

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



**TESIS DE GRADO**

**DE “EL YATIRI”, SU SENTIDO**  
**Dos miradas para la interpretación**  
**de una pintura de Arturo Borda**

Postulante: Icla de Fátima Aranda Castro

Tutor: PhD Luis Claros

La Paz, Bolivia  
2022

*"al contrario de lo que se cree, sentido y significado nunca han sido lo mismo, el significado se queda aquí, es directo, literal, explícito, cerrado en sí mismo, unívoco, podríamos decir, mientras que el sentido no es capaz de permanecer quieto, hierve de segundos sentidos, terceros y cuartos, de direcciones radiales que se van dividiendo y subdividiendo en ramas y ramajes hasta que se pierden de vista, el sentido de cada palabra se parece a una estrella cuando se pone a proyectar mareas vivas por el espacio, vientos cósmicos, perturbaciones magnéticas, aflicciones"*

J. Saramago

### **Agradecimientos**

A mis hermanitas adoradas, por haber fingido muy respetuosamente que entendían todo lo que les contaba sobre filosofía, a pesar poner cara de no tener la menor idea de a qué me refería. Por haberme comprendido incluso cuando esto resultaba imposible para mí misma, por la inspiración y sobre todo por su amistad, apoyo y amor incondicional.

A mi viejo lindo, por haber concebido una crianza utópica y cuestionadora para mí, por el aliento para ser irreverente y crítica desde siempre, por las ricas conversaciones y los silencios cómplices; por iniciarme al arte, la poesía y en el pensar como actividades primarias de la existencia; por su huella en mí, por su vida y su legado.

A mi mamita adorada, por oponerse a que adquiriera esta profesión, a retarme a ser todo lo que podía ser y permitirme serlo; por hacerme libre y loca; por darme alas y toda su fe. Por su amor infinito, sus desvelos y su presencia eterna en mi alma.

A mis sobrinos, por ser halo de esperanza en la vida fresca y renovada, por sus sonrisas y sus incipientes espíritus indomables.

A mis entrañables correligionarios: Roci, Sergio, Marco, Cannady, Ivan, Sol, Clau, mi hermano del alma Juma... Por los complots compartidos y las tertulias; por los chistes, los vinos y la inspiración; por las travesuras, los proyectos y las conversaciones; por todo el devenir de las ideas compartido. A todos ellos y ellas, ¡Salud!

A mis docentes, tanto a los de Bellas Artes como a los de Filosofía. A los que me tuvieron paciencia y a los que se compartieron conmigo; a los que me formaron y a los que me deformaron; a los que me enseñaron mucho y de sobremanera a los que, enseñando poco nada, me enseñaron mucho.

A Luis, mi buen tutor y a su pasión inspiradora y contagiosa. A Iván Oroza por el compromiso con este trabajo. Con especial cariño a Iván Salazar, por el empeño, las reflexiones, las clases y el desafío filosófico en estos años; sin él, poco o nada habría aprendido a leer; gracias infinitas por lo formal y sobre todo por lo simbólico.

Finalmente al arte, por meterse en mis venas y hacer de mi caminar una más de sus obras.

## Tabla de contenido

<b>Introducción</b> .....	<b>4</b>
Algunas preguntas de investigación .....	5
<b>OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN</b> .....	<b>6</b>
<b>METODOLOGÍA</b> .....	<b>7</b>
<b>JUSTIFICACIÓN</b> .....	<b>8</b>
Breve compilación descriptiva acerca de los estudios realizados sobre Borda.....	9
Borda en el tintero de la Academia .....	11
<b>PARTE I: EL SENTIDO ENTRE TIEMPO Y ESPACIO, la mirada hermenéutica</b>  .....	<b>13</b>
<b>1. SENTIDO E INTERPRETACIÓN EN LA HERMENÉUTICA</b> .....	<b>13</b>
<b>2. CONSIDERACIONES PARA UN ANÁLISIS HERMENÉUTICO</b> .....	<b>17</b>
2.1. Breve historia de la Hermenéutica .....	18
2.2. Hacia una definición de Hermenéutica.....	20
<b>3. RASGOS DEL ANÁLISIS HERMENÉUTICO</b> .....	<b>23</b>
3.1. Coherencia interna del texto y coherencia externa del hermeneuta.....	23
3.2. Objetividad, neutralidad y verdad .....	24
3.3. El círculo hermenéutico como método de análisis.....	25
<b>4. ANÁLISIS HERMENÉUTICO APLICADO A LAS ARTES</b> .....	<b>29</b>
4.1. Hermenéutica y poesía .....	29
4.2. Análisis hermenéutico de la obra de arte .....	35
<b>5. ANÁLISIS HERMENÉUTICO DE EL YATIRI</b> .....	<b>38</b>
5.1. Comprensión .....	38
5.2. Interpretación .....	45
5.3. Aplicación .....	49
<b>PARTE II: EL SENTIDO CIFRADO EN LA OBRA, la mirada estructural</b>  .....	<b>51</b>
<b>6. IMAGEN, SENTIDO Y ESTRUCTURA</b> .....	<b>51</b>
<b>7. CONSIDERACIONES PARA EL ANÁLISIS ESTRUCTURAL</b> .....	<b>60</b>
7.1. Estructuralismo: nociones fundamentales e historia .....	61
7.2. El estructuralismo para Barthes.....	62
<b>8. ANÁLISIS ESTRUCTURAL DE LA IMAGEN</b> .....	<b>64</b>
<b>9. ANÁLISIS ESTRUCTURAL DE EL YATIRI</b> .....	<b>68</b>
9.1. Mensaje denotado .....	69
9.2. Mensaje connotado .....	74
<b>PARTE III: LAS MIRADAS ENCONTRADAS</b>  .....	<b>83</b>
<b>10. CONCLUSIONES</b> .....	<b>83</b>
<b>ANEXOS</b> .....	<b>89</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA</b> .....	<b>93</b>

## Introducción

La vida del hombre se construye a través del lenguaje. Letras, sonidos, formas y ritmos son parte de la multiplicidad de formas que adopta el lenguaje: el individuo dibuja los marcos referenciales de su existencia a partir del significado asignado a cada uno de los significantes contenidos en cada fracción de su discurrir. Entrelazados éstos en la particular trama del lenguaje dan lugar al discurso; son los discursos los que sustentan lingüísticamente a la realidad misma, y son ellos que contienen al *sentido*<sup>1</sup>.

Es común que la mayor teorización sobre este término –*sentido*– se instale en la Lingüística, particularmente referida al lenguaje verbal. Sin embargo, en el presente trabajo se verán las posibilidades de construcción de *sentido* a partir del lenguaje visual contenido en la pintura de Arturo Borda: *El yatiri*.

Arturo Borda fue una figura notoria en la vida cultural y política de Bolivia en los albores del siglo XX. Este pintor, autodidacta, estuvo fuertemente ligado al movimiento cultural y obrero de su época. Se considera su obra, junto a la de Cecilio Guzmán de Rojas, como el inicio de la pintura boliviana moderna, constituyéndose en un hito para la historia del arte nacional.

---

<sup>1</sup> Este término de ahora en adelante será en cursiva para distinguirlo como una categoría particular en el marco de la investigación.

Durante su vida y en los años posteriores a su muerte se escribió mucho sobre él, creando alrededor de su vida y obras un halo de misterio y mitología, fascinación y crítica. Además de los múltiples artículos en periódicos y revistas, su obra ha sido rescatada en estudios académicos que enfatizan su producción literaria y actividad política ocupándose poco de la relación de éstas con su pintura o en la pintura como hecho particular. El presente trabajo pretende aportar a esta discusión.

### **Algunas preguntas de investigación**

La Filosofía, a través de distintas corrientes y teorías, se propone organizar ideas y procedimientos sobre el origen y características del *sentido*. La noción fundamental para el presente trabajo es que el *sentido* es una *construcción*. El despliegue de este trabajo versa sobre diferentes formas de construir *sentido* sobre un determinado objeto, esto desde perspectivas metodológicas aparentemente opuestas.

Esta investigación pretende encarar la producción pictórica de Borda desde una perspectiva filosófica interpretativa, donde el lenguaje visual será materia prima para la producción de *sentido*. La interrogante de partida para esta tesis es: *¿cómo se produce el sentido?*

Para responder a esta pregunta, la producción de *sentido*, en tanto objeto de estudio, se abordará desde dos enfoques teóricos aplicados a la interpretación de la obra pictórica. En primer lugar, se propone la **Hermenéutica** como disciplina interpretativa que plantea lo siguiente: el *sentido* de la obra de arte se produce a partir de una reconstrucción abstracta de la complejidad contextual del autor, esta reconstrucción permite interpretar adecuadamente los elementos formales que se hallan en la obra. Luego, se plantea al **Estructuralismo** como la corriente teórica que propone que la producción de *sentido* es el resultado de la interpretación de diversos elementos cifrados al interior de la obra.

Una idea fundamental para el desarrollo de la presente investigación es que la producción de *sentido* es un proceso realizado por un observador o interpretante. Se trata de un ejercicio de interpretación de

dos maneras de interpretar el *sentido* en El Yatiri de Borda. Entonces, surgen nuevas interrogantes: ¿es posible hablar de objetividad en la producción de *sentido*?, ¿existe un *sentido* único o es posible que coexistan varios sentidos en una obra?

Estas preguntas procurarán ser respondidas a medida que se desarrollen las propuestas teóricas elegidas. No obstante, es preciso señalar que dentro de la actividad filosófica no existe tal cosa como una respuesta acabada y absoluta, sino respuestas coyunturales a las dudas planteadas según la perspectiva de un pensador o una corriente. Es probable, y preferible, que las respuestas a estas preguntas no hagan sino plantear nuevas interrogantes, abriendo la posibilidad de ampliar y profundizar la discusión sobre el tópico propuesto.

### **OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN**

El objetivo general de la presente tesis es:

**Realizar un ejercicio de producción de *sentido* sobre la pintura *El yatiri* de Arturo Borda desde dos disciplinas interpretativas: hermenéutica y estructuralismo.** Este ejercicio permitirá comprender cómo se produce el *sentido* en cada nicho disciplinar.

De este objetivo general se irán desarrollando los siguientes objetivos específicos:

- Indagar sobre la cuestión del sentido y sus formas de producción en cada disciplina elegida
- Revisar la Hermenéutica como disciplina interpretativa, sus principios y lineamientos metodológicos, y su aplicación para la interpretación de obras de arte
- Revisar el Estructuralismo como disciplina interpretativa, sus principios y lineamientos metodológicos y su aplicación para la interpretación de obras de arte
- Evaluar los alcances y limitaciones de cada disciplina

## METODOLOGÍA

Como se había señalado anteriormente, una de las disciplinas empleadas para el análisis de la obra de Borda será la **Hermenéutica**. A fin de establecer sus principios y lineamientos metodológicos se realizará una revisión de la disciplina desde lo planteado por Georg Gadamer (1900-2002) en *Verdad y método I y II*. Este texto constituye una fuente primaria que será complementada por lecturas académicas sobre el texto. Además, se revisarán otros textos de Gadamer referidos a sus nociones sobre estética, arte e interpretación. Como complemento se revisará la propuesta de Gadamer y Habermas sobre el círculo hermenéutico y sus niveles de análisis –formal, semántico, socio-cultural– aplicados a la obra de arte.

La segunda disciplina contemplada para el presente trabajo es el Estructuralismo. En esta disciplina se empleará como autor principal a Roland Barthes (1915-1980) y sus propuestas sobre interpretación de la imagen. Al igual que en el caso anterior, se hará una lectura de fuentes primarias complementada por lecturas académicas que permitan la clarificación del tema. Es menester señalar que se emplearán estos textos como margen teórico del ejercicio de interpretativo sin profundizar las discusiones internas de cada disciplina.

El presente trabajo se divide en dos partes: un análisis del método hermenéutico, sus fundamentos, aplicación en el campo del arte visual en general y en específico a *El yatiri*; un análisis del método estructuralista, sus fundamentos, aplicación en el campo del arte y análisis estructural de la obra mencionada. Es importante señalar que en el marco de la presente investigación se emplearán los siguientes términos como sinónimos: *producción de sentido* será equivalente a *interpretación*; intérprete y hermeneuta serán equivalentes.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Estos términos han estado en debate a través de la historia del pensamiento, no obstante en el marco del presente trabajo se los toma como equivalencias para no desviarse de los objetivos propuestos.

## JUSTIFICACIÓN

El trabajo académico desarrollado por otros investigadores acerca de Arturo Borda presenta mayor profundidad acerca de la faceta literaria de este artista. Esta suele asociarse a su trayectoria política, y, en algunos casos se refiere más a Borda como personaje que a su persona. Lamentablemente, su faceta pictórica no ha sido abordada académicamente de forma autónoma fuera de análisis y referencias en textos de Historia del arte boliviano, por lo cual se considero necesario aportar al conocimiento de la obra de este autor desde una perspectiva interpretativa filosófica.

Este trabajo no pretende resolver dudas históricas sobre el artista, ni constituirse como elemento fundacional de un debate semiótico sobre la pintura boliviana. Sin embargo, el presente trabajo se presenta como un texto referencial para otros investigadores que pretendan abordar la producción pictórica de Borda desde una perspectiva filosófica. Podría resultarle útil a investigadores en arte, campo académico que precisa de desarrollo teórico e investigación en Bolivia.

El tema elegido se sitúa entre dos mundos: filosofía y arte. Esta tesis se escribe desde una perspectiva localizada, tanto desde mi experiencia como artista plástica profesional como por mi paso por la carrera de Filosofía.

En el espacio profesional artístico boliviano, el pensar se halla en un descuido profundo. La formación profesional de los artistas consiste en práctica, repetición sistemática de motivos a fin de generar competencias técnicas y habilidades representacionales. La adquisición de estas destrezas, sin desarrollar paralelamente competencias de desarrollo crítico y conceptual, ha conseguido una veneración fanática de la *inspiración* como proceso arcano, imprevisible e incomprensible. Un artista en La Paz no se preocupa por la poiesis de la obra en su interior, desdeña lo teórico como aburrido y

necesario solamente para engrosar el pensum de los centros de formación, sin advertir las posibilidades de enriquecimiento de su oficio.

Por otro lado, la reflexión filosófica se deleita en la especulación, en la construcción de categorías, descripción de procesos, sustentos, justificaciones epistemológicas y reflexiones estéticas sobre el quehacer del artista. Pocas veces se ha visto en nuestro medio a un filósofo entablar un diálogo con un artista o con su obra, entre ellos media el parafraseo y falta un análisis desprejuiciado y horizontal sobre la dimensión humana y la comprensión del momento de la creación.

Si bien ambas posibilidades son válidas, son también limitadas en cuanto a las posibilidades de lectura, interpretación o producción de *sentidos* que se ofrecen. Sea por exceso o por defecto, la importancia de la teoría en la práctica y de la práctica en la teoría es notoria, visiones parciales simplifican y parcelan un oficio en verdad complejo.

Mi intención con este escrito es acortar la distancia entre ambas posiciones, proponiendo una lectura transversal de la obra de arte que visibilice la necesidad de crear sinergias disciplinares.

### **Breve reseña de los estudios realizados sobre Borda**

Arturo Borda fue uno de los más enigmáticos pintores bolivianos en el siglo XX, los escritos a propósito de su obra se extienden más allá de su propia existencia. Dentro de esta abundante producción bibliográfica, es posible delimitar tres grupos:

- lo escrito y publicado por el mismo Arturo Borda
- los textos acerca de la vida y obra de Borda
- los escritos en torno a la figura del artista

En el primer grupo encontramos una amplia variedad de textos de carácter literario, destacando entre ellos la obra en tres volúmenes *El Loco*, obra entendida como “una confesión interior del artista en un cúmulo de tres tomos y 1659 páginas” (Roa, 2005: 97). Borda emplea diversos géneros como narración, diálogo, poesía y ensayo, para abordar abundancia de temas de observación social, psicología íntima, meditaciones y, en especial la congoja en la búsqueda de la belleza. Esta obra fue publicada de manera póstuma en 1966. Además de esta se encuentra una producción de ensayos con corte político difundida en periódicos y semanarios paceños de la época.

Dentro de los textos acerca la vida y obra de Borda pueden distinguirse dos subgrupos: artículos periodísticos y críticos con respecto a su producción artística y literaria durante la vida del autor y textos casi personales escritos por amigos cercanos pertenecientes al círculo intelectual del pintor.

El último grupo, de escritos en torno a la figura del artista se refiere principalmente a las publicaciones póstumas de homenaje escritas entre 1953 y 1966. En este último grupo destacan los textos escritos por Porfirio Díaz Machicao, Carlos Medinacelli y la publicada “autobiografía” de Borda. Destacan en este grupo el capítulo dedicado al pintor por Roberto Villarroel Claure en el libro “Arte contemporáneo: pintores, escultores y grabadores bolivianos” de 1952. En este grupo también se hallan artículos en revistas internacionales, principalmente las impulsadas por el crítico norteamericano John Canaday<sup>3</sup> y artículos escritos por personajes que conocieron al pintor en sus últimos años tales como Antonio Paredes Candia, Carlos Salazar, Teresa Gisbert y Jaime Saenz.

---

<sup>3</sup> Los artículos de John Canaday proporcionan datos biográficos y reseñas generales de la obra de Arturo Borda para un público norteamericano. Se ha podido recuperar el texto “Arturo Borda, As Promised” publicado en el periódico *New York Times* en 19 de junio de 1966. Este se encuentra en los anexos.

Además de todo esto se encuentra la referencia a su obra y contribución al acervo artístico boliviano ampliamente detallado en muchos capítulos de diversos textos de historia del arte boliviano. Entre estos destacan particularmente los siguientes textos:

“Propuestas y tendencias del arte boliviano a fines del milenio” editorial Taipinquiri, 2002. Este texto fue producido a partir en el marco del Primer Salón Internacional de Arte (SIART '99), donde se propusieron inicialmente dieciocho mesas redondas temáticas, con el fin de dar a conocer la producción plástica boliviana en la primera década del siglo XX. En él, Borda es descrito como “...el artista que abre el alma del pueblo boliviano, (...) [sus] miedos, angustias y triunfos dan cauce a sus futuras propuestas: realismo mágico, sátira y grotesco social, neo-expresionismo, hiperrealismo, entre otras muchas más”.

“Borda 1883-1952”, del historiador boliviano Pedro Querejazu que cuenta con cuatro partes. La primera es una introducción histórica de contexto tanto de Borda, su época, como sus contemporáneos. La segunda parte está compuesta por la presentación de las pinturas analizadas y explicadas en detalle. Una tercera parte es el análisis de la obra como escritor, elaborada por varios especialistas. La cuarta y final parte está compuesta por anexos, particularmente una breve relación biográfica y la bibliografía.

### **Borda en el tintero de la Academia**

A partir de una investigación sobre el material escrito sobre Borda en los años posteriores a su muerte, se ha evaluado la pertinencia de los siguientes textos para el desarrollo del trabajo, estos textos se hallan inscritos tanto en lo académico como en la recopilación de artículos y análisis biográfico crítico.

Dentro de la producción académica a propósito de la obra de Arturo Borda se pueden señalar distintas tesis de grado tanto en el área histórica como en la literaria. Para el presente trabajo se mencionarán algunos de los siguientes trabajos:

La tesis de licenciatura *Historia secreta de un ser horriblemente libre* de Ronald Roa Balderrama, donde se aborda analítica y descriptivamente la bibliografía e historiografía de este Arturo Borda. Se trata de una investigación historiográfica presentada a la carrera de Historia en el año 2005. En este trabajo se hace énfasis en la figura mítica del artista.

La tesis de licenciatura *El triunfo del arte como la poética de Arturo Borda*, escrita en 2003 por Ramiro Mercado Camacho, en Literatura: donde se plantea un análisis e interpretación de un cuadro y un libro de la obra plástico - literaria de Arturo Borda. Los objetivos del investigador fueron elucidar cómo el libro *El Loco* se constituye en una poética de la obra literaria de Arturo Borda y como *El triunfo del arte sobre los ismos* se constituye en la poética de la pintura del artista.

Finalmente se puede nombrar a la tesis de Maestría *Engendros de la imagen: entre El Loco y la obra pictórica de Arturo Borda* (2014) de la investigadora María Claudia Pardo Garvizu, quien se propone explorar la lectura de *El Loco* de Arturo Borda en relación a tres de sus cuadros más significativos, *El Filicidio* (1918), *El demoledor: a la conciencia del trabajo* (1940) y *Paleta con Illimani* (1950). La autora se plantea las siguientes interrogantes: ¿Cuál es la relación entre la pintura y la escritura de Arturo Borda?, ¿qué se genera a través de este diálogo? Este trabajo plantea definir los rasgos de un “tercer discurso” construido entre pintura y escritura, incorporando al artista como un componente ficcional que produce realidad o *sentido*.<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> Lamentablemente, los documentos mencionados en este párrafo, con excepción de la tesis de Roa, no se encuentran disponibles para su revisión, por lo cual el presente trabajo se limita a reproducir las sinopsis descriptivas disponibles en la página de la biblioteca de la FHCE.

## PARTE I: EL SENTIDO ENTRE TIEMPO Y ESPACIO, la mirada hermenéutica

### 1. SENTIDO E INTERPRETACIÓN EN LA HERMENÉUTICA

Esta parte de la investigación supone una introducción a la Hermenéutica como disciplina. Se explicarán términos centrales referidos a *sentido* e interpretación en autores como Gadamer y Ricoeur; se hará una breve revisión histórica de la disciplina, sus postulados y alcances teóricos en lo pertinente al objeto de análisis; finalmente se analizará la pintura *El yatiri* de Borda en base a lo expuesto.

*Sentido* es un término polisémico que tiene diversos usos y significados. Coloquialmente *sentido* se emplea para designar a órganos receptores de estímulos externos como vista, olfato, oído, etc. Estos procesos fisiológicos permiten la construcción del objeto sensible en el cerebro. Una segunda definición de *sentido* se halla yuxtapuesta al complemento *común*, donde *sentido común* se entiende como una capacidad humana para razonar, actuar u obrar de forma prudente, lógica o válida para sus pares. En la Hermenéutica gadameriana el concepto de *sentido* se halla fuertemente relacionado a su uso en la interpretación y mantiene una deuda con el pensamiento de Heidegger.

Para Gadamer la Hermenéutica supone más que un saber teórico, es una praxis: una *aplicación*. La interpretación propuesta por esta disciplina puede entenderse como “un viaje al pasado para ver el presente y proyectarse hacia el futuro” (Petit, 2018: 9). Para comprender esta traslación temporal Gadamer se basa en la propuesta de Heidegger en “*Ser y Tiempo*” sobre el *sentido*. Este concepto es

entendido por el autor como un “horizonte del proyecto, estructurado por el haber-previo, la manera previa de ver y la manera de entender previa, horizonte desde el cual algo se hace comprensible en cuanto algo” (Heidegger en De la Maza, 2005: 9).

