BORDA

1883 | 1953

Pedro **Querejazu Leyton**

BORDA

1883|1953

Pedro **Querejazu Leyton**

Libros de arte Nº 5

La Paz. Bolivia.
2017

Concepción, edición y compilación:
Pedro Querejazu Leyton.

Textos:
Jessica Freudenthal Ovando.
Claudia Pardo Garvizu.
Lucía Querejazu Escobari.
Pedro Querejazu Leyton.
Omar Rocha Velasco.

Transcripciones y digitalización:
Nilda Llanqui Quispe.

Edición de los textos en castellano:
Montserrat Fernández Murillo.

Fotografías:
Pedro Querejazu Leyton, salvo indicación específica.

Diseño gráfico:
Susana Machicao Pacheco.
Correo-e: esemepe@pobox.com
www.machicaodesign.com
La Paz

Impresión:
Artes Gráficas Sagitario.
Calle Jaime Zudañes, No 1431. Tembladerani.
La Paz. Bolivia.

Derechos reservados:
© Pedro Querejazu Leyton.
Libros de Arte No 5.
Teléfonos: (5912) 2774825 – (591) 72025561.
Correo-e: pedroquerejazu@gmail.com
Edificio SUR. Depto 2-B.
Calle Montenegro, 8183. (Esquina Calle 23).
Calacoto
La Paz. Bolivia.

Depósito Legal:
4–1-3044–15, 1ª edición. 500 ejemplares.
I.S.B.N. 978-99974-53-77-8.

Portada: Idea original de Lucía Querejazu Escobari. Diseño: Susana Machicao.

CONTENIDO

Créditos. 2

Reconocimientos. 4

Presentación. 5

Dedicatoria. 7

PRIMERA PARTE, ARTURO BORDA, SU ÉPOCA Y SU OBRA.

I. *Bolivia, 1883 – 1953*. Lucía Querejazu Escobari. 11

II. *El artista y su obra*. Pedro Querejazu Leyton. 23
Obras tempranas. 69
Bodegones. 76
Paisajes. 85
Obras costumbristas. 141
La figura humana. 148
Alegorías. 160
Retratos. 199
Obras emblemáticas. 238
Obras finales. 254

III. *El Álbum de anatomía.* Lucía Querejazu Escobari. 273
Dibujos. 281

SEGUNDA PARTE, ARTURO BORDA ESCRITOR.

I. *El loco, un devenir y un hacer entre la memoria y las palabras.* Omar Rocha Velasco. 305

II. *Entre la representación y la pérdida: Dos momentos fundamentales de* El Loco *de Arturo Borda.* Claudia Pardo Garvizu. 313

III. *Bajo el influjo del sol negro: alquimia y melancolía en la obra de Arturo Borda.* Jessica Freudenthal Ovando. 323

TERCERA PARTE, ANEXOS.

I. Reseña biográfica. 339

II. Bibliografía. 341

Reconocimientos

Agradezco a todas las personas y entidades que han contribuido al logro de esta obra. En primer lugar a Fernando Romero Moreno junto con su esposa Rosario Pinto de Romero, constantes impulsores de las iniciativas para la valorización y difusión del arte boliviano; al Museo Nacional de Arte, los Museos Municipales de La Paz, el Museo Policial, la Casa Museo Núñez del Prado, los Amigos de la Ciudad de La Paz, el Banco Central de Bolivia; a las familias de los parientes y descendientes de Arturo Borda: Alarcón Pereira, La Faye; Guillermo, María Teresa y Roberto Borda Montero. A los propietarios de obras del artista: Azcui-Gamarra, Ballivián-Gutiérrez, Borda-Gambarte, Castillo-Pérez, Contreras-Gerke, Gerke-Siles, Iturralde Ballivián, Iturralde-Costa, Mercado, Mesa-Gisbert, Quintanilla Ballivián, Quintanilla Ybarnegaray, Roa-Velasco, Romero-Pinto, Sánchez Bustamante, Torres-Tejada, Terrazas Saravia, Beltrán Terrazas y Fernández Terrazas.

