 412.

## Conclusiones

*Soy el aeda de lo extraño.*

*Arturo Borda*

Las poéticas de Borda se diferencian como obras artísticas que sostienen una identidad autónoma en su funcionamiento. Sin embargo, entre estas poéticas, existen dos puntos que las relacionan: la concepción de creación y las distintas visiones sobre el arte. Estas obras como un caso excepcional en el arte boliviano, fueron creadas por el mismo autor y no pueden dissociarse del tiempo y el lugar donde fueron creadas. Esto hace que exista un lazo histórico entre el texto y el cuadro que los une en una figura global, determinando la existencia de cierta solidaridad entre estas expresiones artísticas: comparten la concepción poética bajo el mismo título, coinciden en la temática y se relacionan en ciertos conceptos sobre estética. Así, se comprende que estas obras son semejantes en sus contenidos, y entre ellas se da un mundo invisible de relaciones.

En la convicción de que se trata de dos universos distintos, y aunque a menudo coinciden en ciertos aspectos, se trata de dos extremidades de un mismo cuerpo, o más bien de un mismo pensamiento figurativo. Borda se propuso, a través de un método libre, crear en estas modalidades artísticas una reflexión estética sobre el mismo tema o motivo, *El triunfo del arte*.

El pensamiento que Borda pone de relieve en sus poéticas se desarrolla en tres campos específicos y bien definidos: la filosofía, la metafísica y lo poético. Esta trilogía

conceptual se despliega en el operar u obrar del artista en la pintura y la literatura. Sin embargo, el elemento que une y enlaza a estas obras, es la reflexión sobre el cuerpo del arte, que en el texto literario es la escritura, y en el cuadro es el cuerpo desnudo de la musa. Este vínculo hace posible la interpretación de diversas relaciones entre las obras, desde la semejanza entre los cuerpos del arte, hasta aquellos elementos que replican en las obras; como la comparación del arte clásico con el arte contemporáneo.

Por otro lado, es importante destacar que a pesar de la íntima relación que existe entre la literatura y la pintura en la obra de Arturo Borda, no se disuelve la tensión y la distancia que existen entre estos sistemas artísticos. La relación entre la literatura y la escritura resulta ser una relación interminable: sólo baste recordar que este autor se ha propuesto algo imposible en vida y posible en sus sueños, y esto determina ingresar en el análisis de las relaciones infinitas entre literatura y pintura.

La comparación entre las poéticas de Borda se convierte en un ejercicio interminable, y esto nos conduce a la comparación entre los mensajes, los contenidos, la narración y la concepción estética. Por otro lado, también se establece que el juego de semejanzas entre las obras permite poner en claro las relaciones que se dan entre el libro y el cuadro,



relaciones que de alguna manera quedaron develadas en este trabajo.

La visión de mundo que despliega el autor en ambas obras desarrolla un mensaje estético que se cruza con la narración de la vida y experiencia del personaje que va en busca del arte. El Loco vive un conflicto interior: se debate entre la vida marginal y la necesidad de forjar la obra de arte. Esto se refleja en la disyuntiva que marca su destino, debe decidir entre la actitud ética como forma de vida y la posición estética que debe asumir frente a la obra que intenta crear, pues el papel de loco, bohemio, vagabundo y artista fracasado contrasta con la condición de vidente, iluminado y creador que se proclama el personaje en otras situaciones, él sabe que su vida corre por un camino sin salida, debe crear o perecer.

En esta perspectiva, se aprecia una serie de tensiones entre las obras que en algunos casos no se resuelven. Como el conflicto entre el catolicismo y el sincretismo religioso que muestra en muchos pasajes del texto. El Loco responde con la misma fe a la representación del mundo teológico judeo-cristino que al mundo sagrado de la cultura andina. Esto se observa en los cuadros de la imagen de la Virgen de Copacabana, de la Diosa Pachamama y en el cuadro la Agonía de Jesucristo. Esta ambigüedad, también se da en muchos pasajes de la obra. El Loco se dirige a Dios para cuestionar su poder

sobre los hombres y en otros momentos invoca su misericordia ante los golpes de la vida. Mientras que la relación con los Dioses Andinos, (Achachilas, Tatas Apus y Pachamama) es de carácter creativo, los invoca con el propósito de obtener de ellos su protección, bendiciones e inspiración.

También se da cierto conflicto entre su carácter individual y su espíritu social del personaje, este problema se acentúa, cuando muestra su recogimiento en un mundo interior muy intenso, como un místico asceta o como un misántropo. Mientras que el espíritu socialista que pregona la igualdad, el apoyo mutuo entre los hombres, contradice la personalidad solitaria que se debate en su mundo de soledad y exclusión.