El *sentido* es entonces, aquello que provee una base para la comprensión de *algo en tanto a algo* –como eso hacia lo que se proyecta la existencia humana y desde lo que es posible comprender. El *sentido* es una referencia a partir de la cual se construye la comprensión del objeto. Petit (2018) señala que lo que está dado previamente en cuanto a lo que se puede comprender de algo tiene formas diferentes: el objeto a interpretar está ya aprehendido de antemano, está recortado o perfilado de una manera particular según una perspectiva particular y podría también ir acompañado de una conceptualización inicial.

El *sentido* y la interpretación se dan en un nivel de comprensión previa, retroalimentándose y dando lugar a un movimiento circular. Al respecto, De la Maza (2005) indica que este movimiento no se trata un círculo “vicioso” que haya que eliminar del saber, como aspiran a hacerlo algunos historiógrafos positivistas, sino un “círculo hermenéutico” en el que hay que entrar de manera adecuada. Esta manera adecuada de comprensión, representa, a su vez, un modo de ser del *Dasein*, de existir y *estar en el mundo*. El autor señala que esto puede llevarse a cabo sólo por medio del lenguaje.

El objetivo de la hermenéutica como método interpretativo sería por tanto la construcción *dialógica* de *sentido* a partir de la fusión de horizontes. Gadamer (1984) confiere a esta fusión la característica de ser “la forma de realización de la conversación” (p. 465). Es decir, esta fusión puede actuar de forma diacrónica y sincrónica, siendo la distancia temporal la que distinguiría a una de la otra. Catoggio (2009) indica:

Esta función hermenéutica de la distancia operando de forma sincrónica se realiza en el diálogo. La fusión de horizontes es la forma de desenvolvimiento de la cosa entre los horizontes de sentido implicados en la conversación. El diálogo hermenéutico se conforma en esta operación realizando el sentido, actualizando el sentido. Esta herramienta conceptual de la hermenéutica constituye un eje primordial por el cual giran todos los objetos susceptibles de ser comprendidos (p. 67).

El *sentido* resultado de la fusión, tiene su realización en el lenguaje ya que la fusión de horizontes es una forma conversación y tiene su rendimiento genuino en el lenguaje. Esto significa que no pueda darse el nuevo sentido acordado sino es a través de un “lenguaje común”, que tiene la función tanto de mostrar lo acordado como de manifestar las normas interpretativas de lo comprendido en una manifestación de lo anterior en la comprensión actual (Gadamer, 1984).

Con respecto al lugar del *sentido* en el campo del arte, Gadamer señala que la obra de arte –como texto o documento visual– nunca habla del mismo modo: cada revisión despertará un despliegue de conexiones internas en el intérprete que le darán un registro diferente de la obra en cada momento. “Otras sensibilidades, otras atenciones, otras aperturas hacen aflorar la figura única, propia, unitaria e idéntica, la unidad de la expresión artística, en una pluralidad inagotable de respuestas” (Gadamer, 1992:15).

#### *Metáfora, sentido y Hermenéutica*

A fin de explicar más la relación entre *sentido* y lenguaje –entendida como discurso– en este apartado se revisará la propuesta lingüística/hermenéutica de Paul Ricoeur.

Esta propuesta surge del análisis de la metáfora en la literatura, principalmente en la poética<sup>5</sup>. Ricoeur (2000) entiende la metáfora

(...) según las definiciones de la retórica clásica, que proceden de la Poética de Aristóteles, la metáfora es la transferencia del nombre usual de una cosa a otra en virtud de su semejanza (...) una acción que se lleva a cabo sobre el lenguaje, consistente en atribuir a unos sujetos lógicos unos predicados incompatibles con los primeros (p. 96).

Además, señala que existe un “proceso metafórico” en el lenguaje. Más allá de sus aportes a la teoría lingüística, la crítica planteada en *La metáfora viva* contiene el planteamiento de su perspectiva hermenéutica. Coincide con Gadamer en este punto y para él la hermenéutica se trata de un “método de interpretación necesario para la vida del pensamiento, que tiene su propio nivel de discurso” (Begué, 2013: 50).

La propuesta teórica de Ricoeur es que todo lenguaje funciona discursivamente, y la metáfora es el elemento que revela el *sentido de la obra de arte*. El autor señala que la hermenéutica empieza donde termina la lingüística y esto da lugar para que este *sentido* pueda revelarse y se preste a una multiplicidad de posibles interpretaciones. En este segundo punto coincide también con Gadamer y su perspectiva de interpretación hermenéutica en la obra de arte.

Para Ricoeur (1986) existe una relación fundamental entre *sentido* y discurso. Sus aportes al campo de la lingüística y el *sentido* se dan desde el análisis de la metáfora como contenedora de un sentido doble o referencia desdoblada: uno de abarca al lenguaje poético en sí mismo (lo que Gadamer explica explicar como el carácter de *aletheia* de la poesía) y el otro al *sentido* que contiene este lenguaje.

---

<sup>5</sup> El autor define esta disciplina como “leyes de la composición que se añaden a la instancia discursiva para dar lugar a un texto, al que se considera un relato, un poema o un ensayo” (Ricoeur, 2000: 191). Esta definición deriva de los estudios de Aristóteles sobre la misma disciplina.

Así, el discurso poético trae al lenguaje aspectos, cualidades, valores de la realidad, que no tienen acceso al lenguaje descriptivo y que solo pueden ser dichos en el juego complejo del enunciado metafórico y de la transgresión reglada de las significaciones usuales de los términos (p. 34).

El análisis de la metáfora trasciende la palabra y se instala en la frase como conjunto coherente portador de *sentido*. La metáfora es una atribución impertinente y “arbitraria” a las palabras enunciadas en la frase. No obstante, esta aparente arbitrariedad tiene que ver con las referencias que intérprete identifica en ellas. Esta atribución metafórica crea una distorsión que es “el efecto de sentido” requerido para mantener la pertinencia semántica en la frase.

De lo revisado hasta aquí, es posible hallar una relación de coincidencia conceptual entre los principales postulados señalados por Gadamer para la interpretación hermenéutica de una obra de arte y la noción de metáfora planteada por Ricoeur como similar a la fusión de horizontes propuesta por Gadamer.

## **2. CONSIDERACIONES PARA UN ANÁLISIS HERMENÉUTICO**

En este capítulo se verán las características principales del análisis hermenéutico. Es importante establecer que todo lo que será explicado a continuación plantea la posibilidad de llevar a cabo subanálisis independientes según el nivel donde se sitúe el hermeneuta. No obstante, este método funciona como un *sistema* de partes interrelacionadas donde los resultados de cada nivel de análisis integran y alimentan a los otros.

George Gadamer, siguiendo a Heidegger, plantea la sistematización de una hermenéutica general como el *arte del comprender mismo*. La comprensión a la que se refiere consiste en un rescate del *sentido* compartido por la humanidad en los ámbitos de la historia y la tradición.

Esta comprensión existe siempre en el seno de la tradición en la que se inscribe, porque en el interior de esta tradición se desarrolla una dinámica particular que debe ser analizada cuidadosamente. Se trata de un proceso de interpretación que se encuentra en el horizonte de la conciencia histórica.

La tradición no es una fatalidad ni actúa como un límite restrictivo; representa una forma de superación histórica en tanto en cuanto pueden inaugurarse nuevos caminos en ella. La tradición no entra en conflicto con la razón, sino que encuentra su poder y su dignidad cuando se funda en la racionalidad. La tradición tiene una dimensión conservadora, pero preservar la tradición significa para Gadamer un acto libre y racional.

Antes de abordar la propuesta teórica de los autores se hará una breve revisión histórica de la constitución de la disciplina y sus aspectos fundamentales. Luego se abordarán consideraciones generales de la interpretación hermenéutica en el texto y en la imagen, finalmente se aplicará este corpus teórico a la obra de Borda.

### **2.1. Breve historia de la Hermenéutica**

*Hermenéutica*, término derivado del griego ἐρμηνευτική τέχνη<sup>6</sup> se refiere a la “expresión de un pensamiento y sobre todo a la interpretación del mismo” (Ferrater Mora; 1964: 837).

A grandes rasgos es posible clasificar a la Hermenéutica de la siguientes forma. Existe una de tipo filológico (variante que se originó en Alejandría a fin de determinar el carácter auténtico de los escritos antiguos). Aristóteles empleó el término de *Peri hermenais* en su *Organun* como “instrumento para el recto y seguro pensar, en el cual discurría sobre el análisis de los juicios y las proposiciones (...) En tal

---

<sup>6</sup> Traducido literalmente como *hermeneutiké tekhnē*. Esta voz griega corresponde a la voz latina *interpretāri* entendida como “arte de interpretar los textos (Diccionario Hispánico Universal, 1961).

sentido, la hermenéutica se instauró fundamentalmente en un arte (techné) de la interpretación tutelada” (Arráez, Calles & Moreno del Tovar; 2006: 173).

Posteriormente, se da la Hermenéutica bíblica (la cual surgió hacia los siglos XVII y XVIII con el propósito de lograr una adecuada, objetiva y entendible interpretación de la Biblia). Durante el Renacimiento y la Reforma se la comprende como una disciplina empleada en la interpretación de textos sagrados y en relación a otras como la Gramática, Lógica y Retórica. Posteriormente se aplicó a la literatura clásica consolidándose como un saber de carácter filológico y amplió su campo de acción hacia la jurisprudencia, procurando una adecuada interpretación de textos legales para una correcta aplicación de la norma según el caso específico que se presentase (Gómez: 1986).

Finalmente se da la Hermenéutica de perfil filosófico. Es en el romanticismo cuando esta disciplina se constituyó como autónoma. Schleiermacher la estableció como una teoría pedagógica general de la interpretación, unificando diferentes técnicas hermenéuticas de interpretación bajo cánones básicos. Los primeros cánones se hallan centrados en la gramática, su función es descifrar el significado de las palabras en relación a su contexto lingüístico. Los segundos se relacionan a la totalidad del pensamiento del autor procurando brindar claridad y precisión en el texto a partir de “revivir” la experiencia del autor a tiempo de escribir, pues tanto la creación de un texto como su interpretación se consideran procesos análogos (Martínez, 1999).

Gadamer (1998) cuestiona la herencia eclesiástica de Schleiermacher por su falta de claridad metodológica ya que su propuesta más fuerte sobre pensar y hablar aparece fragmentada en su “Dialéctica”. Sin embargo, en este texto también se realza la importancia del lenguaje, haciendo de la conversación y el consenso la base del *comprender*.

A partir de esto se considera a la Hermenéutica como una *teoría general de la interpretación*, enfocada a la indagación del autor y su obra. Esta actividad, sin embargo, no supone una pasividad total por parte del intérprete o hermeneuta sino una actitud de reconocimiento de las propias ideas o anticipaciones del propio hermeneuta ante la obra. El fin de esto será que el texto pueda presentarse desde la significación de su origen y pueda confrontar la verdad o verdades contenidas en él con las del lector (Arráez, Calles & Moreno, 2006)

A finales del siglo XIX, Dilthey amplía los campos de interpretación hermenéutica como producción de conocimiento a las ciencias naturales y “del espíritu” o sociales. La función de esta disciplina sería el descubrimiento de la significación cabal de una idea de acuerdo a sus códigos de enunciación. Desarrolló una técnica de interpretación basada en la dialéctica del *círculo hermenéutico*, donde el pensamiento va del todo a las partes y de las partes al todo, de manera que en cada movimiento aumente el nivel de comprensión. “Las partes reciben significado del todo y el todo adquiere sentido de las partes. Es un proceso anasintáctico<sup>7</sup> de búsqueda de sentido del texto que coactúa en la experiencia humana”. (Arráez, Calles & Moreno, 2006: 176)

En la actualidad se reconoce como Hermenéutica a la corriente filosófica surgida a mediados del siglo XX cuyas raíces se remontan a la fenomenología de Husserl. Este pensador la entiende como filosofía, enfoque y método que pretende estructurar una interpretación coherente del todo de un texto. Esta totalidad incluye también la dimensión psicológica y social del autor.

## **2.2. Hacia una definición de Hermenéutica**

Desde la perspectiva filosófica de Gadamer, se describe esta disciplina como una *teoría de la verdad* y constituye el procedimiento que permite expresar la universalización de la capacidad interpretativa

---

<sup>7</sup> Este término describe un proceso inductivo-deductivo de retroalimentación que Gadamer considera eminentemente hermenéutico ya que “para la comprensión del todo es necesario el comprender las partes y para comprender las partes se ha de comprender el todo...”.

desde una personal y específica historicidad. Se la define como una disciplina necesaria para “traducir” lo ajeno a lo “propio” en tanto familiar (referencialmente hablando). Para este autor en la hermenéutica podemos encontrar un principio de *Wirksame* o eficacia al comprender la creación de patrones de vivencias anteriores, es decir un rescate de lo eficaz para la experiencia a fin de actualizar la vivencia ajena y un hacerla propia a través de la interpretación<sup>8</sup>.

Entonces, es posible entender la Hermenéutica como una actividad de reflexión –según el sentido etimológico del término– o como actividad interpretativa que permite la captación del sentido de un texto histórico traducida a los diferentes contextos posibles para esta interpretación. Interpretar una obra es descubrir el mundo al que ella se refiere en virtud de su disposición, de su género y de su estilo (Ricoeur, 1984).

De lo anteriormente señalado, es posible describir la Hermenéutica como método interpretativo semiótico que pretende extraer lo cognoscible del objeto y desafía al sujeto que investiga a extraerse “objetivamente” de sus rasgos contextuales propios. Existen en ella tres elementos para llevar a cabo este proceso: lo interpretado (el objeto de afuera sea texto o pintura), el intérprete (como hermeneuta) y el receptor (para quien se interpreta).

Uno de los postulados centrales de la Hermenéutica es procurar una práctica interpretativa con la mayor objetividad posible. A partir de un análisis profundo del contexto de creación de lo interpretado, así como de la psicología del autor será posible entender a cabalidad el o los significados cifrados en este objeto: su *sentido*. La segunda tarea del hermeneuta consiste en “traducir” este sentido a un lenguaje actual a fin de que el *sentido* pueda ser reconstruido a partir de parámetros y posibilidades de significación contemporáneos.

---

<sup>8</sup> En el contexto del presente trabajo el término “interpretación” en el marco del análisis Hermenéutico será equivalente al de construcción de sentido

Es importante señalar que, si bien la objetividad es un requisito de la interpretación hermenéutica, esta objetividad no tiene un carácter absoluto. El hermeneuta debe reconocer y separar sus prejuicios o pre concepciones sobre un autor y una obra al máximo para interpretar esta última. No obstante, es evidente que quedará algún remanente de las ideas pre interpretativas en la interpretación final de una obra. Este punto será profundizado más adelante.

La objetividad y la neutralidad absolutas no existen en las ciencias humanas (Geisteswissenschaften) y muchos investigadores mantienen la opinión de que tampoco se encuentran al margen de la implicación del sujeto cognoscente en el objeto que se quiere conocer en las llamadas ciencias duras (Naturwissenschaften) (Duch en Amador Bech; 2008: 171).

Partiendo de lo anteriormente señalado, es pertinente considerar que uno de los límites principales de la Hermenéutica para el presente trabajo es la *pretensión de verdad*. Si se asume que no es posible una abstracción total del contexto propio del intérprete, su interpretación tampoco será absolutamente objetiva completa sobre los interpretado. Este trabajo pretende ofrecer una manera de construir sentido en la obra de Borda, sin embargo, ésta no asume un carácter prescriptivo ni mucha menos una pretensión de verdad absoluta<sup>9</sup>. Se trata de un ejercicio interpretativo hermenéutico, que rescatando algunos elementos del método hermenéutico, se despliega al lector como una posibilidad más de lectura aplicada a las obras de arte.

---

<sup>9</sup> La Hermenéutica como disciplina interpretativa procura minimizar al máximo la carga subjetiva del intérprete en la interpretación, sin embargo se ha señalado con anterioridad que esta objetividad total es imposible y a pesar de la rigurosidad metodológica, siempre existirá un sesgo subjetivo, en la interpretación. Podríamos llamarlo "factor humano".

En lo competente al presente texto, Hermenéutica desde la perspectiva de Gadamer se entenderá como una forma de interpretación que “lleva el sentido de lo expresado en un lenguaje ajeno al seno de nuestra comprensión lingüística” (Ortiz Palanques, 2015: 5).

### **3. RASGOS DEL ANÁLISIS HERMENÉUTICO**

A continuación, se verán los aspectos metodológicos fundamentales del análisis hermenéutico. Este apartado supone un trazado de las reglas y lógica interna del análisis hermenéutico a ser empleado el posterior análisis aplicado a la pintura de Borda.

#### **3.1. Coherencia interna del texto y coherencia externa del hermeneuta**

El texto a interpretar tiene una lógica interna y este es el problema principal, complementado por los factores contextuales de su producción. Ortiz Palanques (2015) indica que “el contexto como la biografía pueden ser importantes, pero sólo reemplazan falsamente el verdadero entendimiento del texto” (p. 9).

A fin de llevar a cabo una interpretación adecuada, esta disciplina debe mantener un principio de objetividad, asumiendo como se señalaba antes, que esta nunca será absoluta. Es menester reconocer y aislar los prejuicios del intérprete acerca del autor de un texto y su pensamiento.

Es importante considerar que el contexto de donde viene una obra no es un objeto sino un “flujo en continua transformación” (ídem). El texto a interpretar puede seguir la dirección de este flujo o no, por lo tanto, es más recomendable buscar en la obra y en su coherencia interna la posición que asume con respecto a este contexto y no de forma viceversa.

En el caso del autor se debe asumir el mismo principio, es decir procurar un análisis de éste, no como parte del flujo de su contexto sino como objeto independiente de éste. El contexto será importante para

entender el paradigma comunicativo en que se inscribe y desde el que crea, pero no será el factor clave para entender la producción de un autor.

Es aquí donde el “extraerse de los propios prejuicios y preconcepciones” cobra importancia. La Hermenéutica supone trabajo personal del investigador en el cual él aísla los rasgos propios de su época “mientras que expresamos nuestros resultados en textos para ese mismo tiempo” (Ortiz Palanques; 2015:9).

Por tanto, el problema principal a resolverse en este punto es del código lingüístico. El intérprete debe despojarse del suyo y trasladarse al código lingüístico de enunciación del texto, procurando entenderlo en su totalidad a fin de poder retransmitirlo en su propio código. Se trata de un proceso doble de interpretación. El hermeneuta sale de su espacio lingüístico para integrarse al del texto y del autor, los entiende en su propia magnitud bajo sus propios parámetros de enunciación y significación; finalmente vuelve a traducir todo esto al lenguaje del que se sustrajo en el primer momento.

### **3.2. Objetividad, neutralidad y verdad**

Luego de haber superado el primer momento de interpretación y dejar de lado los códigos propios para entender los ajenos –como principio de objetividad– se da un segundo momento en la interpretación hermenéutica que demanda de nuevo esta objetividad y además neutralidad.

Entablar un análisis implica necesariamente que hay una pregunta a responder: un *sentido* a develar y por tanto es altamente probable que esta interrogante sea formulada con una anticipación o hipótesis de respuesta. El principio de neutralidad supone que el análisis del texto no sea una excusa para justificar la respuesta planteada con anterioridad, sino una interpretación objetiva que arroje los resultados que deba arrojar, independientemente de la intención consciente o inconsciente del intérprete. Ortiz Palanques (2015) señala que:

el principal problema de la anticipación [o hipótesis del hermeneuta] es ser consciente de que esta reconstrucción [del sentido de la obra desde su propio contexto lingüístico] sólo tiene sentido desde mi propio lenguaje (...) La respuesta no está en la imposición de mi criterio por muy acertado que pueda parecer. Se trata más bien de hacer patente mis opiniones previas (p. 12).

La dialéctica entre hermeneuta y texto supone la integración de los momentos anteriores o hipótesis de partida en el análisis, siendo reconocidos, evaluados y excluidos constantemente por el intérprete a fin de mantener la mayor objetividad y neutralidad en cada paso de la interpretación.

Para Gadamer en *Verdad y método I* (1984), el concepto de aplicación es importante ya que supone una superación del prejuicio inicial. Es una “fusión de horizontes” (p. 377), concepto que caracteriza una apertura y sumisión al sentido, a la validez y verdad que posee aquello que se trata de entender, sea una persona, una costumbre, un monumento, un texto transmitido (p. 382-83). Por tanto, esta fusión de horizontes es el único elemento que posibilita el acceso a la verdad de la obra y ésta es la única posible de comunicar.

La construcción del *sentido* de un texto es posible sólo si el intérprete ha comprendido a cabalidad o contenido en éste y dispone de las herramientas lingüísticas adecuadas para darse a entender por un lector. “Lo transmitido debe cumplir con los requisitos ideales de la expresión de una idea. Debe ser lo más completa posible, coherente y vincular la evidencia textual con ese discurso hermenéutico” (Ortiz Palanques, 2015:14).

### **3.3. El círculo hermenéutico como método de análisis**

Schleiermacher (1991) fue uno de los primeros en emplear el término “círculo hermenéutico” para referirse a una esfera o círculo que describe la dinámica de la intelección con una reciprocidad entre el

todo y lo singular, lo especial y lo general. En esta dinámica lo singular debe ser entendido en el todo e igualmente en lo singular. Un “círculo hermenéutico” es un recurso explicativo de tipo dialógico que pretende dar cuenta de aspectos generales de un texto para el entendimiento. Este proceso genera una nueva retroalimentación que hace discursivo el entendimiento en todo proceso hermenéutico.

Gadamer toma de Heidegger la noción de círculo hermenéutico, al que le aporta el problema de los prejuicios. Nutre su propuesta con la idea heideggeriana de la pre estructura de la comprensión, porque le interesa que una vez liberado ya de las “inhibiciones ontológicas del concepto científico de la verdad, la hermenéutica puede hacer justicia a la historicidad de la comprensión” (1992: 332-333).

Gracias a lo planteado por Gadamer, queda clara la necesidad de considerar el carácter subjetivo del intérprete en la construcción de *sentido* en obra de arte. Este rasgo en particular da a la Hermenéutica versatilidad suficiente como herramienta para el análisis en el presente trabajo. La Hermenéutica será entonces, no solo una instancia de interpretación cuasi científica, sino que pertenece a la experiencia humana del mundo. Más adelante se desarrollarán las características específicas del análisis hermenéutico en el campo del arte.

Un círculo hermenéutico supone diferentes pasos, pero se trata de una construcción adaptada al objeto que se desea interpretar. Esta construcción requiere la disponibilidad del intérprete para establecer un análisis, idealmente éste debe tener un bagaje teórico disciplinar sólido a fin de develar significados “que el sujeto interpretado, a través del texto, le ofrece, como único elemento de pre-comprensión de su subjetividad [la del hermeneuta]” (Rodríguez, 2012: 2).