A los autores de los textos Jessica Freudenthal Ovando, Claudia Pardo Garvizu, Lucía Querejazu Escobari, y Omar Rocha Velasco, por sus aportaciones y su interés en colaborar con esta obra. A Rodolfo Ortiz por los aportes de información, transcripción de documentos y de imágenes. A José Bedoya Sáenz por su colaboración en rastrear y ubicar obras de Arturo Borda.

A la Fundación SolyDes que financió la producción e impresión de esta obra: a su Consejo Fiduciario compuesto por Fernando Illanes de la Riva, Presidente; Jorge Balcázar Araníbar, Vicepresidente; Gonzalo Paz Pacheco, Secretario; Jorge Crespo Velasco y Fernando Anker Arteaga, Vocales; Fernando Romero Moreno, Carlos Iturralde Ballivián, Enrique Herrera Soria, Alberto Iturralde Ballivián, Carlos Hugo Molina Saucedo, Álvaro Flores Paz Campero, David Blanco Zabala, también miembros del Consejo Fiduciario. A su equipo administrativo: Marco Antonio Paredes Pérez, Gerente General; Pablo Suárez Orihuela, Sub Gerente de Administración y Eduardo Álvarez Alarcón, Encargado de Programas.

A Nilda Llanqui Quispe por las transcripciones y revisiones, a Montserrat Fernández por la corrección de estilo, a Patricia Tordoir de la Fundación esART por su ayuda y apoyo constantes.

Como autor y compilador, agradezco y dedico este trabajo a mi esposa Laura Escobari y mis hijas María Inés, Amaya y Lucia por su amor fiel, cariño constante y apoyo incondicional a lo largo de los años; y de modo especial a mi hija Lucía Querejazu Escobari, historiadora del arte, por la lucidez de su mirada crítica y sus aportes.

Pedro Querejazu Leyton.

PRESENTACIÓN

Bolivia es un país que se ha caracterizado a lo largo del tiempo por poseer una cultura rica, fuerte y sólida, que es la amalgama acrisolada de una muy rica diversidad cultural, construida por generaciones mediante el diálogo y el conflicto, la resistencia, la pervivencia y la creatividad, cultura que es permanentemente absorbida y recreada por los ciudadanos. Las culturas diversas constituyen un todo complejo y multifacético, como las gentes que las producen y las viven, y que nos define.

No obstante esa extraordinaria riqueza, los bolivianos no hemos sabido marcar improntas y líneas de acción basadas en esa cultura. Como resultado, el país, aparte de enunciados más bien retóricos y de momentos breves de estímulo desde la gestión pública, carece de políticas culturales que desde el Estado y a través de sus sucesivos gobiernos valoren, legitimen, registren, estimulen y difundan esa diversa y multifacética cultura. Han sido las iniciativas individuales y/o privadas las que con mayor o menor respaldo institucional han ido produciendo los hitos que marcan rutas y hacen evidente esa riqueza cultural.

Este libro es parte de esos esfuerzos por valorar, legitimar y difundir la obra creativa de los bolivianos, de sus artistas en todos los ámbitos y los plásticos y visuales en particular. En este caso la persona y obra de un notable pintor y escritor.

Por otra parte, Bolivia no es un país que se caracterice por la investigación académica y científica de la realidad, pasada y presente. Por eso, en los imaginarios sociales colectivos se construyen y elaboran mitos con los que pretendemos explicarnos a nosotros mismos. Como sucede comúnmente, los mitos están basados en verdades o partes de ellas y partes de ficción y construcción simbólica.

Arturo Borda es un artista misterioso, poco conocido y mal comprendido. Es un artista que ha pasado de ser relegado e incomprendido por sus coetáneos, hasta convertirse en un mito contemporáneo, mito en un país que construye mitos para todo.

En el caso de Borda se han construido los mitos del personaje solitario, del loco incomprendido, del dipsómano irremediable, del formidable escritor, del pintor que aparentemente se admira, pero que en realidad desagrada, del dirigente sindical y revolucionario, del precursor y visionario, del hombre trasnochado y anacrónico. Hay que decir que el mismo personaje contribuyó de manera directa a la creación de los mitos en torno a su persona.