La relación entre el mundo clásico y el mundo contemporáneo se presenta como una tensión permanente que se produce en la obra. Borda admira el modelo del arte clásico, empero, él nunca se circunscribe a esa estética; paradójicamente su quehacer corresponde al arte contemporáneo. La idealización del modelo Griego es como un referente que el autor se propone para alcanzar la perfección en la creación.

Como en un juego dialéctico la obra que se erige para luego ser destruida. Casi al final del texto, el Loco muestra que la obra no puede ser reclamada más que por su propia destrucción cuando anticipa su retorno al "Eterno errante" y

cuando un rayo cae sobre la cumbre en la que está esculpida la imagen del arte y con ella se hunde en el abismo, en el infinito invasor del silencio. El desplazamiento del Loco en la oposición entre el instante y la eternidad, el abismo y la cumbre se convierten en elementos una dinámica de movimiento perpetuo en la creación.

El arte para el Loco se realiza en el plano de los sueños; quizás se debería afirmar: el sueño es el arte, porque en él se da cierta expresividad vital, fuerza de la vida y maravilla de la creación. Sin embargo, la obra se sumerge en dos sombras, la de su posible existencia y la de su extinción en la nada. El Loco ingresa en un mundo oscuro, caótico y abismal, cruza un infierno en el cual dialoga a través de sus demonios (aquí se produce una forma de hipertexto con la divina comedia). En este punto, rescatamos la visión de Kafka: "Nadie canta con tanta pureza como los que están en el más profundo infierno; su canto es lo que creemos el canto de los ángeles". El pasaje del Loco por el profundo infierno le lleva a imaginar y desear el paraíso.

Por lo expuesto hasta aquí, se puede afirmar que el juego de la creación en Borda ha sido subjetivo y flexible. Y este hallazgo nos da la certeza de que el libro *El triunfo del arte* y el cuadro *El triunfo del arte sobre los ismos* se constituyen en las poéticas de la pintura y literatura de Arturo Borda.

## **BIBLIOGRAFÍA BÁSICA:**

- ANTEZANA, J. Luis H.  
1999 *Teoría de la lectura*, La Paz Plural.
- 1977 *Elementos de semiótica literaria*, La Paz, Instituto boliviano de cultura.
- BORDA, Arturo  
1966 *El Loco*, La Paz, H. Municipalidad de La Paz, 1966.  
3 Tomos.
- CASTAÑÓN, Carlos. B.  
1990 *Literatura de Bolivia: Compendio histórico*, La Paz, Ediciones Signo.
- CHÁVEZ, Medardo  
1925 *Cien sonetos bolivianos. Homenaje al Primer Centenario de la República*, La Paz.
- DÍAZ ARGUEDAS, Julio  
1974 *Paceños célebres*, Ed. ISLA, La Paz.
- DÍAZ MACHICAO, Porfirio  
1956 *El Ateneo de los muertos*, Ediciones Buriball, La Paz.
- GUERRA, José Eduardo  
1920 *Poetas contemporáneos de Bolivia*, González y Medina Editores, La Paz.
- 1936 *Itinerario Espiritual de Bolivia*, Ed. Araluce, Barcelona.
- MARIACA, Guillermo  
1990 *Epistemología y literatura*, I. Gráficas Rivero, La Paz.
- MEDINACELI, Carlos  
1978 *Chaupi P'unchaipi tutayarka: Obras completas*, Editorial Los Amigos del Libro, La Paz.
- DE MEDINACELI, Emilio  
1969 *Ensayos: De estética, crítica poética, histórica y otros*. La Paz, Bolivia,.

- PRADA MADRID, Ana Rebeca  
2002 Viaje y narración las novelas de Jesús Urzagasti.  
Sierpe Publicaciones y IEB, La Paz.
- PRADA OROPEZA, Renato  
1978 *La autonomía literaria*. Editorial Los Amigos del  
Libro, La Paz.
- VISCARRA MONJE, Humberto  
1966 *Las calles de La Paz*, Ed. Universidad Mayor de San  
Andrés, La Paz.
- VILLENNA, Marcelo  
2003 Las tentaciones de San Ricardo: Siete ensayos para  
la interpretación de la narrativa boliviana del  
siglo XX, Instituto de Estudios Bolivianos, La Paz.
- WIETHÜCHTER, Blanca, PAZ SOLDÁN, Alba María, et al.  
2002 *Hacia una historia de crítica de la literatura en  
Bolivia*. PIEB, 2 Tomos, La Paz.
- SAENZ, Jaime  
1986 *Vidas y muertes*. Ediciones Huayna Potosí, La Paz.