Otro requerimiento para el análisis hermenéutico es la rigurosidad metodológica interpretativa. Esto implica una adecuación temporal y contextual del hermeneuta y una actitud igualmente objetiva al formato de la obra. Finalmente, será menester del intérprete desarrollar una capacidad doble para la

construcción de discursos, tanto en el horizonte de la obra como en el suyo propio para sostener el procedimiento hermenéutico de forma adecuada.

A continuación, se explican los momentos de "El Círculo" según lo propuesto por Schleiermacher y las acotaciones de Gadamer al respecto.

### **Comprensión**

Para Gadamer el primer momento del círculo hermenéutico es la *comprensión*. Esta se apoya en *ideas fuerza* es decir: construcciones, proyecciones hechas por el hermeneuta como hipótesis de partida y constatadas en el *mundo de la vida*<sup>10</sup>. Es preciso que el hermeneuta posea una comprensión de su propio sustrato de comprensión como paso previo al del texto a interpretar.

Este paso supone una manera de legitimar la coherencia interpretativa del hermeneuta “traspolando las ideas - proyectos al todo teórico y trayendo el todo a los segmentos teóricos específicos de análisis” (idem). De acuerdo a esto, el proceso de comprensión de corte analítico-sintético o anasintáctico va del todo a la parte y de la parte al todo. Al respecto Gadamer (1984) señala: “El análisis comprensivo de las fuentes y su interconexión con las localidades problemáticas permitirá hacer congruente el hilo discursivo [de la interpretación], en el razonamiento interpretativo y de aplicación de los contenidos a obtenerse” (p. 360).

### **Interpretación**

El momento que sucede a la comprensión es la *interpretación*. En este momento se da un proceso de síntesis entre las pretensiones del intérprete y lo encontrado a nivel del significado en el texto, este proceso se desplaza del todo a las partes y viceversa. Gadamer afirma que debe existir una condición

---

<sup>10</sup> Este término se refiere al origen contextual del hermeneuta.

ubicua del intérprete sobre el interlocutor a fin de sostener una subjetividad razonablemente crítica del primero. La idea fundamental de este momento no es llevar a cabo una simple reproducción de lo enunciado por el autor de la obra o texto a ser interpretado. Más bien, se debe incorporar la opinión del hermeneuta cuando sea necesaria, partiendo de la idea de que éste es el conocedor del lenguaje de las dos partes (Gadamer, 1984).

### **Aplicación**

El tercer momento del círculo es la *aplicación*. Se trata de un proceso esencial e integral como los anteriores. Para Gadamer se trata de “un momento del proceso hermenéutico tan esencial e integral como la comprensión y la interpretación” (Rodríguez, 2012: 4).

La meta final de este tercer momento es la construcción de nuevos horizontes –*sentidos*– a partir lo que se encontró construido en la obra (momento de la comprensión) como una forma de apropiación discursiva entre el hermeneuta y el objeto de interpretación (momento de la interpretación). Para Gadamer

la aplicación no quiere decir aplicación ulterior de una generalidad dada, comprendida primero en sí misma a un caso concreto; ella es más bien la primera verdadera comprensión de la generalidad que cada texto dado viene a ser para nosotros: La comprensión es una forma de efecto, y se sabe a sí misma como efectual (Gadamer en Rodríguez, 2012: 4).

En este punto es necesario recordar la advertencia inicial sobre la interrelación de todos los niveles de análisis como parte de un sistema que permite acceso al *sentido* de la obra de arte.

#### 4. ANÁLISIS HERMENÉUTICO APLICADO A LAS ARTES

A partir de las nociones desarrolladas en el apartado anterior se verán las características del análisis hermenéutico aplicado a textos literarios, lo cual supone una especificidad en cuanto al *sentido*<sup>11</sup> en relación a textos históricos o filosóficos, área de aplicación principal de la Hermenéutica.

De igual manera se verán las posibilidades del análisis aplicado a la poesía, género literario que Gadamer considera arte y las consideraciones del análisis en obras de arte de carácter visual.

##### 4.1. Hermenéutica y poesía

En el segundo volumen de *Verdad y método II*, Gadamer integra una autocrítica a su método basada en un diálogo con Habermas y la lectura de Derrida. En ella confiere al lenguaje adquiere una dimensión de juego en tanto imitación e intercambio. Este juego como espacio de construcción de conocimientos<sup>12</sup> es una actividad pre lingüística, es decir previa al proceso racional. El autor pone como ejemplo de este proceso al aprendizaje de lenguas extranjeras. El ingreso al lenguaje ajeno genera una cierta competencia. El requisito fundamental para desarrollarla es estar inmerso en el medio lingüístico al que se desea aprehender, pero desde lo adquirido en la matriz lingüística propia.

El arte también es un juego y en él se inserta la dimensión hermenéutica. La obra literaria es una *cosa* que suscita preguntas. “Las pregunta y la respuesta se dan entre el propio texto y su intérprete” (Gadamer; 1992: 14). De esta manera se da una dialéctica entre obra y hermeneuta.

Gadamer puntualiza que en el caso de la obra de arte –escrita o visual– la dialéctica de la pregunta y la respuesta es un proceso casi infinito, pues los sentidos contenidos en la obra parecen ser no

---

<sup>11</sup> Véase página 12

<sup>12</sup> Los conocimientos a los que se refiere Gadamer son los sentidos interpretados en un texto.

aprehensibles del todo. La obra brinda conocimiento, pero este no es nunca algo acabado: es imposible acceder a todos los conocimientos que contiene una obra “hasta dejarla vacía”.

Las respuestas obtenidas de la obra (conocimientos o *sentidos*) forman parte de un movimiento circular en la que estas respuestas se convierten en preguntas que precisan de nuevas respuestas. Este proceso de creación contante de nuevos *sentidos* confiere a la obra su perdurabilidad. “La duración es una nota característica en la experiencia del arte” (Gadamer, 1992:15). Para este autor la obra de arte supone un reto a la teoría hermenéutica porque no puede ser traducida a la “identidad de un concepto”.

Gadamer (1984) emplea el término de “conciencia estética”<sup>13</sup> y lo atribuye al hermeneuta superando las propuestas teóricas de la estética trascendental kantiana y el enfoque de Schiller. Propone que esta conciencia estética no contiene una pretensión de verdad; profundiza la escisión moderna entre sujeto y objeto; subjetiva la actividad creadora a través del concepto de vivencia; desvincula a la obra de arte de su mundo, pasando por alto la historicidad de la misma y le niega carácter cognitivo a la experiencia del arte. La apreciación de una obra es una experiencia estética.

Dentro de una obra de arte todo lo relativo a su tema y su lugar en el mundo, desde su origen hasta que llega a un receptor, atiende sólo a factores formales y se realiza en el momento de autoconciencia del receptor sobre su experiencia estética. Es decir, el conocimiento o *sentido* que se genera a partir de una obra de arte no es sino una aspiración a la verdad. Esto se diferencia de los conocimientos científicos que por el contrario, enuncian verdades comprobadas.

En contraste, la “conciencia histórica” recibe mayor atención en *Verdad y método* como el método científico por excelencia para la interpretación en el campo de las Humanidades. En la interpretación de

---

<sup>13</sup> Al resultado de la formación adquirida según el ideal estético que caracteriza una conciencia culta, Gadamer lo llamará “conciencia estética”, la misma que cuestionará, pues en esta “la obra de arte no pertenece a su mundo, sino que a la inversa es la conciencia estética la que constituye el centro vivencial desde el cual se valora todo lo que vale como arte” Gadamer (1984: 141).

obras de artes, literarias o visuales, esta conciencia histórica solo toma en cuenta los contenidos y la conexión de la obra con el conjunto de una época. “Su objetivo es conocer el pasado como alteridad, en su individualidad y concreción; y encierra esa alteridad en el perímetro de los condicionamientos y determinaciones de la época pasada” (Galván, 2008: 5).

Las conciencias estética e histórica por separado resultan insuficientes como medios para comprender la tradición o contexto en que se produce un texto, ya que excluyen al momento de *aplicación*. El uso de esta última es propio de la *conciencia de la historia efectual*.

La *conciencia de la historia efectual* es la conciencia de la historicidad del comprender (Gadamer, 1984). Se trata de la adquisición de conciencia del intérprete sobre su propia situación –horizonte personal con orientación y alcance dados por el contexto del hermeneuta y conformado por los prejuicios de éste. Un segundo componente es el horizonte histórico del texto –como conglomerado de prejuicios, paradigmas y patrones a los que respondió la producción de ese texto (Galván, 2008).

Gadamer señala que no es exacto hablar de dos o más horizontes o tiempos, sino de un solo horizonte móvil que se modifica a lo largo de la vida y de la historia (1984:374-75). La comprensión se da en cuanto se funden los horizontes pasado y presente como un diálogo conformado por preguntas y respuestas. En este caso el interlocutor del hermeneuta –el texto– no habla por sí mismo, hay que darle voz y esta es la del intérprete.

Lo escrito permanece, es el dicho clásico: adquiere autonomía. Perdura más allá de las intenciones y de las circunstancias en que apareció; se destina a ser entendido en su pretensión de manifestar lo que realmente es, y no una mera opinión o vivencia de su autor, en relación con el cual hubiera de leerse siempre. Por otra parte, la autonomía de lo escrito conlleva una pérdida de substancia: se presenta como unas marcas despojadas

de sentido. Recuérdese que el sentido, de acuerdo con Heidegger (...) no es una propiedad de las cosas sino un constituyente del existir humano como proyecto (Galván, 2008:10-11).

Entonces, el hermeneuta es el que puede generar “la reconversión de la huella de sentido muerta en un sentido vivo” (Gadamer; 1984: 216-17; ver también 472). El texto poético queda determinado por el horizonte en que es comprendido ya que sólo el hermeneuta puede acceder a ese sentido. La poesía tiene autonomía con respecto al intérprete.

Gadamer señala que la experiencia del arte es una experiencia que acontece en el mundo. En este mundo también se encuentran las obras de artes y en cada una de ellas un mundo. Estos dos mundos – el externo y el interno inherente a la obra– se iluminan recíprocamente, por lo tanto, al comprender una obra de arte es posible comprenderse a uno mismo y en ese sentido existe un contenido de *verdad* en el arte (Gadamer, 1984).

Gadamer propone algunas calificaciones para la *verdad* del texto literario y en especial para la poesía: esta verdad contiene un tipo particular y diverso de verdad respecto a otro tipo de textos; se encuentra en un orden superior. “Respecto a la tradición poética de los pueblos hay que reconocer que no admiramos en ella sólo la fuerza poética, la fantasía y el arte de la expresión, sino también y sobre todo la verdad superior que habla desde ella” (1984: 411).

La verdad de la poesía es autónoma con respecto al contexto y autor, para Gadamer (1984) reside en el lenguaje que emplea. Esta verdad también está sostenida y garantizada por las relaciones de orden como estructura<sup>14</sup> (p. 584).

---

<sup>14</sup> Gadamer se refiere a la estructura como texto en el sentido epistemológico «Así como la palabra “texto” refiere, en realidad, al entrelazamiento de los hilos en un tejido que, por sí mismo, se mantiene unido y no deja que los hilos se salgan de su sitio, así también el texto poético es texto

Las relaciones de orden pueden entenderse en la propuesta del autor como juego<sup>15</sup>. Este juego es a la vez transformación en construcción o figura y transformación en lo verdadero. En este sentido la verdad (conocimiento o *sentido*) es entendida como sinceridad o *aletheia*.

La sinceridad a la que hace referencia es una forma de autenticidad en cuanto a declaración de lo que se piensa y cómo manifiestan las cosas. Según Gadamer el mundo real no posee esta sinceridad ya que se dan simultáneamente muchas posibilidades que son mutuamente excluyentes entre sí. El arte suprime este caos brindando cohesión y coherencia. "Lo que realmente se experimenta en una obra de arte [...] es más bien en qué medida es verdadera, esto es, hasta que punto uno conoce y reconoce en ella algo, y en este algo a sí mismo" (Gadamer; 1984: 158).

Para Gadamer la poesía es *aletheia*<sup>16</sup> por lo tanto su verdad es una adecuación al ser del lenguaje. El lenguaje de este arte es puro, pleno, una perfección del enunciado. Se enuncia siempre con respecto a algún acontecer, no obstante, el texto en cuanto soporte material es insuficiente en relación a la magnitud temporal que contienen esta forma de enunciación pues es un espacio de retroalimentación constante. El enunciado poético se resiste a ingresar al pasado, su capacidad de aportar actualización y ampliación de Sentido de forma permanente hace que pueda presentarse siempre con inmediatez.

La huella escrita supone una estructura relacional particular entre los componentes del texto poético donde cada elemento es insustituible y la manera en la que se articula esta misma relación constituye

---

en el sentido de que sus elementos convergen en una palabra unificada y en una sucesión armoniosa de sonidos. Esta unidad constituye no sólo la unidad del sentido del discurso, sino también, con el mismo impulso, la de una configuración de sonidos» (1998: 101).

<sup>15</sup> En el contexto de la experiencia del arte, el "juego" se refiere a un modo de ser propio de la obra de arte, no es aquel comportamiento "ni estado de ánimo del que crea o del que disfruta, y menos aún la libertad de una subjetividad que se activa a sí misma" sino un comportamiento específico donde la seriedad del juego y del jugador responden a los mismos intereses de un mundo determinado por la seriedad de sus objetivos. El arte como actividad que no es pragmática ni teórica, se dirige a la actividad lúdica Gadamer (1984: 143).

<sup>16</sup> Aletea (en griego ἀλήθεια "Verdad"), es el concepto filosófico que se refiere a la sinceridad de los hechos y la realidad. Literalmente la palabra significa 'aquello que no está oculto, aquello que es evidente', lo que 'es verdadero'. También hace referencia al "desocultamiento del ser".

un lenguaje en sí misma. El lector de poesía retorna al texto constantemente a fin de profundizar su conocimiento sobre las relaciones entre sonido y sentido.

Gadamer (1992) rechaza la distinción metódica entre la lengua como instrumento de comunicación y el contenido que accede a ella en la tradición y el diálogo. “La lengua tiene su propio ser en la medida en que representa el mundo, y a la vez el mundo ha de acceder a la lengua” (p. 131-133).

El uso cotidiano del lenguaje verbal para comunicarse con otros lo desgasta. Las palabras mantienen sólo una denotación indicativa que permanece en los objetos a los que refieren, no en los sujetos que enuncian, por lo que en vez de acercamiento supone una forma de separación. A diferencia de esto, el lenguaje poético es lenguaje puro y presente: es una cercanía total. “El lector se detiene a mirarla [a la obra de arte], y es como mirarse en un espejo, porque es su familiaridad, en su lengua, con su mundo” (Galván, 2008: 14).

Para Gadamer, el arte posee una dimensión comunitaria: puede experimentarse colectivamente “No se trata solo de estar uno junto a otro como tal, sino de la intención que une a todos y les impide desintegrarse en diálogos sueltos o dispersarse en vivencias individuales”<sup>17</sup> (1991: 101). Esta experiencia conjunta permite el reconocimiento de una comunidad entre la obra y el grupo reunido ante ella. Esta comunidad puede sucederse a través de tiempo y espacio, no obstante, siempre está dada, es posible construirla a partir del seguimiento de tradiciones que convergen, se actualizan y transmiten: se trata de una tarea hermenéutica y de la aplicación en esta.

---

<sup>17</sup> En este punto se hace preciso recordar lo que señala Gadamer con respecto al juego, entendiéndolo como una actividad colectiva y lúdica. La intención del juego no es la construcción del *sentido* o conocimiento del arte, sino la vivencia de la generación de la conciencia estética que permite la posterior construcción de sentido.

La poesía enfrenta al hombre con su propio ser; es una experiencia de autoencuentro, autorreconocimiento y autocomprensión. Exige del intérprete una labor de reordenamiento de la realidad según lo aprehendido de sí mismo en la obra (Galván, 2008)

#### **4.2. Análisis hermenéutico de la obra de arte**

Hasta aquí se han revisado lo postulado por Gadamer sobre la labor hermenéutica en la literatura y en particular con el género que considera más próximo a la plástica es decir la poesía. En este apartado se verá como lo anteriormente planteado puede emplearse en el análisis hermenéutico en obras de arte pictóricas a fin de obtener una línea teórica para el posterior análisis de la pintura de Borda.

A partir de giro ontológico en la hermenéutica, problematizado en Heidegger y Gadamer, la obra de arte se presenta como un objeto poseedor de dos posibilidades hermenéuticas: “En un sentido hermenéutico, la obra de arte puede ser entendida a la vez como manifestación y como revelación de lo que estaba presente pero no podía ser visto sino a condición de ser transformado para poder ser reconocido” (Amador-Bech, 2012: 48).

La perspectiva estética de Gadamer se basa en conceptos fundamentales de la concepción de la Estética en Heidegger y Hegel. En *Verdad y Método I* el autor señala que la estética forma parte de la experiencia hermenéutica, es más “debe subsumirse a ésta” (1984: 273) ya que la experiencia de la obra de arte que atraviesa el espectador es un fenómeno hermenéutico en tanto implica un comprender.

El arte es una fuente de verdad y al interpretarla es posible adquirir una comprensión tanto de esta como del hermeneuta mismo, éste es a su vez producto y condición de la comprensión. Esta circularidad pertenece al carácter histórico del ser humano y es ineliminable (López, 1998).

Gadamer coincide con Hegel en afirmar la relación entre arte e historia y la función esencial de éste como espejo del ser humano, no obstante, discrepa en la noción de arte como paso precedente del pensamiento filosófico ya que lo considera conocimiento en sí mismo. Al igual que con la poesía, una obra de arte no puede ser comprendida en su totalidad, sino que permite un conocimiento gradual de su profundidad a medida que se la ve y vuelve a ver. La obra de arte posee una actualidad particular gracias a esta capacidad de producir nuevos sentidos para sus eventuales intérpretes.

No obstante, el arte no se agota en una perspectiva subjetiva de realidad, Gadamer considera que el arte es una manifestación sensible de la idea. La verdad del arte es arquetípica en relación a otras verdades contenidas en las ciencias del espíritu donde ni objeto ni sujeto ocupan un lugar central sino la correlación entre ambos bajo un principio de objetividad. La obra de arte, en cambio, es representación u objetividad que incluye la mediación de un sujeto: no se trata de un mero objeto sino una experiencia que transforma a quien la experimenta. La experiencia del arte constituye una alienación por distanciamiento, este significa que al apreciar una obra en base a sus cualidades estéticas el hermeneuta se aleja de lo que le es familiar y de esta distancia es posible el juicio estético.

El experimentar de una obra de arte no se da solo con entendimiento o solo con sensibilidad de forma aislada, sino que se produce a partir de unidad y continuidad de ambas. Para Gadamer el arte es una suerte de transmutación de la experiencia ordinaria en *verdad*. El autor afirma que la verdad del arte no pertenece a la conciencia, sino que la relación se da en dirección contraria: la conciencia pertenece al arte.

La relación entre la obra de arte y la realidad puede describirse como *mímesis*<sup>18</sup>. Este término es el que define el *estatus ontológico* de la obra de arte. “En la imitación artística no se refleja planamente lo

---

<sup>18</sup> Del griego μίμησις, este término es empleado por Gadamer tal cual propone Aristóteles, donde mimesis es la imitación de la naturaleza como fin esencial del arte. Se diferencia del concepto de “representación” principalmente en la naturaleza de su mecánica, donde la mimesis se resiste a la comparación con el referente y a convertirse en algo equivalente al original. Sin embargo, el ejercicio mimético obliga el uso de rasgos

exterior, sino que las formas se instituyen en totalidades de significado (*sentido*) y la realidad se manifiesta tal y como es” (ídem). Para Gadamer la representación no es una mera reproducción de una obra sino una manera de presentación. Tómese el caso de la copia de una pintura, una es re-presentación de la otra. Esto supone efectos tanto en el original como en la copia, donde el original es gracias a su representación. Gracias a la imagen del original la copia como nueva aparición es más verdadera. La presencia de la imagen no es sólo referencia ni sustitución, en ese sentido la hermenéutica tampoco es restauración o restitución de lo pasado (el original en el ejemplo) sino mediación reflexiva de la vida presente.

Para Gadamer la pintura no copia al mundo real, sino que es el mismo mundo con un *sentido* intensificado. Se trata de una identidad separada que mantiene una relación metafórica con la realidad, pero es independiente de esta: hay algo de lo real que solo puede ser visto gracias a la mediación de la obra de arte. Esta revelación es posible solo a partir de ese *sentido* intensificado. Sobre este punto López Sáenz (1998) señala: “El original posee posibilidades alternativas de autopresentación y, por eso, es independiente de la obra; siempre se presenta como algo y, por tanto, depende de la obra; a la vez, ésta lo representa” (p. 337). Es posible concluir de esto que el arte tiene una función de mediación, cada posibilidad de representación de este –todas las posibles pinturas que lo representen– mantiene algo del referente original y a su vez lo altera, lo enfatiza.

A través del concepto de mimesis Gadamer pretende reconocer dos momentos fundamentales de la experiencia estética: una relación de la obra con el original (mundo, realidad) y otra con sus posibles interpretaciones. La representación es un acontecimiento ontológico en tanto constituye el estado ontológico de lo representado aumentando a través de esto el ser de éste. El ser se actualiza en cada

---

representativos. Si bien “mimesis” es un sinónimo adecuado para “analogía”, en general se habla de mimesis cuando existe un parecido o semejanza más exacta con su original.

representación y no existe al margen de esta; tampoco existen representaciones que no desarrollen y vivifiquen lo representado.

La obra de arte interpreta al mundo y lo expresa: transporta a un espectador de un plano presente mudo a uno manifiesto y elocuente, plantea tanto un conocimiento como un reconocimiento del mundo: “La representación que se da en el arte deja tras sí todo cuanto es casual e inesencial” (Gadamer, 1984: 159). La representación debe incluir la esencia de lo representado, para ello. La obra de arte hace uso de recursos como la abstracción y exageración mostrativa.

La obra de arte opera hermenéuticamente mientras busca el *sentido* interior o profundo de la realidad y luego al expresarlo revela lo que estaba oculto de ella. Lo estético es el recurso de la forma que sirve como vehículo a la manifestación de la esencia, pero no es la esencia misma.

## **5. ANÁLISIS HERMENÉUTICO DE *EL YATIRI***

Luego de lo abordado en los apartados precedentes se llevará a cabo un análisis hermenéutico de la pintura *El yatiri* de Arturo Borda. Para esto se tomarán en cuenta los momentos propuestos por Gadamer: comprensión, interpretación y aplicación. En el primer momento se revisarán los factores contextuales como horizonte del autor y su obra, luego se llevará cabo una interpretación desde el horizonte contextual de la autora y finalmente se llevará a cabo la fase de aplicación como síntesis de los puntos anteriores.