Con esta obra pretendo hacer una relación razonada de las obras conocidas del pintor, con un enfoque desde la historia del arte, así como recopilar la bibliografía existente sobre el tema. Pretendo así deconstruir y reconstruir el o los mitos en torno a la persona, al artista, al escritor, y contribuir a revalorizar la figura y la obra de un artista boliviano y darle una significación desde su propia época y en el presente, y ponerlo en valor para los ciudadanos de hoy y mañana.

Concebí inicialmente el proyecto de esta obra se en 1982, cuando asumí la Dirección del Museo Nacional de Arte. En ese momento eché de menos una sala que durante varios años estuvo dedicada a mostrar la obra de este artista, que lamentablemente fue desmontada. Esa sala exhibía obras muy representativas del artista, que fueron prestadas en un depósito temporal indefinido. Más tarde, en 1983, en colaboración con Rónald Roa Balderrama y su esposa Dioselinda Velasco de Roa, se realizó en las salas temporales una exposición de homenaje al artista, para conmemorar el centenario de su nacimiento.

Se expusieron cuatro pinturas, numerosos dibujos, fotografías, documentos, objetos y manuscritos y mecanografiados originales, algunos pertenecientes al libro El Loco.

En esa oportunidad, ante mi intención expresada de hacer un libro sobre el artista, Rónald Roa me informó que desde tiempo antes estaba trabajando sobre el tema y que su propósito era hacerlo sólo. Respetuoso de esa actitud, suspendí todo intento de producir un libro, reuniendo eso sí, todos los datos sobre el artista que llegaban a mi conocimiento y registrando fotográficamente las obras, siempre que tenía la oportunidad para ello.

Así es como, tiempo más tarde, al producir los libros Pintura boliviana del siglo XX, 1989, y El dibujo en Bolivia, 1996, puse especial empeño en dar relieve y presentar adecuadamente la obra de Borda.

Tras 27 años, la obra de Rónald Roa Balderrama finalmente se hizo realidad y se publicó con el título Arturo Borda. Historia desconocida de un artista boliviano en el año 2010, editado por el Museo Nacional de Arte. Esta obra es una estupenda y exhaustiva compilación de documentos y datos sobre el artista y su persona; sin embargo, dada la formación académica de Roa, el libro es más bien de historia que de historia del arte. Lamentablemente, pocos meses después Roa falleció.

Tras la publicación de ese libro, retomé la iniciativa de hacer la presente obra enfocada desde la historia del arte. En otras palabras, presento todas las obras, dibujos y pinturas, que se han podido ubicar y fotografiar para que así se haga más comprensible la obra del artista; todo esto acompañado por un análisis contextual del artista, su técnica y sus obras.

Arturo Borda fue un hombre polifacético y entre muchos desempeños y actividades también fue escritor. Creo que probablemente se sentía más cómodo y a gusto como escritor en medio de un importante grupo de amigos poetas y escritores activos en La Paz durante la primera mitad del siglo XX, que como pintor. Por eso he invitado a tres especialistas de la más joven generación a hacer sendos textos de análisis e interpretación de la obra escrita de Borda, centrada en su libro titulado *El Loco*, de edición póstuma.

Estoy seguro que con el tiempo se irán conociendo nuevas obras pictóricas y dibujos, así como escritos de este artista y, por otra parte, se irán produciendo nuevos análisis, lecturas e interpretaciones de su obra.

Espero que el presente libro contribuya a ese proceso de conocer mejor el país, sus artistas, sus obras y sus tiempos, y que todo esto sirva para construir nación, imaginarios sociales positivos con sustentos verídicos y genuinos, y, sentidos de pertenencia y de identidad boliviana en el ámbito universal.

Pedro Querejazu Leyton.
La Paz, junio de 2017.

DEDICATORIA

El autor y los patrocinadores de esta obra la dedicamos a Fernando Romero Moreno, junto con su esposa Rosario Pinto de Romero, en homenaje agradecido por su trayectoria como impulsor del arte, de los artistas y de las investigaciones y publicaciones dedicadas a valorar el arte en el país.