#### **SOBRE ARTURO BORDA EN REVISTAS PERIÓDICOS Y OTROS:**

- ALIAGA SUÁREZ, Ernesto  
1966 "Hace 13 años murió Arturo Borda", en: *El Diario*,  
La Paz, 17 de Junio de 1966.
- BORDA, Arturo  
1962 "Arturo Borda: Autobiografía". Suplemento  
dominical, en: *La Nación*, La paz, 28 de octubre de  
1962.
- BLANCO, Elías  
1995 "Arturo Borda, su obra en su tiempo", en:  
*Presencia*, La Paz, 26 de noviembre de 1995.
- CERRUTO, Waldo  
1953 "Obra de titanes que señala la inquietud  
cinematográfica en nuestro país", en: *Wara wara*.  
Año 1, Nro. 1. La Paz, 20 de marzo de 1953.

- COELLO, Carlos  
 1968 "EL Loco Arturo Borda", en: *Signo Cuadernos bolivianos de cultura*, Nro. 9, La Paz, 1968.
- DE MESA, José y GISBERT, Teresa  
 1966 "Arturo Borda, el hombre y su obra", en: *Catálogo de exposición de cuadros de Arturo Borda*, La Paz, Junio-julio 1966.
- LLANOS APARICIO, Luis  
 1953 "El imposible olvido de Arturo Borda", *El Diario*, La Paz, 5 de julio de 1953.
- MEDINACELI, Carlos  
 1953 "Algunas consideraciones acerca de la obra y la personalidad de Arturo Borda", en: *El Diario*, La Paz, 5 de julio de 1953.
- DE MEDINACELI, Emilio  
 1951 "Ensayo crítico de la obra de Arturo Borda", en: *El Diario*, La Paz, 7 de octubre de 1951.
- NOGALES GUZMÁN, Eduardo  
 1998 "Arturo Borda: la crítica de la locura (I)", en: *El malpensante, La Razón*, 25 de octubre de 1998.
- PRADA, Ana Rebeca  
 2002 "Exterioridad nomádica, pensamiento del afuera y literatura: Borda y Urzagasti" en Wiethüchter. Paz Soldán et al. La Paz, (t.I).
- QUEREJAZU, Pedro  
 1989 "Procedimientos técnicos de a pintura boliviana", en: *Pintura boliviana del siglo XX*. Querejazu y Romero (eds.) Banco Hipotecario Nacional Jaca Book: La Paz/Milán, 1989.
- 1996 *El dibujo en Bolivia*, Fundación BHN, La Paz, 1996.
- ROCHA, Omar  
 2002 "Las posibilidades de un conocer dolorosamente forjado" en Wiethüchter. Paz Soldán et al. La Paz, (t.II).
- RODRÍGUEZ, Rosario  
 2002 "Una discreta desorganización difusa" en Wiethüchter. Paz Soldán et al. La Paz, (t.II).

- VILA, Margarita  
 1998 "La influencia de las vanguardias en el arte boliviano del siglo XX". Inédito, La Paz, octubre 1998.
- VILLENNA, ALVARADO, Marcelo  
 1999 "Para leer el otro lado (una pesquisa tras los rastros de El Loco de Arturo Borda)", en: *Estudios Bolivianos 8*. Instituto de Estudios Bolivianos. UMSA. La Paz 1999.
- VISCARRA FABRE, Guillermo  
 1953 "El imposible olvido de Arturo Borda", en: *El Diario*, La Paz, 5 de julio de 1953.

#### **BIBLIOGRAFÍA:**

- AGUIAR E SILVA DE, Víctor Manuel  
 1986 *Teoría de la literatura*. Gredos, Madrid.
- ARISTÓTELES.  
 1988 *La poética*. Gredos, Madrid.
- BANDEZÚ, Edmundo  
 1981 *El delirio de los coribantes: Estudios de poética*. P.L. Villanueva Editor, Lima.
- BEAUGRANDE, R-A.  
 1997 *Introducción a la lingüística del texto*, Ariel, Barcelona.
- BENVENISTE, Emile  
 1971  *Problemas de lingüística general I.. Siglo XXI*, México.
- 1977 *Problemas de lingüística general II. Siglo XXI*, México.
- BARTHES, Roland  
 1971 *Elementos de semiología*. Albeno Corazón, Madrid.
- 1995 *El placer del texto y lección inaugural*. Siglo veintiuno editores, México.
- 1995 *Lo obvio y lo obtuso*. México, Paidós Comunicación, Barcelona.