### **5.1. Comprensión**

Esta fase implica la reconstrucción del horizonte del autor al producir su obra, para esto se revisarán antecedentes biográficos e históricos del contexto de Borda. La fuente primaria para este análisis será la

tesis de Ronald Roa Balderrama, documento considerado uno de los trabajos más extensos sobre la vida y obra del pintor.

### **Arturo Borda: vida y obra**

Los padres de Arturo fueron José Borda Gozalvez y Leonor Gozalvez, primos lejanos venidos originalmente de Salta, nótese que en emparentamiento entre familias era una práctica común de este tiempo. Los padres de estos contaban con la designación “español” en sus documentos, lo cual les confería un status social distintivo, sentando las bases para la posición social que asumiría José.

José Borda Gozalvez fue un militar la mayor parte de su vida, llegando al grado de Teniente Coronel. Sirvió tanto en la guerra de Pacífico como en la guerra Federal. Estas experiencias inflamaron su sentido de heroísmo patriótico, el cual sería fuertemente inculcado a sus hijos, al igual que los tradicionales valores espirituales católicos. De igual manera, este hombre se adscribiría a los círculos intelectuales y culturales de su época, escribiendo poesía y artículos para distintos periódicos. Esta formación cultural y asidua lectura de periódicos sería fuertemente inculcada a su progenie.

Arturo Calixto Borda Gozalvez, también conocido como Toqui<sup>19</sup> o Calibán nació el 14 de octubre de 1883 en La Paz. Su interés por el arte fue incipiente, datando sus primeros dibujos a la edad de seis años. Estudio con la compañía Jesuita, en el Colegio Ayacucho y el Colegio Inglés. Según su “autobiografía”<sup>20</sup>, habría empezado su actividad literaria a los dieciséis años, con la escritura de cuentos, narraciones y poesía.

En 1904, a los veinte años, Arturo fue asimilado como teniente 2do. Efectivo del Ejército Boliviano. Fue amigo íntimo del poeta Juan Capriles Rivas. Desarrolló esta actividad durante dieciséis años según su

---

<sup>19</sup> Variante de tocpí o tojpi, vocablo quechua para “loco”

<sup>20</sup> Autobiografía de Borda en “La Nación”, suplemento dominical, La Paz 28 de octubre de 1962

“autobiografía”, sin embargo, en esta también figura durante estos años el inicio de sus actividades socialistas con conferencias en círculos obreros. A partir de 1913 se pueden rastrear sus publicaciones en distintos periódicos bajo el pseudónimo “Aymara”<sup>21</sup>.

Se sabe que Borda no tuvo educación formal en el área de artes plásticas, fue más bien autodidacta en el oficio que le apasionaba, logrando maestría técnica a partir de prueba y error, probablemente realizando copias de pinturas clásicas europeas.

En 1919 realiza su primera exposición pictórica en el Círculo de Bellas Artes con treinta lienzos cuyo destino final posiblemente fueron distintas colecciones particulares en Buenos Aires. En esta primera exposición pública, destaca sin lugar a dudas la obra *El yatiri*. Producto de la venta de este cuadro Borda viaja a la capital argentina para empezar una formación profesional como pintor.

Este viaje será muy productivo en términos de exposición pública y apreciación de un público internacional, no así en la parte académica ya que Borda fue rechazado en la Academia de Bellas Artes bonaerense. Como acápite final de esta carrera académica, en 1926 se funda en La Paz la Academia Nacional de Bellas Artes bajo el gobierno de Hernando Siles, siendo Arturo Borda designado como docente de anatomía y renunciando a la cátedra al año siguiente.

Entre las influencias históricas e ideológicas que trazan la trayectoria de Borda se hallan la Primera Guerra Mundial, las revoluciones rusa y mexicana. El desarrollo del sector ferrocarrilero fue un hecho clave para el desarrollo de la vida política de Borda ya que será en este espacio donde surgen las primeras organizaciones sindicales y se congregan otros sectores obreros.

---

<sup>21</sup> Idioma que Borda hablaba con fluidez y puede remitirnos a su cercanía con el mundo indígena.

Entre 1915 y 1920 Héctor y Arturo Borda fueron parte de la conformación de la Federación Obrera del Trabajo (FOT), precursora de la actual COB y gestora de múltiples huelgas a favor de distintos gremios. De manera igualmente activa, Arturo fundó y dirigió semanarios y revistas de difusión popular. En 1917 las publicaciones de Borda muestran un claro posicionamiento político en apoyo al presidente José Gutiérrez Guerra, último presidente liberal.

En 1922, a raíz de conflictos internos con la organización matriz, Borda presenta su renuncia la FOT y solicita la remoción de su nombre de las nóminas del Partido Socialista retornando con más fuerza al Círculo de Bellas Artes, al cual dona 80 cuadros en 1924.

El 1940 el problema de alcoholismo de Arturo Borda empieza a hacerse sumamente notorio, siendo probablemente motivado tanto por la precaria situación económica que le procuraba su trabajo pictórico<sup>22</sup> y sindical. Su aspecto descuidado e indigente llamaba la atención en las calles paceñas, al igual que su actitud hostil producto del consumo del alcohol. Alrededor se teje el halo mítico de la bohemia y de Borda como su paradigma.

El particular capítulo de su muerte continúa con ese halo de fascinación/ repudio hacia su alcoholismo, debiéndose su deceso a un envenenamiento accidental con ácido muriático, lo que lo llevaría a fallecer en un hospital el 17 de junio de 1953. A propósito de esto escribe Jaime Sáenz (1986):

Una noche, en lo más crudo del invierno, vagando por los barrios altos, a los setenta años de edad y nada menos, y caminando por las calles en busca de una copa, perdidamente borracho, se acercó a una tienda y pidió pisco; sólo que en la tienda no había pisco. La tienda en cuestión era mitad alcoholería y mitad hojalatería; y ante la insistencia del cliente, que por nada del mundo quería irse sin antes haber bebido una

---

<sup>22</sup> El historiador Pedro Querejazu afirma que Borda solo llegó a vender dos cuadros a lo largo de su vida: El Yatiri en 1918 y Abrazo del presidente Víctor Paz Estenssoro a un campesino de 1953, por el cual no llegó a cobrar.

copa, le dijeron que sólo tenían ácido muriático, y que sólo eso podían ofrecerle, si tanto insistía. Arturo Borda declaró que lo único que él quería era una copa, y que no le importaba que le diesen ácido o lo que fuese, con tal que se lo diesen -y por enésima vez, pidió una copa, y siguió insistiendo. La tendera lanzó una maldición; y confiada en que no bebería, le lanzó una copa de ácido muriático. Arturo Borda agarró la copa, y bebió sin asco (p. 125).

### **Facetas artísticas: pintura y escritura**

Con respecto a su propuesta artística es posible afirmar que la obra pictórica de Borda abarca múltiples temáticas, pudiendo agruparse en cuatro grupos: paisajes, retratos, bodegones y temática simbólica<sup>23</sup>.

Los paisajes rurales andinos y pazeños, así como escenas urbanas y lacustres serán de especial recurrencia en el primer grupo, destacan en él los Illimanis, que, si bien en lo formal mantienen un carácter de paisaje, tienen una intención alegórica en tanto prosopopeya de la montaña<sup>24</sup>.

El retrato fue un género muy explotado por nuestro autor, pintando con especial predilección a figuras políticas admiradas, tal como Hernando Siles, Paz Estenssoro, Pando, etc., así como retratos de sus allegados más queridos: sus hermanos, padres, músicos europeos predilectos y amigos del Círculo de Bellas Artes y finalmente en este mismo género de dan los cuadros de temática religiosa que son una suerte de retratos interpretados como figuras sacras.

---

<sup>23</sup> En el presente trabajo no se explicarán a profundidad ninguno de estos grupos.

<sup>24</sup> Roa señala esto basándose en el conocimiento de Borda sobre los principios filosóficos aymaras y la cualidad de vida de los elementos de la naturaleza conocidos como Achachilas, Apus, etc.

Borda es reconocido por la expresividad y simbolismo con los que expresó sus particulares ideas sobre el arte y la vanguardia, cuestionando la sociedad de La Paz de su época y por su aproximación crítica hacia la industria artística en Bolivia.

Varios historiadores bolivianos han calificado la obra pictórica de Arturo Borda, Cecilio Guzmán de Rojas y Crespo Castelú como iniciadora del indigenismo pictórico. Las obras a las que se refieren retratan el mundo rural andino y a sus personajes como protagonistas.

Con respecto a la faceta literaria de Arturo Borda, su estilo y temas responde a influencias filosóficas como Nietzsche<sup>25</sup>, Schopenhauer y Hegel entre otros. Fue un ávido lector de Kipling y Shakespeare, de quien toma el pseudónimo de Calibán<sup>26</sup>. Fue activista sindical, actor de teatro y cine corresponde. Estas inclinaciones se reflejan claramente en su obra literaria .

Es posible clasificar cronológicamente su producción literaria de la siguiente manera: comentarios en la prensa nacional con corte político (1913 - 1918), escritos y artículos desde Buenos Aires, escritos en 1919 y que luego serán la base de *El Loco*, su obra monumental de vida, la mayor parte firmados con el pseudónimo de Calibán. A propósito, señala Roa (2005): “La cita de autores clásicos es permanente, la referencia a las metáforas y a la estructura y a la admiración por Nietzsche...” (p. 90). Finalmente, la obra literaria cumbre de su vida fue “*El Loco*”.

*El Loco*, *summa* literaria de Borda empezó a escribirse en 1912 y se extendió por casi cuarenta años, siendo publicados los fragmentos iniciales en diversos periódicos y revistas. “*El Loco*” es una confesión interior del artista en un cúmulo de tres tomos y 1659 páginas, típicamente cuestionada por una suerte de pesimismo manifiesto. Emplea géneros tales como la narración, el diálogo, la poesía y el ensayo,

---

<sup>25</sup> En particular las ideas referidas al poder de la voluntad.

<sup>26</sup> Calibán es el apodo empleado por Arturo Borda desde 1913 en diversos artículos de prensa. Hace referencia a un personaje de la obra “*La Tempestad*” de William Shakespeare.

abordando temas de observación social, psicología íntima, meditaciones filosóficas y la contemplación sublime de búsqueda de la belleza. El largo tiempo de redacción y recopilación de estos escritos arrojan como saldo una cierta inconsistencia estilística y de redacción, por lo cual alternan en las páginas pasajes de alucinante imaginación con una profusa adjetivación. El libro fue publicado de manera póstuma en 1966.

### **Escenario histórico y social de la vida de Borda**

A fines del siglo XIX Bolivia atraviesa una transición del modelo colonial a uno republicano, procurando un Estado moderno importado de Europa. Las perspectivas divergentes entre los partidos conservador y liberal se plantean la instalación de este proyecto de maneras distintas, creando tensiones en sí. Los liberales asumieron el escenario político en el último cuarto de este siglo. A esto se suman los conflictos bélicos con Chile y Brasil, además de la sustitución de la economía de la plata por la del estaño en el panorama económico internacional y la modernización de la incipiente República de Bolivia.

Después de la Guerra del pacífico de 1879 la élite liberal dominante instauró un estado oligárquico. Veinte años más tarde, la aprobación de una ley de radicatoria<sup>27</sup> fue un detonante para la guerra civil de 1898. Pando, presidente de turno se alió al “temible” Pablo Zárate Willka, quien murió en extrañas circunstancias en 1903, hecho atribuido a Pando. Esta “traición” hacia el líder indígena conmovió a Borda. Más adelante, en 1899 los liberales tomaron el poder y La Paz se convirtió de hecho en sede de gobierno. En octubre de 1899 Pando fue elegido presidente por la convención nacional en Oruro. Esto abrió un lapso de veintiún años de gobiernos liberales, administraciones con una mentalidad modernizadora, resaltando la posición de La Paz como sede de Gobierno, ciudad que tendría una gran importancia durante el siglo XX y afectarían la labor sindical de Borda.

---

<sup>27</sup> Propuesta realizada por diputados chuquisaqueños en 1898 para instalar definitivamente la capital ejecutiva de Bolivia en la ciudad de Sucre.

En 1904 Ismael Montes fue elegido presidente de Bolivia y bajo su mandato se acordó la cesión a perpetuidad a Chile del Litoral a cambio de: libre tránsito de mercaderías, la construcción del ferrocarril Arica-La Paz y 300.000 libras esterlinas. El dinero recibido de los acuerdos bilaterales tanto con Brasil como con Chile permitió al liberalismo un importante trabajo de modernización de las principales ciudades, en especial de La Paz. Como una crítica a la sociedad de aquel tiempo, surgen con fuerza las obras literarias de Franz Tamayo y Alcides Arguedas exponiendo visiones disímiles: Tamayo como exaltador de los valores indígenas, Arguedas con una aguda crítica al conjunto de la sociedad que perfilaría años después (1919) en *Pueblo Enfermo*. En esos años también comenzaron a surgir las primeras organizaciones gremiales en el ámbito de los ferroviarios y gráficos, empapadas de incipientes ideas anarquistas y socialistas y se organizaron las primeras federaciones obreras locales. A este mismo periodo pertenecen las masacres de Jesús de Machaca en 1921 en contra de comunarios campesinos y la de Uncía de 1923 en contra de los mineros del sector minero privado. Todos estos eventos causaron una profunda impresión en Borda y en su percepción de las relaciones de poder y situaciones de opresión de indígenas y proletarios.

## **5.2. Interpretación**

Para esta sección se procederá a analizar la información obtenida de la revisión biográfica e histórica obtenida de la investigación de Ronald Roa, contrastada con la mirada del historiador de arte Pedro Querejazu.

### **Borda, la persona y el personaje**

En la tesis de Roa puede apreciarse con claridad una tendencia a idealizar la figura de Arturo como un artista desposeído, despreciado y marginado de su sociedad. La construcción de este personaje sirve

para resaltar el carácter creativo y reivindicatorio del discurso político de Borda, reforzado por su producción artística y mitificado por los aspectos bohemios de su vida.

Al respecto de esta investigación Querejazu plantea que “Borda es un personaje mítico, mucho de lo que se dice sobre él es mito. Sin embargo, lo más notable que resulta de la investigación es que él mismo fue construyendo esos mitos”<sup>28</sup>.

En su autobiografía el pintor se presenta como víctima de la sociedad y carente de reconocimiento. “Ese mito se lo ha creído mucha gente, entre ellos Ronald Roa (Arturo Borda. Historia desconocida de un artista boliviano) cuando escribió su historia, pero al mismo tiempo hay pruebas documentales que él era un hombre sumamente reconocido. Estaba metido en la bohemia literaria y era amigo de los más grandes escritores del país, muchos de ellos le han dedicado poemas a su obra y a Borda mismo, por ejemplo, uno de Gregorio Reynolds sobre el Cristo de la Agonía”<sup>29</sup>. Es importante describir estas tensiones entre la persona histórica de Borda y el personaje que él construyó para el ojo público, pues parte de su obra gira en torno a la construcción de este carácter “desposeído” como un proyecto expresivo del autor apreciable en su producción.

Con respecto al escenario social en el cual inscribe la producción pictórica de Borda, este se caracteriza por un ambiente de racismo y discriminación en contra de los indígenas, el campo y los migrantes aymaras que conformaban el proletariado de la incipiente industria boliviana. La desconfianza del campesino hacia el hombre blanco, criollo o mestizo de la ciudad no solo se trata de una herencia colonial, sino que cobra nuevo ímpetu ante los hechos suscitados con Willka y la violenta campaña de

---

<sup>28</sup> Fragmentos obtenidos de la nota: “Querejazu: Arturo Borda construyó un mito sobre sí mismo de manera excepcional” obtenido en el Periódico Digital PIEB • 03-05-2018, recuperado en: [https://www.pieb.com.bo/sjpieb\\_notas.php?idn=10866](https://www.pieb.com.bo/sjpieb_notas.php?idn=10866)

<sup>29</sup> Ídem

represión a los sindicatos de trabajadores y gremialistas conformados principalmente por migrantes del campo<sup>30</sup>.

Si bien Borda perteneció a una clase media pudiente, su incapacidad de integrarse a la actividad económica de la familia de manera funcional lo llevo a explorar otros espacios laborales, trabajar y a empatizar con los conflictos de sus pares trabajadores del sector ferrocarrilero sindicato de Obreros del Porvenir (ver pág. 39). Su acceso a información y educación le permitió no sólo comprender sino abrazar los preceptos tanto del anarquismo y como del marxismo llegados a territorio nacional a principios del s. XX. De igual manera desarrolló una autoformación artística dirigida e inspirada por las obras consideradas como los nuevos clásicos y tendencias de moda en su tiempo.

Es posible inferir que sus frustraciones personales y laborales se cristalizaron en la representación plástica, donde la pintura era otro vehículo de denuncia y exaltación de los valores que él consideraba *verdaderos*, así como de la construcción temprana del personaje empático e identificado con el sector obrero y campesino en oposición al criollo capitalista (esto se infiere de las fuertes influencias marxistas que movilizaron su trabajo sindicalista).

Borda sufrió una cierta discriminación por parte sus pares del gremio de artistas plásticos posiblemente por su condición de autodidacta sin estudios profesionales en la Academia Nacional o en Europa, como era de costumbre en la época o por la elección de los motivos representados (mundo rural), ajenos a la tradición de la academia europea imperante en la plástica boliviana de aquel tiempo<sup>31</sup>.

Es importante recordar que Arturo Borda, junto a Cecilio Guzmán de Rojas, son considerados los precursores de la corriente indigenista o indianista en la pintura boliviana. Dadas las características de

---

<sup>30</sup> Además de los aportes de Roa y Querejazu, las nociones vertidas en este apartado son producto de la interpretación hermenéutica de la autora.

<sup>31</sup> Esta idea es sostenida por Roa en varios puntos de su investigación

este contexto es plenamente apreciable el discurso vindicativo de lo indígena sobre lo urbano y de la clase baja con la que se identificaba Borda, esta encarnada en el proletariado y la servidumbre indígena como poseedores de sabiduría y conocimiento, merecedores de un reconocimiento que el autor deseaba para sí.

### **El yatiri, descripción de la obra**

Se trata de una pintura en óleo donde *El yatiri* o brujo andino lee las hojas de coca a una anciana y dos niñas, una de ellas es indígena, como la anciana y la otra mestiza. La escena se desarrolla en un ambiente rural, el fondo es un paisaje del Lago Titicaca.

Sobre esta particular composición, el historiador Pedro Querejazu explica: "(...) lo más notable fue llegar a ver una fotografía tomada o mandada a tomar donde se puede ver la imagen de *El yatiri* en la que se basó el pintor para su famoso cuadro con una diferencia. La fotografía está tomada en el patio de su casa. Entonces, al realizar la obra, reprodujo con mucho detalle las figuras humanas, pero le cambió el contexto, que en la pintura es un paisaje similar al del estrecho de Tiquina, en el lago Titicaca que es otra foto"<sup>32</sup>. Este fragmento revela la intención académica de Arturo Borda en *El yatiri* al mantenerse fiel a la representación de sus referente.

Es posible apreciar la influencia europea del Realismo de Gustave Courbet<sup>33</sup>; además de una intención moderna de esta obra que procura desarrollar una identidad propiamente boliviana, latinoamericana, tanto en la representación novedosa de rasgos indígenas, así como de los rituales andinos.

---

<sup>32</sup> Fragmento de una entrevista realizada al historiador por Naira de la Zerda, encontrada en "Pedro Querejazu: Las fotografías revelan una nueva faceta en la obra de Arturo Borda" periódico La Razón, 16 de mayo de 2018. No obstante, se ha realizado una investigación visual a través de la aplicación Google Earth para identificar el paisaje representado en la pintura y se ha podido constatar la similitud del cuadro con una vista de las islas Suriqui desde la comunidad de Chua Cocani, ambas locaciones que pertenecen a la porción menor del Lago Titicaca. Tanto esta imagen como la foto que usó Borda como referencia para los personajes se encuentran en los anexos.

<sup>33</sup> En la segunda parte se verá a profundidad el análisis estilístico y las influencias pictóricas sobre la obra de Borda (página 72, subtítulo: *Apuntes para comprender la subestructura morfológica: influencias estilísticas del pintor*).

Hasta este punto se puede inferir que existen dos intenciones expresivas en *El yatiri*. Por un lado, la del autor sobre el motivo, discurso vindicatorio y visibilizador del mundo rural como espacio existente y real en la Bolivia de inicios del siglo XX. Por otro lado, se encuentra la necesidad expresiva del incipiente personaje mítico construido por Borda sobre sí mismo. En ambos casos se trata de una búsqueda de reconocimiento de un espacio social y simbólico invisibilizado, lugar que Borda reclama como suyo.

### 5.3. Aplicación

En este apartado se llevará a cabo la fase de aplicación, es decir de sistematización de la “verdad” descubierta por la autora de esta tesis, en *El yatiri* de Borda. Es importante recordar que para Gadamer esta revelación es parcial, sujeta al horizonte interpretativa del hermeneuta en su tiempo y lugar. En este caso la proximidad contextual –mismo país, misma ciudad– facilita la comprensión de varios códigos y referencias en la pintura, no obstante, esta familiaridad supone sólo un punto de partida para la interpretación.

Arturo Borda fue un hombre de su tiempo. Los conflictos políticos y bélicos marcaron el escenario de su vida. Su sensibilidad artística se fundió con la social y en *El yatiri* se aprecia su identificación con el Otro como lugar de enunciación de lo que está ahí, pero es conscientemente ignorado por el orden social establecido. Este Otro es encarnado por indígenas y proletarios como un segmento excluido en pos de reconocimiento y validación social. En este sentido es posible inferir una búsqueda de reconocimiento de la existencia misma del autor proyectado en *El Yatiri*.

Los personajes en el lienzo sostienen miradas cómplices y permiten que el espectador acceda al secreto de su rapto. Éste es un personaje más, testigo de una escena arcana. *El Yatiri* es una figura monumental e imponente, a pesar de los afanes realistas de Borda la figura de este personaje ostenta una proporción que da a entender su poder en relación a las mujeres que le rodean. Él es quien conoce la puerta y tiene

la llave. Los rasgos faciales indican que no se trata de un hombre predominantemente aymara, acaso es un mestizo. Sin embargo, es claro que no pertenece al mundo de los q'aras<sup>34</sup> o criollos. Con base en este detalle se aprecia la complejidad del tejido social de fondo que entiende el artista: Borda podría haber guardado un recelo marcado con los criollos, reconociendo en ellos la clase burguesa de su sociedad mientras que El yatiri representa a los proletarios.

*El Yatiri* se erige como un posible portador de conocimiento y verdad, es tal vez el único que puede escapar de las limitaciones del impuestas a su procedencia y color de piel. Su capacidad vidente le confiere una agencia que le permite transitar y transmutar las mutilaciones simbólicas de su tiempo.

Es el que puede restituir, el que puede sanar, el que sabe como hacerlo. Es el nexo entre lo terreno y lo sobrenatural. Él y las mujeres que le acompañan son testigos de una sociedad fraccionada, de un tiempo de opresión, de un lugar injusto para los que una vez dominaron las mismas tierras.

*El Yatiri*, a criterio de la autora, tiene un *sentido* de vindicación, de denuncia sobre la marginación del indígena en un periodo de expansión urbana hacia la modernidad. *El Yatiri* es el motivo que ningún pintor antes de Borda se atrevió a pintar. *El Yatiri* es el indio invisible en la calle, pero apreciado en la galería de arte. Es un reclamo de presencia, de voz y voto, de existencia plena. Es un recordatorio del Otro innegable e ineludible, el que ya no se puede ignorar. Y es gracias a este cuadro, y a otros de este tipo, que el boliviano empieza a mirarse en las calles antes de pintar.

---

<sup>34</sup> Este término es un poderoso calificativo peyorativo con el que quechuas y aymaras se refieren a los blancos y criollos. Lingüísticamente, significa "pelado" o "desnudo" y se refiere a aquellos conquistadores que llegaron de Europa sin posesiones.

## PARTE II: EL SENTIDO CIFRADO EN LA OBRA, la mirada estructural

### 6. IMAGEN, SENTIDO Y ESTRUCTURA

En la sección anterior se abordó una perspectiva de interpretación de la pintura de Borda enfocada en el contexto del autor y en la obra como resultado de este. En este apartado se analizará una posibilidad que suele considerarse diametralmente opuesta, tanto en método como en objeto central: el análisis estructural.

El estructuralismo, corriente derivada de la semiología lingüística de Saussure, pretende analizar los criterios de relación que se establecen entre los elementos constitutivos de un texto o imagen entendidos éstos como estructuras. Aquí la obra de arte es considerada como una unidad acabada, por lo cual información sobre el autor o el contexto en la que ésta fue producida no son indispensables para interpretar su *sentido*.

El teórico privilegiado para este apartado será Roland Barthes. Se revisarán varios de sus escritos en relación a imagen y sentido.

Barthes es un esteta preocupado no sólo por las formas en el arte, sino que procura también entender cómo estas formas se construyen en nuestra imaginación (proceso de interpretación). Su propuesta teórica es un intento para hallar lo inteligible en casi todas las actividades humanas.

### *Mensaje y sentido*

Al pensar la imagen en términos lingüísticos, Barthes (1982) se plantea la siguiente cuestión: ¿puede acaso la representación analógica de algo (la imagen) producir verdaderos sistemas de signos y no sólo simples aglutinaciones de símbolos? ¿Puede concebirse un “código” analógico? Los lingüistas tradicionales consideran a toda comunicación por analogía ajena al lenguaje<sup>35</sup> puesto que estas formas de comunicación no poseen una doble articulación ya que no se basan en una combinación de unidades digitales como los fonemas.

En cierta medida, Barthes (1982) también considera a la imagen como un lugar de resistencia al *sentido*: la imagen es re-presentación y bajo esta premisa lo inteligible resulta antipático a lo vivido. De este modo, por ambos lados se siente la analogía como un sentido pobre: la imagen es un sistema rudimentario con respecto a la lengua y, por otro lado la significación no puede agotar la riqueza inefable de la imagen.

Ahora, aún cuando la imagen sea hasta cierto punto límite de sentido (y sobre todo por ello), ella permite retornar a una ontología de la significación. Entonces, ¿de qué modo la imagen adquiere *sentido*? ¿dónde termina este? Barthes propone responder estas interrogantes a través del análisis de la

---

<sup>35</sup> Es esta categoría se colocan tanto el “lenguaje” de las abejas como el “lenguaje” de gestos.

imagen en la publicidad dada su intencionalidad manifiesta, intencionalidad que comparte con la imagen pictórica.

Barthes aborda este análisis en *Lo obvio y lo obtuso* (1982). El autor señala que el *sentido* de las imágenes puede ser descubierto a través de tres mensajes que una imagen contiene.

El primer mensaje tiene una sustancia lingüística y es específico para el análisis de una pieza publicitaria: se trata del texto que la explicita.

El segundo mensaje tiene carácter formal y apela a los aspectos compositivos de la imagen y la información que proporcionan sobre ésta. Estos aspectos constituyen signos típicos. Barthes (1982) denomina como “típico” al signo de un sistema en la medida en que está suficientemente definido por una sustancia: verbal o lingüística, icónica, gestual, etc. Los signos en la imagen son discontinuos o no lineales, es decir que su orden es indiferente, y dependen del referente del intérprete para ser revelados. Se trata de un simple reconocimiento de los objetos representados y sus relaciones.

El tercer mensaje se presenta sin código puesto que los signos no proceden de una reserva previa, es decir no se hallan codificados, dependen para esto de las competencias del espectador en interpretarlos de acuerdo a su carga conceptual que lleva el espectador en sí.

Barthes (1982) señala un contraste entre estos último dos tipos de mensaje donde éste último “viene a ser en cierto modo como la lectura de la imagen y conviene que lo llamemos literal, en oposición al mensaje precedente, que es de tipo simbólico” (p. 33). El segundo mensaje (o simbólico) es una imagen connotada (o reconocida), mientras que en el tercero (o literal) es una imagen denotada (interpretada).



San Sebastián, de Peter Paul Rubens c. 1614

A fin de aclarar mejor las diferencias entre los diferentes mensajes, se les describirá en esta pintura de Rubens. En el caso de una obra de arte, generalmente no se utiliza un código lingüístico explícito en la propia imagen, sino que este figura en su título. Como mensaje simbólico o literal (segundo mensaje) es posible identificar entre los signos discontinuos a un hombre semidesnudo con los brazos detrás de la espalda y una cuerda en su antebrazo derecho, un árbol, un entorno rural, un carcaj con cuatro flechas, otras cinco flechas sobre el sujeto, etc. La coherencia que se puede conferir a esta serie de signos discontinuos es la relación que se traza entre los diferentes elementos: el árbol está forma parte del entorno rural, el hombre está maniatado al árbol y se han usado las flechas del carcaj que yace a su lado para asaetearlo. El tercer mensaje, desde un conocimiento conceptual cristiano, lleva a reconocer una representación del suplicio de San Sebastián<sup>36</sup>.

---

<sup>36</sup> San Sebastián es un santo venerado por la Iglesia católica y la Iglesia ortodoxa. Fue soldado del ejército romano y del emperador Diocleciano, quien enterado de su inclinación cristiana le condenó a morir. Los soldados del emperador lo llevaron al estadio, lo desnudaron, lo ataron a un poste y lanzaron sobre él una lluvia de flechas, dándolo por muerto.

### *Denotación, connotación y sentido*

El mensaje denotado, icónico o no codificado requiere sólo de la percepción para ser identificado y comprendido. Se trata de los objetos cuya forma, naturaleza o calidad se puede reconocer a simple vista. Este mensaje es un primer sentido dado a la imagen según la coherencia que exista en su presentación. El mensaje denotado comprende el uso de colores, composición de la escena, proporción, etc., elementos todos que dan cuenta del contenido manifiesto de la imagen<sup>37</sup>.

El mensaje denotado es además autosuficiente porque tiene un sentido a nivel de identificación de lo representado. La imagen “pura” o carente de connotación es posible solo en la fotografía –en otras manifestaciones como el dibujo y la pintura, connotación y denotación se ven imbricadas necesariamente pues suponen una codificación de signos gráficos–, ya que esta corresponde necesariamente a un contexto histórico específico que hace posible su comprensión y cuya ejecución requiere una aprehensión previa de las reglas de codificación vigentes<sup>38</sup>.

La connotación, por otro lado, es la imposición de un segundo *sentido* sobre la imagen. El mensaje connotado es mensaje codificado. El número de lecturas de una obra de arte y su profundidad varía de un individuo a otro de acuerdo a los indicios advertidos en ella. Según Barthes (1982), para llevar a cabo la operación de construcción del sentido connotado se requieren competencias intertextuales, enciclopédicas, donde se conoce el contexto cultural y social del que forma parte el intérprete<sup>39</sup>. En su elaboración visual se advierten los siguientes procedimientos: trucaje, pose, objetos, fotogenia,

---

<sup>37</sup> Este punto se refiere también a la verosimilitud que contenga la imagen: sin nos encontramos ante una imagen donde se vean diferentes frutas en una mesa es posible inferir una alusión a comida y/o cocina, sin embargo, si se encuentran estas mismas frutas colgando de un árbol se puede pensar más bien trata de un bosque o jardín.

<sup>38</sup> En el análisis estructural de *El yatiri* de Borda se apuntarán características formales y compositivas de las corrientes pictóricas que lo influyeron a fin de dar cuenta de la codificación visual que contienen.

<sup>39</sup> Es importante resaltar que aquí el contexto de producción de la obra tiene un carácter relevante en tanto que permite decodificarla, pero no es indispensable como elemento constitutivo del *sentido* como se veía en el enfoque hermenéutico. El sentido construido en este caso tiene una relación directa con la imagen y el bagaje del sujeto que la interpreta.

esteticismo y sintaxis. Éstos en su mayoría, y por analogía, estos artificios pueden también emplearse en la imagen pictórica.

Para Barthes (1982) la distinción entre denotado y connotado –mensajes literal y simbólico– en una imagen es meramente operativa puesto que nunca se encuentra una imagen en “estado puro”. La imagen denotada o literal contiene caracteres que no son sustanciales sino relacionales, por tanto

es (...) un mensaje privativo [de lo conceptual] constituido por lo que queda en la imagen cuando ya se han borrado (mentalmente) los signos de connotación (...) este estado privativo se corresponde naturalmente, con una plenitud de virtualidades [es decir todas las posibles correlaciones entre la imagen coherente que queda en la mente y todo aquello con la que se le puede asociar]: una ausencia de sentido colmada de todos los sentidos... (p. 38)

Los significados del tercer mensaje están constituidos por los “objetos fotografiados”, pues como en la presentación analógica, la relación entre la cosa significada y la imagen significante no es “arbitraria” – como en la lengua–, ni es necesario establecer un tercer término bajo la forma de imagen psíquica del objeto. En este caso la imagen psíquica trasciende lo meramente perceptual para trascender a lo significativo. Lo que especifica este mensaje es que la relación entre significado y significante es casi tautológica, pero este pasaje [de lo perceptual a la representación mental] no es una transformación – en la forma en que se da una codificación. Aquí se aprecia una pérdida de la equivalencia (propia de los sistemas de signos lingüísticos) y una posición de cuasi-identidad. En síntesis, el signo de este mensaje no proviene de un depósito institucional ni está codificado, depende enteramente del bagaje psíquico del intérprete y se presenta como la paradoja de un mensaje sin código.

En el dibujo o pintura la relación entre significado y significante es de “transformación” y contiene una intencionalidad expresiva más o menos explícita. El carácter codificado del dibujo aparece en tres momentos: a través de estas técnicas –dibujo o pintura, se usarán ambas indistintamente a continuación– se reproduce un objeto, una serie de objetos o una escena que exige un conjunto de transposiciones reguladas conocidas comúnmente como “composición”. La copia pictórica no posee una naturaleza propia, y los códigos de transposición son históricos (sobre todo en lo referente a la perspectiva). En segundo lugar, la operación del dibujo (codificación) exige de inmediato una división entre lo significativo y lo insignificante: el dibujo no reproduce todo, sino objetos específicos, sin dejar por ello de ser un mensaje fuerte. Es decir, se selecciona lo que se quiere enfatizar como elemento generador de sentido. Finalmente, como en todos los códigos, el dibujo exige un aprendizaje –hecho semiológico de alta relevancia para Saussure.

#### *La retórica de la imagen*

Los signos del tercer mensaje son discontinuos, es decir, carecen de una codificación previa, no obstante, y aún cuando el significante parece extenderse a toda la imagen, no deja de ser un signo separado de los otros. La composición posee un significado estético; se asemeja a la entonación que, aunque suprasegmental, es un significante aislado del lenguaje. Se trata de un sistema normalizado, cuyos signos provienen de un código cultural (aún cuando la relación de los elementos del signo parezca ser más o menos analógica).

Por ejemplo, al hablar de composición podemos señalar al uso de la perspectiva como uno de sus elementos, no obstante su uso no responde siempre a una apreciación geométrica sino a una necesidad de enfatizar algunos elementos en particular. En las imágenes consignadas a continuación se puede apreciar el uso de la perspectiva jerárquica, donde la proporción mayor la tienen aquellos personajes que se desea enfatizar aunque se encuentren en segundo plano de la composición, mientras que en la

imagen de su derecha se respeta la perspectiva geométrica enfatizando a los protagonistas de las escena al colocarlos en primer plano.



Detalle de Escena de caza y pesca, 1400-1380 a. C. Fresco.  
Tumba de Najd, Necrópolis de Tebas (Egipto)



Entrega de las llaves a San Pedro, fresco de Pietro Perugino y ayudantes, 1481-1482 (Vaticano)

Lo que constituye la originalidad del sistema es que el número de lecturas de una composición, de los diferentes elementos visuales de una misma lexia o imagen varía según los individuos (lo que se reconoce como figura, escena o colores más llamativos). No obstante, la variación de las lecturas no es anárquica, depende de los diferentes saberes contenidos en la imagen (saber práctico, nacional, cultural, estético), y éstos pueden clasificarse o constituir una tipología (por ejemplo la representación de una calavera puede remitir a la idea de origen o de muerte según su uso en un contexto específico).

Una misma lexia moviliza léxicos diferentes. Un léxico es una porción del plano simbólico (del lenguaje) que corresponde a un conjunto de prácticas y técnicas. En el caso de las anteriores imágenes anteriores, gracias a su composición y uso de perspectiva, la pieza egipcia contiene a un sentido mucho más simbólico y ritual que la pieza de Perugino, que se muestra como la representación realista de una escena real.

La imagen en su connotación estaría constituida por una arquitectura de signos provenientes de léxicos o idiolectos ubicados en distintos niveles de profundidad. Si la psique misma está articulada como un

lenguaje, cada léxico está igualmente codificado. Cuanto más se “desciende” en la profundidad psíquica de un individuo, tanto mayor es la rarificación de los signos y mayor también la posibilidad de clasificarlos. La variabilidad de las lecturas no puede amenazar la “lengua” la de la imagen, si se admite que esta lengua está compuesta de idiolectos, léxicos o sub-códigos: así como el hombre se articula hasta el fondo de sí mismo en lenguajes distintos, el *sentido* atraviesa por entero la imagen (Barthes, 1982).

Un campo común de los significados de connotación o *sentidos*, es la ideología –única para una sociedad e historia dadas–, cualesquiera sean los significantes de connotación a los cuales recurra. A las ideologías en general corresponden, en efecto, significantes de connotación que se especifican según la sustancia o materialidad de la propuesta artística elegida. Se denomina connotadores a estos significantes y retórica su conjunto.

La retórica aparece como la parte significante de la ideología. Las retóricas varían por su sustancia (en un caso el sonido articulado, su texto lingüístico, en otro la imagen, el gesto, etc.), pero no necesariamente por su forma. De este modo la retórica de la imagen (es decir la clasificación de sus connotadores) es específica en la medida en que está sometida a las exigencias físicas de la visión, pero general en la medida en que sus *figuras* no son más que relaciones formales de elementos.

En la imagen total los connotadores (o indicios de *sentido*) constituyen rasgos discontinuos o erráticos. No todos los elementos de la lexia pueden ser transformados en connotadores, por lo que subsiste una cierta denotación en el discurso, sin la cual éste no sería posible. La connotación no es más que un sistema que puede definirse en términos de paradigma<sup>40</sup>; la denotación icónica es un sintagma que

---

<sup>40</sup> Paradigma y sintagma son los dos ejes (horizontal y el vertical) que, según Saussure, estructuran el discurso. Ambos son indispensables ambos para que discorra la adecuada comunicación. Son relaciones independientes, pero que se exigen una a la otra, de arriba a abajo y de izquierda a derecha, en un cruce que requiere sí o sí entendimiento. El paradigma es el modelo y el sintagma la coordinación. Se pueden analizar por independiente, descomponerse, pero aunque uno cae en cascada y al otro lo mueve una corriente de vínculos los dos devienen en el mismo curso o dirección.

asocia elementos sin sistema; los connotadores discontinuos están relacionados, actualizados, *hablados* a través del sintagma de la denotación: el mundo discontinuo de los símbolos se sumerge en la historia de la escena denotada.

En el sistema total de la imagen las funciones estructurales están polarizadas: por un lado, existe una condensación paradigmática a nivel de los connotadores (o símbolos) que son signos fuertes y erráticos; y por otro un *fluir* sintagmático a nivel de la denotación –el sintagma está muy próximo al habla y es el “discurso” icónico el que naturaliza sus símbolos.

El espacio del *sentido* total está desgarrado internamente o vacío estructuralmente, entre el sistema como cultura y el sintagma como naturaleza: las obras de comunicación masiva conjugan, a través de dialécticas diversas y diversamente logradas, la fascinación de una naturaleza que es la del relato, de la diégesis, del sintagma, y la inteligibilidad de una cultura, refugiada en símbolos discontinuos, que los hombres “declinan” en el seno de su habla viva (Barthes, 1982).

## **7. CONSIDERACIONES PARA EL ANÁLISIS ESTRUCTURAL**

El análisis estructural es un método que procura dividir un texto en sus componentes a fin de revelar una estructura subyacente. En este apartado se revisarán los fundamentos teóricos del estructuralismo como margen epistemológico del método y las características del análisis estructural del relato propuesto por Barthes en su texto homónimo.

La semiología tradicional afirma que el *sentido* único de una obra se halla inscrito únicamente en su estructura, sin embargo, en la obra de Barthes se puede apreciar que el *sentido* tiene un carácter polisémico que depende del espectador, cuyo proceso de semiosis la abre a diversas interpretaciones o construcciones de *sentido*.

### 7.1. Estructuralismo: nociones fundamentales e historia

El estructuralismo fue un movimiento filosófico, científico y crítico-literario desarrollado principalmente en Francia durante la década de 1960 y extendió a la antropología, a la crítica literaria, al psicoanálisis, al marxismo y a la epistemología las teorías y los métodos del estructuralismo lingüístico. De la lingüística se toma una forma análisis basada en modelos binarios, así como los conceptos de paradigma y sintagma, que ayudan a explicar las relaciones que existen entre los distintos niveles de la estructura de la obra.

Esta corriente tiene una perspectiva antihistoricista, antihumanística y antiesencialista en la cual se suprime la primacía de la historia, del hombre, de la subjetividad de la conciencia y del individuo a favor de la estructura. El movimiento estructuralista propone comprender los fenómenos sociales y culturales desde su interior y no como una simple consecuencia del devenir histórico. Dadas estas características, el estructuralismo termina oponiéndose al atomismo lógico; al empirismo; al historicismo y el humanismo; a la fenomenología o al existencialismo (El estructuralismo: Claude Lévi-Strauss, 2011).

Piaget fue pionero en la elaboración de una síntesis de la metodología estructuralista. Este autor centra el núcleo teórico de la corriente en la noción de *estructura*. Este concepto –estructura– es ambiguo, pues surge en distintos campos de estudio –matemáticas, psicología, física, lógica y biología– donde a menudo es entendida como sinónimo de *sistema*.

Sin embargo, la noción de estructura sobre la que se basa el estructuralismo en las ciencias sociales parte de lo propuesto en la lingüística de Saussure<sup>41</sup>. Este autor define a la estructura como “un todo que sólo puede comprenderse a partir del análisis de sus componentes y de la función que cumplen dentro del todo” (Lévi-Strauss en Serafini 2011: 3). Estas estructuras tienen el carácter de una totalidad

---

<sup>41</sup> Ferdinand de Saussure (1857-1913) fue un lingüista, semiólogo y filósofo suizo cuyas ideas sirvieron para el inicio y posterior desarrollo del estudio de la lingüística moderna en el siglo XX. Se le conoce como el padre de la "lingüística estructural" del siglo XX.

en la cual, cualquier modificación de alguna de sus relaciones afecta al conjunto. Sus tres rasgos fundamentales son: totalidad, transformaciones y autorregulación. Piaget explica estos rasgos de la siguiente manera: *totalidad* significa que las estructuras están compuestas de elementos subordinados a leyes que caracterizan al sistema como tal. Estas leyes le dan al todo (sistema) propiedades de conjunto distintas a las de los elementos. La transformación es un elemento constituyente de las estructuras consistiendo la actividad estructurante en un sistema de *transformaciones*. Finalmente la *autorregulación* se presenta cuando las estructuras se ajustan a ellas mismas, lo cual implica su conservación y cierre. Además de estos rasgos existe otro aspecto común a todos los estructuralismos: contienen un ideal o inteligibilidad intrínseca donde una estructura se basta por sí misma y no precisa recurrir a elementos ajenos a su naturaleza para ser captada.

## 7.2. El estructuralismo para Barthes

Si bien, por afinidad temporal y metodológica Barthes se halla suscrito al estructuralismo, este autor niega el hecho de que éste se trate de un movimiento o escuela sino de una *actividad* con fines determinados: "El objetivo de toda actividad estructuralista, tanto si es reflexiva como poética, es reconstruir un *objeto*, de modo que en esta reconstrucción se manifiesten las reglas de funcionamiento [o funciones] de este objeto" (Barthes, 1973: 257).

Uno de los conceptos principales de Barthes es el de *estructura*, para definirla la contrasta con la noción de *composición*. Ésta viene a ser una yuxtaposición de elementos formales –dotados de autonomía– regulada por una contigüidad temporoespacial que pueden asociarse en conjuntos más amplios. Por otro lado, una estructura implica una relación más compleja entre los elementos formales, que en este caso no son autónomos sino interdependientes. La variación de cualquiera de estas partículas supone un cambio en el *sentido* total que recibe el conjunto. Una estructura es un sistema relacional inmanente al objeto que analiza.

En la actividad estructuralista se dan dos procesos: recorte y ensamblaje (términos empleados por el autor). Entre ellos es dónde se produce el *sentido* “pues entre los dos tiempos de los objetos [recorte y ensamblaje]—aclara el crítico francés— se produce algo nuevo, y esto es nada menos que lo inteligible general” (Barthes, 1973: 257). La estructura formal es la que posibilita esta transmisión de *sentido*, donde,

El simulacro [o construcción de sentido] así edificado no devuelve el mundo tal como lo ha tomado, y la importancia del estructuralismo reside ahí. En primer lugar, manifiesta una categoría nueva del objeto, que no es ni lo real ni lo racional, sino lo funcional, vinculándose así a todo un complejo científico que se está desarrollando en torno a investigaciones sobre la información. En segundo lugar y sobre todo, saca a plena luz el proceso propiamente humano por el cual los hombres dan sentido a las cosas (Barthes, 1973: 260).