- BREMOND, Claude  
1970 *La semiología*. Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires.
- CASSANY, Daniel  
1991 *Describir el escribir*. Como se aprende a escribir, Barcelona, Piados.
- 2002 *La cocina de la escritura*. Anagrama, Barcelona.
- COHEN, Jean  
1974 *Estructura del lenguaje poético*. Gredos, Madrid.
- COURTES, Jean  
1980 *Introducción a la semiótica narrativa y discursiva*. Hachette, Buenos Aires.
- De IPOLA, Emilio  
1987 *El discurso poético*. Lenguajes y acontecimientos. Hachette, Buenos Aires.
- DELEUZE, Gilles  
1971 *Lógica del sentido*. Seix Barral, Barcelona.
- De MICHELI, Mario  
1968 *Las vanguardias artísticas del siglo veinte*. Editorial Universitaria de Córdoba, Argentina.
- DERRIDA, Jacques  
1971 *De la gramatología*. Siglo XXI, Buenos Aires.
- DIJK, Teun A. Van  
1983 *La ciencia del texto*. Pardos, Barcelona.
- 1980 *Estructuras y funciones del discurso*. Siglo XXI, México.
- 1980 *Texto y contexto. Semántica y Pragmática del discurso*. Cátedra, Madrid.
- DUCROT, Oswald  
1972 *Decir y no decir. Principios de semántica lingüística*. Anagrama, Barcelona.
- 1978 *Lógica y lingüística*. Nueva Visión, Buenos Aires.
- 1984 *El decir y lo dicho*. Hachette, Buenos Aires.
- DUCROT, O. & TODOROV, T.



- 1978 *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje.. Siglo XXI, México.*
- EAGLETON, Terry  
1998 *Una introducción a la teoría literaria, Fondo de Cultura Económica, México.*
- ECO, Umberto  
1965 *Obra abierta. Seix Barral, Barcelona.*
- 1972 *La estructura ausente. Introducción a la semiótica. Lumen, Barcelona.*
- 1978 *Tratado de semiótica general. ERLICH, Victor, Barcelona.*
- 2002 *La definición del arte. Destino- Imago Mundo, Madrid.*
- FOKKEMA, D. W. & IBSCH, E.  
1984 *Teoría de la literatura del siglo XX. Cátedra, Madrid.*
- FOUCAULT, Michel  
1973 *El orden del discurso. Tusquest, Barcelona.*
- 1985 *La arqueología del saber. Siglo XXI, México.*
- 1989 *Las palabras y las cosas. Siglo XXI, Mexico.*
- 1990 *El lenguaje al infinito. Dianus, Córdoba (Argentina).*
- FRYE, Northrop  
1973 *La estructura innexible de la obra literaria. Ensayo sobre crítica y sociedad. Taurus, Madrid.*
- 1986 *El camino crítico. Taurus, Madrid.*
- 1991 *Anatomía de la crítica. Monte Ávila Editores, Caracas.*
- GADAMER, H. G.  
1977 *Verdad y método: Fundamentos de una hermenéutica filosófica. Sígueme, Salamanca.*
- 1998 *Estética y hermenéutica. Editorial Tecnos, Madrid.*
- 1999 *Poema y diálogo. Editorial Gedisa, Barcelona.*

- GARCÍA BERRÍO, Antonio y Javier Huerta Calvo  
 1995 *Los géneros literarios: sistema e historia*,  
 Cátedra, Madrid.
- GENETTE, Gerard  
 1967 *Estructuralismo y crítica literaria*. Editorial  
 Universitaria de Córdoba, Córdoba (Argentina).
- 1970 *Figuras. Retórica y estructuralismo*. Nagelkop,  
 Córdoba (Argentina).
- GREIMAS, A.J.  
 1971 *Lingüística y comunicación*. Nueva Visión, Buenos  
 Aires.
- 1976 *Semántica estructural: investigación metodológica..*  
 Groaos, Madrid.
- 1976 *Ensayos de semiótica poética*. Planeta, Barcelona.
- 1983 *Maupassant. La semiótica del texto: ejercicios  
 prácticos*. Piados, Barcelona Buenos Aires.
- GREIMAS, A. J. & COURTES, J.  
 1982 *Semiótica: Diccionario razonado de la teoría del  
 lenguaje*. Gredos, Madrid.
- GÓMEZ MARTÍNEZ, J.L.  
 1985 *Teoría del ensayo*, Universidad de Salamanca,  
 Salamanca.
- GRUPO MY.  
 1987 *Retórica general*. Piados, Barcelona.
- GOODMAN, Paul  
 1971 *La estructura de la obra literaria*. Siglo XXI,  
 Madrid.
- HAMON, Philippe  
 1991 *Introducción al análisis de lo descriptivo*. Edición  
 Libertad, Buenos Aires.
- HEGEL, Georg, W.F.  
 1985 *Estética, La poesía del siglo XX*. Ediciones siglo  
 veinte, Buenos Aires.
- JAKOBSON, Román  
 1975 *Ensayos de lingüística general*. Seix-Banal,  
 Barcelona.