Un análisis estructuralista prescinde de toda referencia externa a la obra misma —contexto, biografía de su autor, etc.— porque no pretende hallar su *sentido*<sup>42</sup> sino la estructura que subyace en una obra. El estructuralismo es un metalenguaje.

Barthes cuestiona la fijación excesiva de Jakobson por el lenguaje o *literariedad* en la obra porque esto supone una concepción literaria hermética de ésta. Para Barthes la obra es polisémica. Esta noción de “obra abierta” es un aporte de los estructuralistas fuera del campo lingüístico y supone una invitación del escritor para que el lector termine la obra dotándola de un *sentido* particular: esta apertura afecta a toda obra artística y la idea subyacente se halla expresada en el prólogo de *Sur racine*:

---

<sup>42</sup> Cabe recordar que en el margen general de este trabajo el *sentido* es una construcción y no un atributo inherente del objeto de análisis que pueda ser hallado, sino que éste es más bien construido.

Escribir es sacudir el significado del mundo, tener una pregunta indirecta en él, a lo que el escritor en un suspenso final, se abstiene de ser respondido. La respuesta queda en cada uno de nosotros: quien la da y porta es su historia [del lector], su lenguaje, su libertad; mas como la historia, el lenguaje y la libertad cambian infinitamente, la respuesta del mundo al escritor es infinita (Barthes, 1972: 11).

La distinción entre mensaje connotado y denotado en una obra de arte, a diferencia de una pieza publicitaria, cobra una mayor profundidad aquí: lo denotado o literal es unívoco mientras que lo connotativo cobra el carácter plurívoco mencionado anteriormente. Barthes también destaca el hecho de que cada época ha presumido el detentar el sentido auténtico y objetivo de las obras, y estos sentidos se han sucedido en el tiempo. El autor señala que esta diversidad de interpretaciones no es un fenómeno temporal sino producto de la polisemia misma de las obras.

## 8. ANÁLISIS ESTRUCTURAL DE LA IMAGEN

Dado la imagen puede ser entendida como un relato, su *sentido* es polisémico. Al “presionar” –la obra– y sugerir, utilizando un objeto/ forma que contiene una red de significados, el lector puede seleccionar algunos mensajes e ignorar otros. La polisemia crea la cuestión del significado y esta consulta se presenta como un ejercicio disfuncional. El tratamiento de la imagen “pura” o carente de mensaje lingüístico difiere del que se da la imagen publicitaria: “En oposición con la lengua, orden de signos, las artes en general tienen que ver con la significancia [el uso de este término puede ser atribuido a un problema de traducción]” (Barthes, 1982: 313)

Barthes (1982) entiende a la imagen en la pintura como una reproducción analógica de la realidad. Se trata de un mensaje sin código que se despliega de forma evidente e inmediata ante el espectador.

Además de presentar al objeto representado, un cuadro contiene un sentido secundario o

complementario cuyo significante es la signatura estilística del autor, y su significado –de la obra– (estético o ideológico) remite a la cultura que lo recibe. Esta “arte imitativa” –la pintura de El Yatiri–, al igual que la imagen publicitaria, contiene un mensaje connotado y uno denotado.

El presente apartado pretende arrojar luces sobre la cuestión de los mensajes denotado y connotado empleando el método estructuralista y adaptándolo a las necesidades de interpretación de una imagen despojada de texto y la función de este como anclaje. Si bien el título de la pintura puede suplir al mensaje lingüístico y orienta la interpretación de la misma, no se le conferirá mayor consideración que la de descripción del personaje central de la obra.

El método estructural dirigido al análisis del producto plástico –la pintura– es una herramienta que permite una mayor aproximación a los “modos de creación presentes en una determinada obra de arte” (Mujica, 2007: 129).

Este método reconoce la limitación que tiene en relación otros modelos de investigación artística. Su uso implica el diseño y confrontación de diferentes modelos para ser sometidos a validación en contraste con las relaciones reales concretas, por tanto, no pretende alcanzar el status de un modelo prescriptivo de exacta correspondencia con lo real.

En el análisis estructural de las obras de arte uno de los mayores teóricos en lengua hispana es Acha<sup>43</sup>. Este autor propone un método estructural específico para las artes visuales. Su propuesta consiste en tres niveles de análisis de una obra de arte: a) estructura material (pasiva y activa); b) estructura formal, que comprende subestructuras morfológica y sintáctica y c) estructura significativa. La estructura de una

---

<sup>43</sup> Juan Acha (Sullana, Perú 1916 – México, 1995) fue uno de los grandes intelectuales latinoamericanos y uno de los principales teóricos de arte en lengua española del siglo XX. Ingeniero químico formado en Alemania, realizó, desde su espacio en el diario El Comercio, una importante labor como crítico de arte en la Lima de los años 50 y 60. Apoyó, además, el desarrollo de la pintura abstracta y los movimientos de vanguardia desde el Instituto de Arte Contemporáneo (IAC). Información rescatada en <https://artishockrevista.com/2016/11/17/juan-acha-legado-al-centenario-nacimiento/>.

obra pictórica es un “recurso metodológico” que designa al conjunto de correlaciones sociales objetivas, internas y externas, contenidas en la pintura. (Mujica, 2007).

De acuerdo a lo revisado previamente en Barthes, las estructuras material y la formal, corresponderían al mensaje denotado mientras la estructura significativa corresponde al mensaje connotado. Es importante recordar que en ningún caso se trata de elementos separados, sino que existe una correlación de dependencia entre ellos, conformándolos como una “estructura”<sup>44</sup>.

Con respecto a la estructura material, Acha explica que la estructura material contiene una subestructura pasiva y otra activa. La primera es el objeto mismo –su materialidad– y la segunda se identifica con los elementos dispuestos sobre la superficie –trazos, pinceladas, etc.

Esta subestructura es indispensable en todos los productos artísticos y varía según los géneros (pintura, dibujo, grabado); también es determinante de las operaciones manuales y mecánicas necesarias para su distribución en el formato, y hasta determina “...ciertas propiedades sensitivas de la subestructura morfológica, puesto que hay diferente visión si el vehículo de los pigmentos es el agua, el óleo, el temple o acrílico” (Acha, 382 en Mujica, 2007: 141).

La estructura formal comprende a la subestructura morfológica. Esta supone el uso de la materia activa sobre la materia pasiva. Cada productor artístico elige los elementos que más se ajustan al tipo de producción<sup>45</sup>, variando en forma constante las posibilidades de incorporación de nuevos elementos. Según el contexto cultural, la utilización de los diversos elementos visuales que forman parte de la

---

<sup>44</sup> Este concepto fue ya definido en el capítulo 7 “Consideraciones para un análisis estructural” del presente texto.

<sup>45</sup> Teóricos como Dino Formaggio profundizan la reflexión sobre esta relación proponiéndola como una categoría específica en la “Fenomenología de la obra de arte”.

estructura morfológica, la concepción artística predominante en el s. XX ha posibilitado que lo concreto de la realidad material pueda funcionar como estructura<sup>46</sup> (Mujica, 2007).

En la subestructura sintáctica, se destaca la totalidad de elementos empleados en su correlación e interdependencia. Aquí se establece una relación análoga con la lengua, en la cual la gramática estudia los morfemas y lexemas de las unidades, (nivel paradigmático) mientras que la sintaxis estudia las relaciones de sucesión y correlación de las unidades (nivel sintagmático).

Existen tensiones de la subestructura sintáctica donde tiene lugar lo más activo del proceso de relaciones que se desarrolla entre el producto y el receptor, puesto que aquí la dinámica objetual, que es virtual y la perceptual se complementan y confunden entre sí (Acha en Mujica, 2007).

En la estructura significativa se analiza lo concerniente a las significaciones que la obra produce por sus relaciones morfológicas (aquellas que se dan entre diversos elementos visuales como el trazo, la forma de dar color, las paletas elegidas, etc.) y sintácticas (las relaciones entre los diferentes objetos que se dan coherencia a una escena, por ejemplo la composición en un plano visual bajo las normas de la gravedad). Su función principal es la incidencia de los “hábitos sensitivos existentes en el contexto de recepción” (Mujica, 2007: 145).

Acha propone una caracterización específica de la obra de arte. Para este autor todos los productos materiales son portadores de una estructura artística-visual en mayor o menor medida. Aquellos que la contienen en mayor medida son designados como *obra de arte* ya que son los portadores principales de

---

<sup>46</sup> Más adelante, en la página siguiente, se propone un esquema de equivalencias para aclarar la equivalencia de las diferentes definiciones vertidas en este punto.

lo específico del arte, de “las ideologías estéticas de los grupos sociales”<sup>47</sup> (Hadjinicolaou, en Mujica, 2007: 135)<sup>48</sup>. Según Acha, este componente es el que puede dar pauta del *sentido* en la obra de arte.

Es menester aclarar que Acha tuvo un posicionamiento político marxista<sup>49</sup>, por lo cual considera la ideología –sea como catarsis, denuncia o legitimación de un régimen político– como sustrato del *sentido* de una obra de arte.

## 9. ANÁLISIS ESTRUCTURAL DE *EL YATIRI*

En este apartado se hará un análisis estructural de *El Yatiri*. Para esto se ensayará una combinación de categorías basada en la síntesis de lo revisado en Barthes y Acha.

A partir de las definiciones vertidas por cada autor y la equivalencia aparente entre ellas, se propone la siguiente tabla comparativa:

<b>BARTHES</b> “ANÁLISIS ESTRUCTURAL DE LA IMAGEN”	<b>ACHA</b> “ANÁLISIS ESTRUCTURAL DE LA OBRA DE ARTE”
Mensaje denotado (segundo mensaje)	Estructura material Activa Pasiva Estructural formal Morfológica (denotadores)
Mensaje connotado (tercer mensaje) <sup>50</sup>	Estructural formal Sintáctica (connotadores) Estructura Significativa

<sup>47</sup> Es necesario puntualizar que, si bien fundamento teórico de Acha es el estructuralismo, el autor considera a la obra de arte como una estructura que se convierte en elemento de una estructura mayor que es el momento histórico y social en el cual se inscribe.

<sup>48</sup> Es interesante apreciar que, aunque en la mayor parte de artículos referidos a Acha se lo califica como “estructuralista” su enfoque de interpretación de obras de arte se halla también cercano a la Hermenéutica, en especial en lo referido al contenido social que éstas contienen.

<sup>49</sup> El término “ideología” se presenta de forma difusa en los textos de Marx, no obstante es posible identificar una definición del término como un conjunto de ideas, conceptos y creencias destinados a convencer universalmente acerca de una verdad que responde a intereses de una hegemonía o clase dominante.

<sup>50</sup> Como se había planteado con anterioridad, al no existir un primer mensaje (lingüístico) en la obra de arte, no se le tomará en cuenta para este análisis estructural.

Con base en esto, el análisis estructural de *El Yatiri* se realizará en dos partes: a) análisis del mensaje denotado, que contiene una especificación sobre los elementos que componen las estructuras material, formal y subestructura morfológica, y b) análisis del mensaje connotado, que comprende las estructuras sintáctica y significativa. Con este fin, se llevará a cabo una descripción de elementos y relaciones entre estos elementos según lo propuesto por Acha para cada categoría de la tabla, luego se analizarán estos hallazgos a través del lente de Barthes.

### **9.1. Mensaje denotado**

En este apartado se analizarán las estructuras material y formal de *El Yatiri*. En primer lugar se describirán los elementos denotados, su estructura material (subestructuras pasiva o activa) y sus relaciones formales (subestructura morfológica).

#### **9.1.1. Estructura material**

Dadas sus características, el análisis de esta estructura es el más breve e incluye términos técnicos pictóricos que se desarrollan en las notas al pie.

La subestructura pasiva o soporte de la obra es un lienzo sobre bastidor<sup>51</sup> con una dimensión de 200 x 146 cm dispuesto horizontalmente. Con respecto a la subestructura activa es posible afirmar que el género es pintura al óleo aplicada en técnica de veladura<sup>52</sup>, la proporción del lienzo no corresponde a una proporción aurea<sup>53</sup>, las luces y sombras están trabajadas en base a saturación y luminosidad de tonos<sup>54</sup>, la composición de la escena principal es asimétrica, central y orientada hacia a la base inferior;

---

<sup>51</sup> El bastidor es un armazón cuadrangular o rectangular de listones el que se fijan los lienzos o telas para pintar (Lajo, 1990).

<sup>52</sup> La técnica de veladura consiste en capas muy delgadas de pintura, de forma que se transparente la capa inferior, así el color que se ve es el resultado suavizado de la mezcla del color inferior más el de la veladura (Lajo, 1990)

<sup>53</sup> La sección áurea (del latín *sectio aurea*) es una proporción que aparece entre los segmentos de una recta al dividir ésta en media y extrema razón. Una recta AB queda dividida por un punto F en otros dos segmentos (AF y FB) de tal forma que el segmento mayor es al menor, como el todo es al mayor. La relación numérica es 1 a 1,618 (Lajo, 1990).

<sup>54</sup> Aquello a lo que coloquialmente denominamos "color", es un tono. Técnicamente éste se refiere la longitud de onda dominante del color que vemos. La saturación se define como la intensidad o grado de pureza de cada color. Sus valores se mueven desde su máximo, cualquier color puro, hasta su mínimo que correspondería a un tono de gris. La luminosidad o brillo es la cantidad de luz emitida o reflejada por un objeto. Y en

el motivo principal ocupa un 70% de la superficie del lienzo y este está completamente cubierto por la pintura.

La clave tonal de esta pintura es alta con predominio de una paleta de ocre, tonos de acento en colores armónicos análogos<sup>55</sup> y un bajo porcentaje de tonos fríos. El uso de una iluminación central que marca una neblina como halo alrededor de los personajes, además de la separación de la acción principal del paisaje de fondo, sugiere una escena onírica o idealizada.

El uso técnico del óleo genera una convincente sensación de tridimensionalidad en todos los objetos y personajes representados así como una ilusión de profundidad espacial donde se distinguen claramente fondo y figura.

### **9.1.2. Estructura formal: subestructura morfológica**

En síntesis, la subestructura morfológica comprende a los elementos visuales o denotadores, elementos de reconocimiento inmediato que pueden ser identificados en base a un sustrato cultural común a la obra y su intérprete. Estos son, de fondo a primer plano: una gran masa de agua, isla o península, ave sobrevolando el agua paisaje rural pedregoso con vegetación de montaña, viviendas de una planta, una mujer anciana y dos mujeres jóvenes vestidas con faldas y en posición sedente, todas tienen el cabello negro peinado en dos trenzas, sus pieles tienen un tono bronceado, dos son muchachitas mientras la que ocupa el lugar entre ellas es una mujer mayor; un hombre descalzo, con la rodilla izquierda hincada en la tierra, barba, viste un pantalón color crudo y poncho andrajosos. Este personaje coge unas hojas en su mano derecha y deja caer algunas mientras que en su mano izquierda el dedo pulgar y el índice se

---

un color sería su claridad u oscuridad. Un color al 100% de saturación tendrá su máxima pureza con un 100% de luminosidad, y con una luminosidad del 0% será negro absoluto. Por el contrario, cualquier color al 0% de saturación corresponderá a un tono concreto de gris, que se convertirá en blanco absoluto por un valor del 100% de luminosidad y negro absoluto por un valor de luminosidad del 0% (Lajo, 1990)

<sup>55</sup> Los colores análogos son vecinos del círculo cromático los cuales, tienen un color común como denominador. En este caso el tono dominante es el amarillo ocre y éste forma un esquema de colores análogos con los otros tres correlativos en el círculo cromático que son tierra de siena tostada, rojos y verde. Los colores análogos también son parecidos a los colores terciarios, porque se combinan entre primarios y secundarios que forman los colores análogos en el círculo cromático. Los colores análogos son base del esquema armónico en la elección de los colores.

tocan. Al lado de su pierna derecha, cubierta por el poncho, se encuentra un pan, luego un sombrero de lana de oveja. En medio de los personajes se encuentra una pieza de tela verdosa y encima de ésta varias hojas iguales a las que el hombre tiene en su mano que forman un patrón lineal de cinco piezas, sobre la tela se puede ver una moneda o medalla de plata. A la izquierda de esta pieza de tela aparece un conjunto de fibra animal colorida y un idolillo que reposa sobre esta. Más abajo del idolillo, se aprecia una cantimplora con tapa, a su derecha una vasija con el fondo teñido de blanco y finalmente, a su derecha, una tela marrón con algunos diseños geométricos lineales.

En una primera fase de interpretación, basado en base a las competencias intertextuales<sup>56</sup> de la intérprete, estos elementos pueden ser claramente comprendidos como una escena en un entorno andino y con carácter ritual.

El título de la obra, aún si ser un mensaje lingüístico que explica la totalidad de la escena que se desarrolla, provee una clave para la comprensión de la escena: un yatiri es una suerte de chamán andino que emplea la hoja de coca para sus labores adivinatorias. La disposición de los personajes en el lienzo, sus posiciones corporales y gestos permiten comprender que las mujeres son las consultantes y el hombre es el yatiri.

*Apuntes para comprender la subestructura morfológica: influencias estilísticas del pintor*

La geografía representada, la vegetación y el entorno en general permiten reconocer al lago Titicaca y al altiplano boliviano como escenarios de fondo para esta escena. El título y los personajes hacen reconocible la acción narrada. No obstante, estos datos contextuales (la ubicación geográfica de la escena o la caracterización de los personajes) se hacen insuficientes para aprehender el *sentido* les

---

<sup>56</sup> Estas competencias se refieren específicamente a la capacidad de encontrar coherencia entre los elementos formales de la imagen, en este caso las islas, el paisaje rural, las posiciones de los personajes, las acciones que realizan, etc.

imprime al usarlas de esta manera, por lo cual se profundizará el análisis en base a las influencias pictóricas de Borda.

La pintura boliviana desarrollada a principios del s. XX es heredera de tradiciones europeas como el romanticismo, el realismo y el simbolismo. En *El Yatiri* de Borda se aprecia la influencia de estas tres corrientes. A continuación, se explica en qué consiste cada una y de qué manera se ve su influencia en el mencionado cuadro.

El *romanticismo* fue una corriente artística desarrollada en Europa desde el s. XVIII hasta el S. XIX. El término *romántico* fue acuñado en Francia para referirse a la novela y posteriormente fue adoptado en las artes plásticas como contraposición al neoclasicismo imperante. El neoclasicismo propone belleza ideal a través de un uso racional de proporciones, la virtud, la línea, el culto a la Antigüedad clásica y al Mediterráneo. En respuesta a esto el romanticismo inicialmente promueve el corazón, la pasión, lo irracional, lo imaginario, el desorden, la exaltación, el color, la pincelada y el culto a la Edad Media y a las mitologías de la Europa del Norte. Más adelante desarrolla características propias tales como sentimentalismo, misticismo y expresión de los sueños. Para Baudelaire la modernidad en sí constituye un *leitmotiv*<sup>57</sup>. El *romanticismo* defiende la superioridad del sentimiento sobre la razón, y por ello exalta la sensibilidad, la imaginación y las pasiones. Más que como un estilo pictórico es posible concebirlo como un movimiento social y espiritual.

El *Realismo* es la denominación de un estilo o movimiento pictórico que se dio en Francia a mediados del siglo XIX. Courbet<sup>58</sup>, su principal representante, acuñó el término al nombrar de esta manera a una exposición alternativa al Salón de París de 1855 titulada "Realismo". En esta corriente se suelen

---

<sup>57</sup> Leitmotiv (del alemán leiten) es término acuñado por los analistas de los dramas de Richard Wagner. Se lo empleó inicialmente para designar al tema musical recurrente en una composición. Luego y por extensión se lo emplea en el ámbito de las artes visuales como motivo central y recurrente en una obra de arte.

<sup>58</sup> Gustave Courbet (1819-1877) fue un pintor francés, fundador y máximo representante del realismo, y comprometido activista republicano, cercano al socialismo revolucionario. Estudió en la Academia Suiza la obra de los principales representantes de las escuelas flamenca, veneciana y holandesa de los siglos XVI y XVII.

identificar los principios estéticos del realismo pictórico con los del realismo literario contemporáneo. En la representación visual de motivos en existe de manera implícita o explícita un compromiso con las clases bajas y los movimientos políticos de izquierda. Es posible apreciar un tránsito del romanticismo pictórico al realismo como continuidad, sin embargo, sus planteamientos ideológicos y formales serán muy distintos. El manifiesto comunista de Marx, publicado en 1848 influyó en la concepción del hombre sobre la sociedad, su posición de clase y su capacidad de agencia ante esto. Estos tópicos también fueron abordados por el realismo.

El *simbolismo* fue un movimiento cultural surgido a finales del siglo XIX en Francia y se desarrolló por diversos países europeos. El término *simbolismo* fue acuñado por Moréas<sup>59</sup> en un manifiesto literario publicado en *Le Figaro* de 1886. Las premisas estéticas del simbolismo pasaron de la poesía a otras artes. El simbolismo fue un estilo de corte fantástico y onírico que surgió como reacción al naturalismo de la corriente realista e impresionista, frente a cuya objetividad y descripción detallada de la realidad opusieron la subjetividad y la plasmación de lo oculto y lo irracional; frente a la representación, la evocación o la sugerencia. Así como en poesía el ritmo de las palabras servía para expresar un significado trascendente, en pintura se buscó la forma de que el color y la línea expresasen ideas.

Si bien la técnica y la composición de *El Yatiri* no responden estrictamente al romanticismo, su motivo, las proporciones y pose de su personaje principal son eminentemente románticas en su intención de representar un personaje heroico. Es posible apreciar un escena cotidiana, motivo tradicional que lo acerca al realismo, sin embargo esta es idealizada y transmite una solemnidad y misticismos notables.

En *El Yatiri* la concepción casi onírica de la escena lo acerca al simbolismo, aunque este estilo se profundizaría en la pintura tardía de Borda, es posible atisbar una influencia temprana en la obra antes

---

<sup>59</sup>Jean Moréas (1856-1910) fue un poeta simbolista griego de expresión francesa, ensayista y crítico de arte.

mencionada. Es posible interpretar a esta obra, formalmente, como un collage de estilos e influencias pictóricas que apuntan a reforzar el carácter mítico de su personaje central.

## **9.2. Mensaje connotado**

En el apartado anterior se realizó una interpretación de carácter formal y estilístico de El Yatiri. Esta proporcionó una pauta sobre los elementos formales que enfatizan el sentido contenido en la obra, no obstante, es necesario profundizar el análisis de estos elementos para llegar al *sentido* de la misma.

La mayor parte de estos elementos discontinuos o connotadores fue descrita en el análisis de la subestructura morfológica, sin embargo en este punto se los interpretará a profundidad a fin de dar cuenta del un nivel de *sentido* aún más profundo.

### **9.2.1 Estructura formal: subestructura sintáctica**

La subestructura sintáctica se hace visible en el reconocimiento de la escena, los personajes y su contexto de desarrollo.

#### *Análisis de la escena*

En la imagen, sobre un fondo que retrata al lago Titicaca y su paisaje andino, un yatiri se hinca frente a un grupo de mujeres. Destaca su vestimenta, andrajosa, sus pantalones remendados y el poncho sobre sus hombros que reflejan una condición de pobreza e itinerancia. Se percibe en su rostro la seriedad de su acto, en tanto que deja caer de su mano derecha hojas de coca sobre un tari. Sobre el suelo están sus objetos rituales, como son una vasija de barro y su "wallqepu", que es un bolso tejido en el que guarda las hojas de coca. Las mujeres portan atuendos humildes y coloridos, con excepción de la niña de azul cuyo vestido indica su pertenencia a una clase más acomodada o mestiza. Este vestuario indica la pertenencia al espectro del mestizaje. Ellas observan el rito que se lleva a cabo con el respeto y seriedad

que *El Yatiri* manifiesta, y esperan pacientes a que este hombre dé respuesta a sus preocupaciones, estas se aprecian en la expresión facial de la mujer mayor.

*El Yatiri* está realizando la lectura de la fortuna a través de las hojas de coca. La posición de su cuerpo y sobre todo de sus manos sugiere una posición activa en relación a las mujeres. Estas se hallan atentas a la acción de *El Yatiri*, pasivas en sus gestos pero atentas y fascinadas tanto por el ritual como por la información que éste les proveerá.

El escenario de esta acción es un llano frente al lago Titicaca. Se puede inferir que las escasas construcciones que se aprecian corresponden a un momento de baja expansión demográfica en esas latitudes. La elección de los personajes para realizar el ritual ahí supone el reconocimiento de este espacio como privado y mágico al que se puede acceder sólo al cumplir ciertas condiciones. Por otro lado, si bien los personajes se hallan vinculados por la acción central, existe una separación entre ellos lo que supone una superposición de accesos a este conocimiento mágico: ellas como receptoras de información y él con su capacidad de interpretación .

El ritual revela la naturaleza mágica y sobrenatural de la escena. Existen un conocedor de las claves de interpretación de designios –*El Yatiri*– y su capacidad de acción en relación a los otros personajes retratados. Los personajes han elegido un espacio aparatado para realizar este ritual, el momento representado sería el previo a la revelación de los designios.

#### *Elementos formales relevantes*

La proporción en el ámbito artístico se define como un sistema que establece relaciones matemáticas entre los distintos componentes de un objeto. Estas relaciones pueden establecerse a partir de la división de la partes de un todo o por la multiplicación de una unidad de este, el intento de determinar y normar estas relaciones responde tanto a un deseo de belleza como a un deseo de norma y el

establecimiento de una convención. Dados los fines de el presente trabajo se tratará solo lo concerniente a la proporción de la figura humana.

Al hablar de proporción a nivel de percepción inicial, se puede observar dos tipos: una proporción objetiva, que responde a la relación de las partes del objetos representado y su correspondencia en la representación con la realidad apreciable, y una proporción técnica que responde al encuadre<sup>60</sup> del motivo en el plano plástico<sup>61</sup>. Un tercer tipo de proporción responde al nivel convencional es la proporción jerárquica donde las dimensiones de los personajes responden a la función o importancia que se les asigna en la narración del motivo.

El desarrollo de la teoría de las proporciones es un reflejo de la evolución del arte. Panofsky<sup>62</sup> señala que “el valor y la significación artística de una teoría que se ocupaba exclusivamente de las dimensiones objetivas de los cuerpos contenidos dentro de límites definibles, debían necesariamente depender del hecho de que la representación de objetos así definidos fuera reconocida o no como el fin último de la actividad artística” (1995: 114). Esta aseveración remite al uso de las proporciones en función, no tanto al referente fotográfico (ver anexos), sino a una carga subjetiva manifestada por el artista en función a su deseo de expresión y este conteniendo los síntomas de su época. Este pase de la representación objetiva a la subjetiva tiene su antecedente en el arte del *cinquecento*, donde la representación idealizada de la figura humana y la exaltación de lo humano sobre lo divino, posibilitó la dinámica interna autónoma de lo representado así como la autonomía de la experiencia visual tanto del artista como del espectador, pudiendo presentar sutiles o marcadas diferencias en el uso de la proporción en

---

<sup>60</sup> Encuadrar es situar dentro de la imagen la parte de escena que el dibujante elige plasmar y que quedará representada dentro de los márgenes del soporte. El encuadre sitúa el modelo dentro del espacio que se escoge para su representación. Un mismo modelo puede tener una gran variedad de encuadres.

<sup>61</sup> *Plano plástico o visual* es un término empleado para designar la superficie que contiene la representación de un motivo, tiene dos dimensiones, largo y ancho. Puede ser vertical, horizontal, inclinado, cóncavo, convexo, curvado, angular, etc.

<sup>62</sup> Erwin Panofsky (1892-1968) fue un historiador de las ideas artísticas, teórico de la crítica del arte y ensayista alemán, exiliado en los Estados Unidos.

las figuras de una composición de acuerdo al carácter o función narrativa deseada para unos o varios de los personajes contenidos el programa narrativo de una obra de arte.

Conforme deviene la historia y cambia el panorama simbólico (no confundir con simbolismo), donde se requieren representaciones visuales nuevas, viejos motivos subyacen como formas y pueden ser repetidos en base códigos visuales que les sean contemporáneos (vestimenta, paisajes, etc.), adoptando sin embargo una nueva significación específica para su momento histórico.

### 9.2.2. Estructura significativa

Este apartado inicia un análisis aún más profundo sobre la significación, es decir las relaciones sintácticas de El Yatiri y el *sentido* que de estas se construye.

El paisaje de fondo de la pintura marca la división del mundo urbano y el rural. Este último es el único lugar –dentro de la lógica de la pintura– donde puede tener lugar la revelación. Luego, es posible inferir que también existe una división entre el espacio de lo mágico con el espacio de lo cotidiano. Un tercer elemento son los elementos textiles, tanto en la vestimenta como accesorios *El Yatiri* como en las ropas de las mujeres, que reafirman la noción de identidad y de quiénes pueden acceder al espacio de lo ritual. Finalmente se incluyen en esta categoría las expresiones corporales y faciales de los personajes: *El Yatiri* en su condición de sabio mira a la hoja de coca como en integración neta con la revelación que ésta le hace; la mujer mayor y su pesadumbre revelan preocupación y resignación por la revelación que le harán. Las otras mujeres demuestran curiosidad por la escena que presencian, casi como si fuese la primera vez que atestiguan una situación así. Su rol es de apoyo moral y acompañamiento de la mujer mayor.

El conflicto de clase social implícito en los personajes y la necesidad de realizar sus prácticas espirituales alejados de la ciudad responden a la influencia del realismo mientras que el ánimo de restitución a partir

del ritual mágico –como posibilidad de conocimiento y poder más allá del mundo urbano; la pasión en el momento de revelación del ritual y la idealización del paisaje rural conectan con los ideales románticos.

En el caso de la pintura de Borda se puede apreciar la influencia romántica tanto en la elección de un paisaje lacustre representativo del mundo andino y así como en motivo de la magia en *El Yatiri*.

El elemento más notorio en esta parte de análisis es la representación del ámbito rural como un espacio casi místico, separado de la ciudad tanto material como simbólicamente. Esto implica la posibilidad de acceso a este mundo arcano de las revelaciones reservada sólo para aquellos que pertenecen al mundo rural. Es posible inferir que el acceso al carácter de revelación del ritual requiere la pertenencia o nexo al mundo indígena. En este nivel de estructura significativa también se puede considerar como una de las informaciones más claras al lago como elemento asociado tanto la ciudad de La Paz por su cercanía geográfica como en la montaña o colina donde se celebra el ritual como posible huaca<sup>63</sup> y su relación de objeto de culto en la orientación espiritual de los personajes.

La clase social y pertenencia étnica de los personajes puede entenderse a través de las vestimentas de todos los personajes: las trenzas que fueron históricamente relegadas en uso para las mujeres indígenas, así como las polleras y la manta. Una de las muchachas parecería pertenecer a una clase social superior tanto por el color de su tez, ligeramente más clara, y sus rasgos; así como por el sombrero, el peinado y el vestido que usa que usa.

---

<sup>63</sup> La voz huaca, waca o guaca (del quechua wak'a) designaba todas las sacralidades fundamentales incaicas: santuarios, ídolos, templos, tumbas, momias, lugares sagrados, animales, aquellos astros de los que los ayllus, o clanes, creían descender, los propios antecesores, incluyendo a las deidades principales, el Sol y la luna, los cuales eran venerados a través de diferentes ceremonias.

*Ideología e imagen*<sup>64</sup>

Considerando la orientación política de Borda, es posible reconocer una impronta ideológica en esta pintura, esto se profundizará después de haber descrito la imagen representada en la pintura.

Se observan cuatro personajes, tres femeninos en posición sedente y uno masculino en genuflexión. Estos personajes se hallan en un paraje rural, posiblemente una colina alejada del núcleo urbano pues éste puede verse más allá de una quebrada en la parte superior izquierda del cuadro.

El entorno rural remite a un paisaje del altiplano, los volúmenes de agua evocan un lago y la colocación de la escena, en un lugar elevado frente a islas con colinas provee información sobre la relación del mundo andino con accidentes geográficos a los que consideran apus o achachilas<sup>65</sup>, seres centrales de la ritualidad andina, y su relación directa con la acción de tipo ritual que se desarrolla en el cuadro.

Las características topológicas del poblado que se aprecia en el fondo, además de la característica forma de la colina y la información biográfica del autor refuerzan la idea de que el escenario de fondo es la ciudad de La Paz. La cantidad de casas y sus formas además de la intención naturalista indican que la escena se desarrolla en el mismo tiempo de la creación de la pintura, es decir un momento de clara separación entre lo rural y lo urbano.

El hombre viste un tipo de poncho o manto rasgado por el uso y hecho de retazos de distintos tipos de telas. Su pantalón también parece gastado y está descalzo. Cerca de su pierna derecha se aprecia un sombrero y una pieza de pan. La combinación de todos estos elementos sugiere pobreza material y una

---

<sup>64</sup> Ver página 68.

<sup>65</sup> Se trata de espíritus tutelares que protegen a los pueblos y que encarnan la presencia de los antepasados. Habitan las montañas y los cerros, cerca de las comunidades; vigilando, compartiendo los sufrimientos y dando bendiciones. En las prácticas religiosas andinas se les venera y se les ofrecen oraciones y ofrendas.

condición de nómada características de los kallawayas o yatiris<sup>66</sup>. Su cabello entrecano y despeinado además del arreglo de plumas que lo adornan refuerzan su oficio.

Sus manos se hallan separadas y en acción, lo cual indica una función activa. La mano izquierda cierra los dedos índice y pulgar haciendo un gesto que sugiere un recuento o una bendición.

Con la mano derecha coge un haz de hojas de coca y las deja caer sobre un tari<sup>67</sup> gris verdoso semiextendido con hojas de coca organizadas de una manera particular y lo que parece ser una moneda como punto central de esta organización. Este tari parece ser el punto focal del cuadro. Cerca a este se halla otro textil de color rojo y diseño similar a los tejidos de Tarabuco<sup>68</sup> lo cual reafirma la identidad indígena del personaje. Alrededor del tari central se hallan dos recipientes de cerámica: un copón y una vasija con tapa. De acuerdo al título de la obra es posible inferir que el líquido al interior se trata de una bebida alcohólica y el copón sirve para las libaciones. Acercándose a los otros personajes se encuentra una tercera pieza textil que soporta un ídolo, posiblemente una illa<sup>69</sup>. El tema del cuadro es una escena ritual de lectura de la fortuna con hojas de coca<sup>70</sup>. La mujer mayor es quien solicita este servicio y *El yatiri* quien lo provee. Las mujeres más jóvenes acompañan a la mayor.

---

<sup>66</sup> Los Kallawayas son un grupo étnico de Bolivia, con base en los Andes, en las regiones de Curva, Chajaya, Khanlaya, Huata Huata, Inka y Chary, situadas en los alrededores de Charazani en la provincia Bautista Saavedra en el departamento de La Paz. Su cosmovisión es una estructura coherente compuesta de rituales, mitos, valores y expresiones artísticas, no obstante su principal actividad es la práctica de la medicina ancestral. Durante de la dominación incásica este grupo gozó de un rango superior debido a su dominio de la farmacopea vegetal, animal y mineral, así como en el diagnóstico y tratamiento curanderil de múltiples enfermedades. Representan a los curanderos que caminan de pueblo en pueblo llevando sus hierbas y métodos mágicos para consuelo y salud de los habitantes. Yatiri, literalmente, significa "la persona que sabe" y es un término general y común con referencia a un especialista que lee hojas de coca, pasa misas rituales y ejecuta rituales de curación y limpieza. Por la similitud de funciones estos términos suelen usarse como sinónimos.

<sup>67</sup> El tari es un textil de forma cuadrangular. En las culturas andina se lo emplea para cargar todo tipo de objetos en la espalda. En las prácticas rituales se emplean taris de pequeño tamaño (40 a 60 cm) para guardar la hoja de coca.

<sup>68</sup> La cultura Yampara o Tarabuco está situada al este de la ciudad de Sucre en Bolivia. Sus pobladores son reconocidos por la elaboración de textiles en fibra animal donde representan el mundo real y concreto (plantas y animales), así como el orden natural.

<sup>69</sup> Illa se traduce como la fuente, el origen, la semilla de todo lo animal. Se trata de figuritas de piedra o arcilla que tienen la función de amuletos para la buena suerte y la protección.

<sup>70</sup> Se trata de un ritual de adivinación que sobrevivió el proceso de la conquista española y se ha ido adaptando al devenir histórico de la región manteniéndose actualmente vigente. Está fuertemente relacionado a las prácticas rituales y medicinales de los Andes.

Se puede apreciar la condición de nómada o expulsado de *El Yatiri*, esta se muestra en el poncho hecho de retazos –el hombre no tiene una situación económica que le permita adquirir una prenda nueva o completa–, los pies descalzos, el pan y los taris para transportar sus enseres mágicos.

Los personajes femeninos juveniles revelan una condición de subordinación –gnoseológica– mediante sus rostros llenos de curiosidad. Sus posiciones, no obstante, muestran un carácter pasivo: la cercanía y posición de ellas comunica su respeto o fascinación ante la acción de revelación.

Los protagonistas de la pintura son el Yatiri y la mujer mayor, uno en un rol activo –el que realiza la acción de “leer” la fortuna como un revelar el destino o responder a la interrogantes– y la otra en un rol pasivo –la que recibe la acción o consultante.

Es posible señalar diferentes dinámica de conflicto en esta obra. Por un lado está el conflicto de los personajes en contra de una restricción (implícita) de realizar este tipo de rituales en la ciudad (espacio público), por lo que buscan un espacio privado para llevar a cabo esta tarea. Luego se puede ver una lucha de las mujeres en contra de la ignorancia que el ámbito urbano les impone por su condición social y de género. Es posible que este conflicto provenga del racismo como fenómeno derivado del coloniaje y la resistencia de la cultura indígena sobre las normas de urbanidad representadas en la ciudad. No obstante, sigue operando una opresión a nivel de género ya que solo el personaje masculino tiene las claves para la revelación y acción, colocándose como sujeto activo en contraste con las mujeres que asumen un rol pasivo.

Los personajes femeninos son más pequeños, su posición sedente y de brazos sobre el regazo expresa su pasividad mientras que sus miradas demuestran la expectativa ante lo que hace *El yatiri*, esto denota una posición de inferioridad y carencia de poder. Sus vestidos, peinados y accesorios así como sus rasgos faciales y color de piel denotan su pertenencia a un grupo étnico aymara y a una clase social baja. La

figura central entre estas tres es una mujer madura y la proximidad de las otras sugieren una filiación de carácter familiar y de confianza, distanciado además de lo masculino.

Con respecto al yatiri, pueden apreciarse en su rostro una nariz recta y rasgos no típicamente aymaras, con base en esto es posible inferir el carácter mestizo del hombre, no obstante el color de piel sugiere una fuerte exposición al sol. Tanto la posición del cuerpo y los brazos como la proporción del personaje frente a los otros sugieren su carácter protagónico. Él detenta poder gracias a su sabiduría y “grandeza” literal y figurativa.

La colocación de estos personajes como centrales en comparación con paisaje rural sugiere también una valoración superior de un entorno rural sobre el de la ciudad. La ubicación de la escena también sugiere una separación entre el espacio de lo mágico y lo terrenal, así como la necesidad de sustraerse de lo material cotidiano para acceder a la sabiduría arcana de lo inmaterial.

A nivel ideológico, es posible advertir la asignación de diferentes valores y agencia –o falta de esta– a cada personaje. La pintura muestra un reclamo sobre el saber/poder/agencia de lo mestizo y lo indio sobre lo urbano y blanco. Se otorga a la realidad social de las clases bajas un protagonismo negado por el mundo “blanqueado”. El yatiri como líder espiritual guía a otros con sus revelaciones, lo cual da pauta de su función social. Su seriedad muestra la solemnidad y respeto que infunde su cultura y debe trascender a ese espacio social donde es invisibilizado y despreciado. Es una imagen que habla de reivindicación y resistencia de quienes no existen con dignidad en un espacio españolizado y burgués.

## PARTE III: LAS MIRADAS ENCONTRADAS

### 10. CONCLUSIONES

Este trabajo partió de interrogantes en torno al sentido. En este apartado se verá si éstas han recibido respuesta y si se han planteado nuevas cuestiones para nutrir futuras investigaciones. Luego de haber observado esto, se procederá a evaluar los alcances, limitaciones e intersecciones de los métodos propuestos para el análisis para finalizar verificando si los objetivos propuestos han sido cumplidos. A continuación se enumerarán las conclusiones obtenidas con esta investigación:

- i) *El objetivo general ha sido cumplido*

El objetivo principal de esta tesis era realizar un ejercicio de producción de sentido –o interpretación– acerca de la pintura *El yatiri* de Arturo Borda desde dos perspectivas disciplinarias: hermenéutica y estructuralismo. Este objetivo ha sido cumplido, enriqueciendo además, el análisis con una serie de consideraciones teóricas para llegar a construcción particular de *sentido* sobre la obra. Se ha producido *sentido* a partir de esta obra, sea con una orientación más o menos histórica según el método de análisis elegido.

ii) *Los objetivos específicos han sido cumplidos*

Se ha indagado sobre la cuestión del sentido en ambas perspectivas metodológicas. Se llevó a cabo una revisión tanto de la Hermenéutica como del Estructuralismo como disciplinas interpretativas, profundizando en sus características formales metodológicas, sus objetos principales de análisis y su aplicación para la interpretación de obras de arte.

iii) *La tesis misma es una construcción de sentido*

El proceso de investigación en sí mismo, ha supuesto una *metahermenéutica* de diversas fuentes, en tanto se enfrentó la necesidad de interpretar los textos elegidos para aproximarse y profundizar la comprensión conceptual en cada lectura. Dado que un trabajo de esta magnitud se desarrolla en un periodo de tiempo extenso, el *sentido* –tal como se plantea en la investigación –se va ampliando en cada lectura y revisión posterior de esta.

iv) *La disciplinas interpretativas elegidas han demostrado ser insuficientes por sí mismas para plantear un análisis integral de El Yatiri*

El uso de disciplinas auxiliares como Historia y Teoría del Arte e Historia, entre otras, ha nutrido sustancialmente el análisis de El Yatiri, brindándole a la interpretación un bagaje rico en fundamentos contextuales y teóricos transdisciplinarios.

v) *El sentido es una producción que corresponde principalmente al intérprete y al espectador*

Una de las cuestiones iniciales en esta investigación versaba sobre la producción de sentido. Si bien en un primer momento éste parecía ser un atributo dado a la obra por el autor (perspectiva hermenéutica) o de la obra en sí misma (perspectiva estructuralista), la investigación ha revelado que la producción de sentido es un proceso interpretativo que requiere tanto de la obra como del contexto. El

autor puede tener intenciones específicas en cuanto al discurso desplegado en su obra, e incluso esta misma contiene en sí diversas claves o guiños para ser descifrada, empero, reside en el espectador.

*vi) El sentido no llega a agotarse nunca*

La producción de *sentido* es temporal y se actualiza permanentemente según las influencias y bagaje de experiencias personales que vaya acumulando quien la aprecia por primera, segunda o quincuagésima vez. La verdad que revela o el *sentido* que cobra una obra de arte es plurívoco y plurisémico, infinito. Por lo tanto, no es posible hablar de un *sentido* único, más bien se puede afirmar que coexisten variados y diferentes sentidos en una obra, incluso en un mismo espectador. Cada uno de estos completado o producido a través de la actualización de sus vivencias, el elemento que permite esto es la distancia temporal entre observación y observación.

*vii) La producción de sentido no llega a ser completamente objetiva*

Al principio de la investigación se planteaba la siguiente pregunta: ¿es posible hablar de objetividad en la producción de *sentido*? Es posible hablar de una sincera intención de objetividad en el abordaje de textos y en la tarea misma de la interpretación. Ésta es un menester indefectible al enfrentar una labor de interpretación hermenéutica. No obstante, esta objetividad no posee un carácter absoluto. La carga de subjetividad que lleva consigo el espectador o intérprete de una obra puede ser reducida en virtud a la rigurosidad del método de análisis con la que se analice, sin embargo, es necesario tomar en cuenta que esta subjetividad tiene su propio lugar en la interpretación y esto debe ser reconocido.

*viii) Los sentidos obtenidos en cada matriz disciplinar tienen similitudes entre sí*

Las nociones de vindicación de un tipo particular de personajes, revelamiento de una realidad ocultada y su enaltecimiento son los puntos de convergencia generales entre cada uno de los ejercicios de construcción de *sentido* practicados desde las disciplina elegidas.

- ix) *En ambas disciplinas, el sentido trasciende su sustrato material y codificado en la pintura. El sentido sólo cobra su plena existencia fuera de la obra.*

#### *Alcances y limitaciones de los métodos propuestos*

Si bien, de forma coloquial, se plantea a la Hermenéutica como una disciplina opuesta al Estructuralismo por los diferentes énfasis tanto en el objeto de análisis como en sus métodos, la presente investigación bien puede descartar esta malinterpretación. Si bien el Estructuralismo parte de una perspectiva anti humanista, no suprime el papel del hombre en la producción de las estructuras, sino que le resta la supremacía que le confieren corrientes como la Hermenéutica.

Ambas disciplinas precisan del conocimiento de un contexto, sea este preciso y cronológico como propone Gadamer o fundamentado e las competencias intertextuales que menciona Acha. Estos contextos son los que permite la decodificación de los significantes planteados en la obra y que se abren a una interpretación polisémica.