- KAYSER, Wolfgang  
 1968 *Interpretación y análisis de la obra literaria.* Gredos, Madrid.
- LAZARO CARRETER, Fernando  
 1962 *Diccionario de términos filosóficos.* Groaos, Madrid.  
 1980 *Estudios de lingüística.* Critica, Barcelona.
- KRISTEVA, Julia.  
 1987 *Semiótica. El lenguaje, ese desconocido,* Caracas  
 1988 *Introducción a la Lingüística.* Fundamentos, Madrid.  
 1988 *El texto de la novela.* Lumen, Barcelona.
- LE GUERN, Michel  
 1985 *La metáfora y la metonimia.* Cátedra Madrid.
- LEVIN, S. R.  
 1974 *Estructuras lingüísticas en la poesía.* Madrid, Cátedra.
- LAUSBERG, H.  
 1967 *Manual de retórica literaria.* Gredos, Madrid.
- LOTMAN, J. M.  
 1978 *Estructura del texto artístico.* Istmo, Madrid.  
 1979 *Semiótica de la cultura.* Cátedra, Madrid.
- LOZANO, J. et al.  
 1989 *Análisis del discurso. Hacia una semiótica de la interacción textual.* Cátedra, Madrid..
- MARAFIOTI, Roberto  
 2002 *Recorridos semiológicos.* EUDEBA, Buenos Aires.
- MARTINEZ BONATI, Felix.  
 1972 *La estructura de la obra literaria.* Seix-Barral, Barcelona.
- MERLEAU-PONTY, Maurice  
 1964 *Signos.* Seix-Barral, Barcelona.  
 1977 *El ojo y el espíritu.* Piados, Buenos aires.

- MIGNOLO, Walter  
1978 *Elementos para una teoría del texto literario.* Editorial Crítica, Barcelona.
- MONEGAL, Antonio (comp.)  
2000 *Literatura y pintura,* Ibérica grafic, Madrid.
- MUKAROVSKY, Jean  
1971 *Arte y semiología.* Alberto Corazón, Madrid.
- PAZ, Octavio  
1990 *La otra voz: Poesía de fin de siglo.* Seix-Barral, Barcelona.
- POZUELO YVANCOS, José María  
1994 *Teoría del lenguaje literario.* Cátedra, Madrid.
- RICOEUR, Paul  
2001 *Del texto a la acción.* Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires.
- 2001 *Teoría de la interpretación, Discurso y excedente de sentido,* Siglo veintiuno editores, México.
- RIFFATERRE, M.  
1976 *Ensayos de estilística estructural.* Seix Barral, Barcelona.
- SARDUY, Severo  
1969 *Escrito sobre un cuerpo.* Sudamericana, Buenos Aires.
- SARTRE, Jean Paul  
1950 *¿Qué es la literatura?.* Losada, Buenos Aires.
- SAUSSURE, Ferdinand de  
1983 *Curso de lingüística general.* Alianza, Madrid.
- SEARLE, John  
1980 *Actos de habla..* Cátedra, Madrid.
- SERAFINI, Ma. Teresa  
1991 *Como redactar un tema. Dialéctica de la escritura.* Pardos, México.
- SHELLEY, Percy Bysshe  
1980 *Defensa de la poesía.* Ediciones Siglo, Buenos Aires Veinte.

- STEINER, George  
1990 *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano.* Gedisa, México.
- STEVENS, Wallace  
1987 *El elemento irracional en la poesía.* Universidad Autónoma de Puebla, México.
- TODOROV, Tzvetán  
1972 *Introducción a la literatura fantástica.* Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires.
- 1975 *La poética ¿Qué es el estructuralismo?.* Lozada, Buenos Aires
- 1991 *Crítica de la crítica.* Piados, Barcelona.
- 1992 *Simbolismo e interpretación.* Monte Avila Editores, Caracas.
- ULLMAN, Stephen  
1967 *Semántica. Introducción a la ciencia del significado.* Aguilar, Madrid.
- 1968 *Lenguaje y estilo.* Aguilar, Madrid.
- WELLEK, R. & WARREN, A.  
1966 *Teoría literaria.* Gredos, Madrid.
- YLLERA, Alicia  
1974 *Estilística, poética y semiótica literaria.* Alianza, Madrid.