Para ilustrar mejor este punto, es posible comparar a la obra con un discurso escrito en alfabeto cirílico y a cada una de las perspectivas metodológicas empleadas como un diccionario de caracteres rusos. El diccionario es una herramienta para poder decodificar el significado de estos caracteres y su coherencia lógica, no obstante la significación que se le asigne a las palabras traducidas, depende del intérprete.

La Hermenéutica permite una aprehensión más amplia del contexto de producción de un texto, y por ende, una recuperación más precisa del mensaje que este pretende transmitir. Para el análisis de textos

esta precisión puede ser determinante para obtener datos concretos y marca de forma indiscutible su rigurosidad como método interpretativo.

Empero, en el caso de una obra arte, si bien los insumos provistos por el análisis hermenéutico son de gran utilidad para la historia y la iconografía, esta misma precisión puede limitar significativamente el potencial de develamiento de la *aletehia* que contiene. Su búsqueda de objetividad puede ser un direccionamiento de la interpretación y el *sentido* encontrado pierde su originalidad en tanto se genera una convención sobre los motivos y sentidos que deben hallarse contenidos en la obra. No obstante, el perpetuo intercambio entre obra, verdad y hermeneuta colocan a esta disciplina más cerca de la filosofía que de una ciencia.

El Estructuralismo, en su afán de consolidarse como una disciplina científica, pierde riqueza en su análisis al dejar en segundo plano el sustrato material e histórico en donde se producen las obras de arte. El autor no es un elemento indispensable para interpretar una obra, sin embargo, considerarlo como insumo interpretativo facilita el proceso de desarrollo de las competencias intertextuales que se requieren para descifrar la imagen.

Luego, si bien es posible sostener un sistema indefectible para atender a los requerimientos tanto del texto como el de la imagen, esta se presenta como un espacio aún más amplio en su capacidad de contener *sentidos*. Es método también muestra limitaciones en cuanto a la capacidad de atender la magnitud de *sentido* contenida en su objeto de estudio.

Es necesario señalar que la autora de esta investigación ha realizado tanto el ejercicio de máxima objetividad propuesto por la Hermenéutica y se ha sustraído como elemento central del análisis Estructuralista, no obstante, el hecho mismo de construir un corpus teórico sobre la interpretación supone ya un asignación de sentido a priori de la propia tesis.

Finalmente, aún con las limitaciones previamente señaladas, es menester señalar que el arte como fenómeno específico de lo humano, es un objeto de estudio en constante mutación. Esta motilidad metahistórica y metacontextual permite que el proceso dialéctico entre obra y sentido tenga que adaptarse más bien a una dimensión entrópica de perpetuo creación y ampliación del *sentido*. Concluyo afirmando que el propio término queda estrecho para describir este fenómeno de intercambio, en adelante es preciso hablar de *sentidos* como un pluralidad de convergencias en pleno dinamismo al interior –y exterior– de una obra de arte.

## Art

**Arturo Borda, As Promised**

By JOHN CANADAY

FOUR months ago, on Sunday, February 27, there appeared on this page a painting by one Arturo Borda, selected from more than 400 others as the most interesting one in the exhibition "Art of Latin America Since Independence," a touring show then at the Yale University Art Gallery. Borda was totally unknown in this country and the catalogue gave no information about him beyond his nationality, which was Bolivian, but the picture, showing a man and woman in late middle age seated before an obviously imaginary landscape in which various children and adults disported themselves, was a work of arresting vitality and individuality. After some consideration of the picture, we concluded, "The best that can be done about the case of Arturo Borda at this point is to promise some further investigation—in the hope that this one example is not a freakish exception in his work."

Since then, full information about the artist has come in from a number of Bolivian sources and the attention given this first example of his work to be seen in this country has stirred up enough interest in Bolivia to have produced a Borda retrospective opening tomorrow in La Paz, jointly sponsored by the Cultural Council of La Paz and the American Embassy on the theme "A forgotten Bolivian artist rediscovered in the United States."

This is all very fine, but the unanimous opinion from people who know Borda's work is that the picture exhibited at Yale, which is a portrait of his parents with their descendants in the background, is far and away the best thing Borda ever did. Photographs of his work received here support the general conclusion that he was, at best, an extremely uneven painter. But he is worth putting on record as an extraordinary personality, and artist, much revered in Bolivia. His life story, which would make a good novel in its exotic setting, in many ways parallels Vincent van Gogh's with incidental suggestions of kinship to other lost souls among artists of the late nineteenth and early twentieth centuries in a part of the world he never knew.

Borda was born on October 14, 1888, in La Paz, of a good family. His father was Lieutenant Colonel José Borda Godívez and his mother Leonor Godívez Montenegro. He attended a Jesuit primary school and the English High School, and that was the end of his education. As an artist he was completely self-taught, and from the beginning (which was about the age of six) he had an equal interest in painting and writing. During his lifetime he scribbled out one long continuous book under the general title "El Loco"—the Madman or the Fool, a combination of factual and spiritual autobiography that would run to several volumes if published (in manuscript it is known, apparently, to every Bolivian intellectual, even if known only in fragments or by hearsay) where his ideas about the soul, the social system, the principles of esthetics, and everything else, are given in a combination of Whitmanesque lyricism (he painted a portrait of Whitman from a photograph, and translated some of his poetry), semi-Maxist philosophizing, Bolivian patriotism and personal confession.

When he was only sixteen Borda began publishing regularly in newspapers and magazines in La Paz (this was in 1909) and began as well his socialist activities among Bolivian workmen. In 1921—he was thirty-eight—he organized a national confederation of workers that included the railroad workers' union founded three years earlier by his brother Héctor.

Héctor Borda, who is still living, and who is the owner of the 300 or so paintings done by his brother during his lifetime (only one is on record as having been sold) later became Theo van Gogh to his brother's Vincent. In the same year that he organized the confederation of workers, Arturo Borda lost his hope for an ideal society and began the decline into bohemian alcoholism that lasted for the remaining thirty-two years of his life until his death in 1923 at the age of seventy. "I saw Borda only once," a young Bolivian painter says, "he was walking with difficulty and seemed completely unaware of the

world around him. I attended his funeral and saw his poverty and his magnificent paintings."

Whether or not the paintings are magnificent, beyond the really superb portrait that made him known in this country, is certainly a valid question in view of the available photographs. He painted everything from genre groups in the academic manner to surrealist fantasies with socio-esthetic allegorical arguments like the curious "Criticism of Modern Art" reproduced here. He painted imaginary landscapes making the most of the clothed Bolivian jungles and the jagged peaks of the Andes where llamas stand casually at the edge of precipices. He painted Crucifixions, an "Allegory of Progress," a despairing "The Demolishers" showing naked men in a domestic interior destroying symbols of science and progress (reminiscent in its naive way of Durer's "Melancholia I") and portraits of his family and friends.

In his naiveté he can be reminiscent of Dosanier Rousseau, but he is thought of in South America first as a surrealist. His surrealism, however, was coincidental: his fantasies and allegories were conceived as literary comments on art and society rather than as explorations of the human psyche. He thought of himself as anti-modern ("I believe that the fun-

damental goal of art is beauty, poliform and protoform, and that the incapacity to fulfill this goal is responsible for the futurists, the cubists, the surrealists and other crude schools") but he is tolerable as an artist only by a contemporary esthetic that can read into his delusions, his clumsiness and his innocence some of the same power that is read into, for instance, Elshemius.

Thus seen, Borda could become the archetype of the artist in transition during the nineteenth century when the values of classicism and the Renaissance were still thought of as viable even while every social condition of a new society declared them defunct. His art takes on exceptional interest because it grew in such isolation, an isolation where all ideas came at second hand for his examination, at once frustrating his potential for full expression within a single direction and making his art within its variety an expression of the bewilderment and frustration of his esthetic generation. He is quite rightly called a surrealist although he loathed surrealism as a specified theory. As a theory applied in painting, surrealism was concerned with the malformations of something that used to be called the soul. In Borda these disfigurements were spontaneous expressions, and in this way he was as true a surrealist as could be imagined.

## Borda's "Criticism of Modern Art."

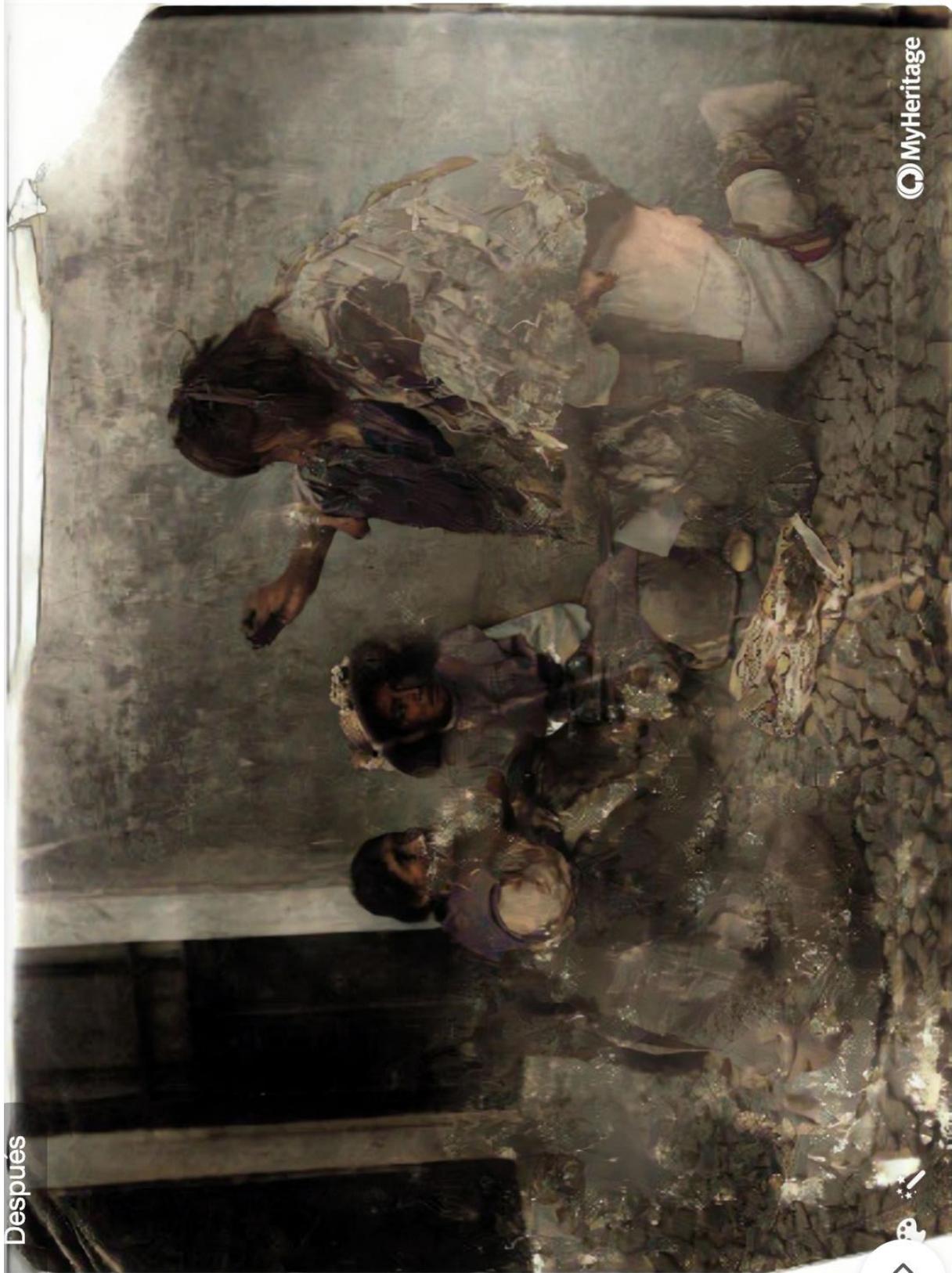
Surrealism by a surrealist who loathed surrealism

Imagen del artículo: "Arturo Borda, as promised" de John Canaday, New York Times 19 de junio de 1966: 109



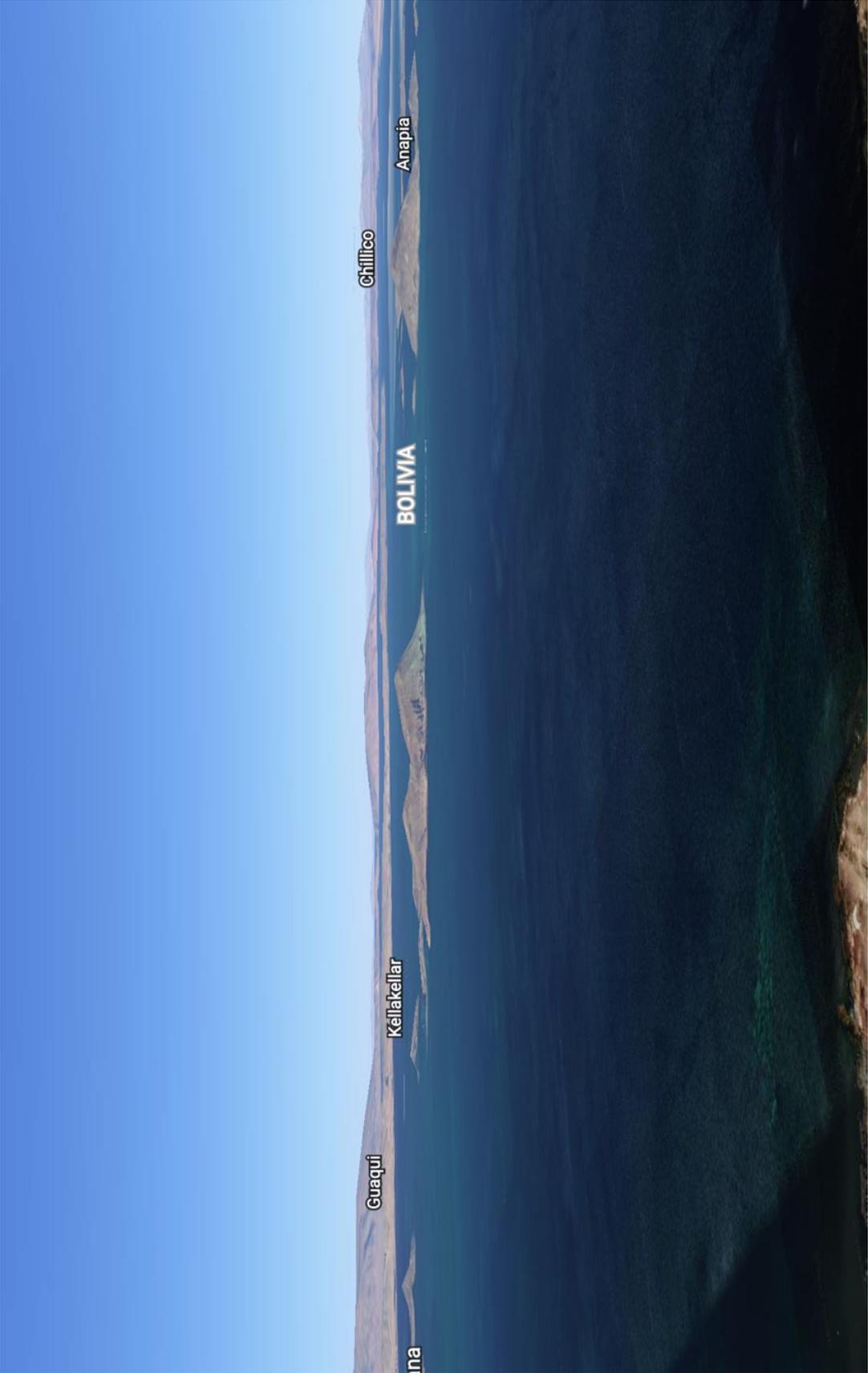


El Yatiri (1918) 200 x 146 cm, óleo sobre lienzo



Después

Fotografía referencial empleada por Borda para el Yatiri, mejorada con inteligencia artificial



Posible vista desde la porción menor del Lago Titicaca empleada por Borda pcomo fondo para El Yatiri

## BIBLIOGRAFÍA

- ARRÁEZ, M.; CALLES, J.; MORENO DE TOVAR, L. (2006) *“La Hermenéutica: una actividad interpretativa”*, Revista Universitaria de Investigación, vol. 7, núm. 2, diciembre, 2006, pp. 171-181 Universidad Pedagógica Experimental Libertador, Caracas, Venezuela
- AUZIAS, JM. (1970) *El estructuralismo*, Ed. Alianza Editorial, Madrid
- BARTHES, R. (1982) *Lo obvio y lo obtuso*, Ediciones Paidós Ibérica S.A., Barcelona
- BARTHES, R. (1972) *Sur Racine*. Ed. du Seuil. París
- BARTHES, R. (1973) *“La actividad estructuralista”* (pp. 225-262) en Ensayos Críticos. Ed. Seix Barral S.A. Barcelona, Cit. p. 257.
- BEGUÉ, M. (2013) *“La metáfora viva de Paul Ricoeur comentada”* Teoliterária, Revista de Literaturas y Teologías del Programa de Estudios de Posgrado en Teología de la Pontificia Universidad Católica de São Paulo (PUC SP), Brasil
- CATOGGIO, L. (2009) *“El papel de la reflexión en la hermenéutica de Hans-Georg Gadamer”* Contrastes. Revista Internacional de Filosofía, vol. XIV (2009), pp. 65-80, Argentina.
- DE LA MAZA, L. (2005) *“Fundamentos de la filosofía hermenéutica: Heidegger y Gadamer”*, Teología y Vida, Vol. XLVI Instituto de Filosofía Pontificia Universidad Católica de Chile pp. 122-138

- S/A (2011) *“El estructuralismo: Claude Levi Strauss”* Revista digital de la Federación de Enseñanza CC.OO. de Andalucía. Recuperado en:  
<https://www.feandalucia.ccoo.es/docu/p5sd8458.pdf>
- FERRATER MORA, J. (1964) *Diccionario de Filosofía*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires.
- FREGE, G. (1996) *“Über Sinn und Bedeutung”*, traducido como "Sobre sentido y referencia" en la recopilación de Valdés *“La búsqueda del significado”*, como en G. Frege, *Escritos Filosóficos*, Crítica, Barcelona.
- GADAMER, H. G. (1984) *Verdad y método I: fundamentos de una hermenéutica filosófica*, Salamanca Editores, España.
- GADAMER, H. G. (1992). *Verdad y método II: fundamentos de una hermenéutica filosófica*, Salamanca Editores, España.
- GADAMER, H. G. (1991) *La actualidad de lo bello: el arte como juego, símbolo y fiesta*. Editorial Paidós, Barcelona.
- GAINZA, G. (1998) *“Semiótica y semántica: la comprensión del discurso”*, Facultad de Letras de la Universidad de Costa Rica, Costa Rica.
- GALVÁN MORENO, L. (2008) *“El concepto de aplicación en la hermenéutica literaria”*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante.
- GIRAULT, L. (1987) *“Kallawayá: Curanderos itinerantes de los Andes”*, UNICEF, Orstom, Bolivia.
- GIRALDO, A.M. (2015) *“Los sentidos de Sentidos en el tractatus logico-philosophicus”* en Revista Universitas Philosophica 64, año 32 enero-junio. Colombia

- GÓMEZ, P. (1986) *Historia Básica de la Filosofía*. Editorial Magisterio Español S.A., Madrid
- HABERMAS, J. (1984) *El discurso filosófico de la Modernidad*, Editorial Taurus, Madrid.
- KINDERSLEY, D. (2008) *Arte: la historia visual definitiva*, Bridgeman Art Library, Londres
- LAJO PÉREZ, R. (1990) *Léxico de arte*, Ed. Akal, Madrid
- LÓPEZ SÁENZ, C. (1998) "El Arte como conocimiento en la estética hermenéutica", *Éndoxa: series filosóficas* N° 10 (325-350), UNED, Madrid
- MARTÍNEZ, M. (1999) "Comportamiento Humano" en "Nuevos métodos de investigación" Editorial Trillas, México.
- MESA, C. (1998) *Historia de Bolivia*, Editorial Gisbert, Bolivia.
- MUJICA, A. (2007) "El Estructuralismo como Método de Análisis Plástico", *Sinopsis Educativa Revista Venezolana de Investigación* Año 7, No 1, Venezuela.
- PALANQUES, M. O. (2015) "Metodología y técnica hermenéutica", (curso) Universidad de Los Andes, Venezuela.
- PANOFKY, E. (1955) *El significado en las artes visuales*, Alianza Editorial, España.
- PETIT, D. (2018) "La hermenéutica de Gadamer como fundamento teórico-filosófico de la historia conceptual en Reinhart Koselleck", *Revista de la Academia/ Volumen 25/Otoño 2018/pp. 6-23*
- ROA, R. (2005) "Historia secreta de un ser horriblemente", tesis de licenciatura, carrera de Historia, FHCE-UMSA, Bolivia
- RICOEUR, P. (1975) *La metáfora viva*, Editorial Trota, Francia.

- RICOEUR, P. (1986) *“Du texte à l’action: Essais d’herméneutique”*, t. 2 Collection Esprit/Seuil, Paris
- RICOEUR, P. (2000) *“Narratividad, fenomenología y hermenéutica”*, Anàlisi Quaderns de comunicació i cultura 25 (189-207), Universitat Autònoma de Barcelona Barcelona.
- RICOEUR, P. (2003) *“El conflicto de las interpretaciones, Ensayos de hermenéutica”* Ed. Fondo de Cultura Económica de Argentina, Argentina.
- RODRÍGUEZ, Y. (2002) *“La hermenéutica aplicada a la interpretación del texto”* en *“El uso de la técnica del análisis de contenido”*, Universidad de Carabobo Facultad De Ciencias De La Educación de Valencia, Año 2 - Número 20, Venezuela.
- ROSENTAL, M. M. y IUDIN, P. F. (1965) *Diccionario de Filosofía*, Traducido del ruso por Augusto Vidal Roge, Ediciones Pueblos Unidos, Montevideo.
- SAENZ, J. (1986) *Vidas y muerte”*, Editorial Huayna Potosí, La Paz.
- SIART ‘99 (2002) *“Propuestas y tendencias del arte boliviano a fines del milenio”*. Ed. Centro de Cultura, Arquitectura y Arte Taipinquiri, La Paz.
- SCHELEIERMACHER, F. (1991) *“Los discursos sobre hermenéutica”* Cuadernos de anuario filosófico Universidad de Navarra, Pamplona.
- SCHNEIDER, L. (1994) *A history of western art*, McGraw-Hill Companies, INC. New York
- SERAFINI, C. (2011). *“Estructuralismo y Postestructuralismo en Antropología: Convergencias y divergentes entre Claude Lévi-Strauss y Gilles Deleuze”*. In VI Jornadas de Jóvenes Investigadores. Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires

- TOLEDO A.; SEQUERA J.A. (2014) *“La producción del sentido: semiosis social”* en razón y palabra, Primera Revista Electrónica en Iberoamérica Especializada en Comunicación, México.