Se hace en homenaje porque parte importante de la promoción y difusión del arte boliviano ha sido la creación y crecimiento a lo largo del tiempo de colecciones de arte, tanto personales como de las instituciones con y para las que trabajó. El entusiasmo e interés por el arte fue contagioso, resultados de lo cual fueron las colecciones de INBO y del Banco Hipotecario Nacional, luego BHN Multibanco. Esta última, a través del CityBank pasó en calidad de donación al Museo Nacional de Arte en La Paz. Ayudó y financió, en parte o en todo, la adquisición de obras de arte para los museos, notablemente el Museo Nacional de Arte en La Paz y el Museo de Arte Sacro de la Catedral de Santa Cruz. Hoy tiene el proyecto de crear un museo privado en Santa Cruz con sus colecciones tanto de arte colonial como contemporáneo.

En cuanto a la promoción y estímulo al arte contemporáneo, las tres versiones de la Bienal de Arte INBO fueron temprana muestra de su generoso empeño. La organización y desarrollo de las bienales se realizó junto con la renombrada artista María Luisa Pacheco. La primera versión se realizó en La Paz en 1975; la segunda en 1977 y la tercera en 1980. En estas bienales-concurso, con el trabajo de jurados internacionales de destacadísimas personalidades se premiaron a los más importantes artistas de la "Generación del '52" activos en ese momento. Al mismo tiempo fueron la palestra donde se hicieron presentes los entonces artistas jóvenes que en virtud de ese evento yo defino como la "Generación del '75". Lamentablemente la secuencia se interrumpió porque la tercera versión fue censurada por el gobierno dictatorial de Luis García Mesa, aunque una selección de las obras se expuso de manera itinerante en varias ciudades de Estados Unidos de América.

Dado su interés por el arte colonial, Fernando Romero contribuyó, con el respaldo de INBO, a la realización de la exposición Gloria in Excelsis. The Virgin and Angels in Viceregal Painting of Peru and Bolivia, (Gloria en los Cielos. La Virgen y los ángeles en la pintura virreinal de Bolivia y Perú) 1985, en la Americas Society, en Nueva York, expuesta posteriormente en la galería de arte "Archer M. Huntington" de la Universidad de Texas en Austin, 1986, y el Centro para las Bellas Artes, en Miami, Florida, en 1986. Años después, el gran proyecto de difusión del arte nacional fuera en el exterior fue la exposición de arte colonial boliviano centrada en el tema más emblemático de América durante la colonia, por lo que se la tituló: Potosí. Treasures of Art and the Bolivian City of Silver, (Potosí, tesoros de arte y la ciudad de plata). Se realizó en la Americas Society, en Nueva York, entre octubre de 1997 y enero de 1998. Para ello se llevaron obras originales, con obras de los museos de Potosí, La Paz y Sucre así como de colecciones privadas.

Contribuyó a la conservación y restauración de obras de arte, tanto de su colección como de piezas de los museos del país. Además, Cuando dirigió el Fondo Social de Emergencia abrió la opción para que, dentro de la mentalidad y propósitos de esa entidad, se presentaran y realizaran proyectos en pos del patrimonio y del arte en el país. Entre los resultados de esa política estuvieron los anteproyectos del MUSEF y de San Francisco de La Paz, que sirvieron de base para que después, y con el respaldo de otros recursos, se concretaron en la ampliación del MUSEF y la apertura del Museo San Francisco en La Paz; así como obras de preservación y restauración de patrimonio monumental del país, como la iglesia de Santa Bárbara en Sucre, o la de Porongo en Santa Cruz.

Posteriormente creó la Fundación BHN, dedicada al estudio, promoción, puesta en valor y difusión del arte boliviano de todas las épocas. Desde la Galería de Arte de la entidad se estableció un espacio de promoción y estímulo para los artistas jóvenes y emergentes en la década de 1990, mediante exposiciones y edición de catálogos, además de las vinculaciones con museos, bienales y galerías de arte del exterior, como la Bienal de Sao Paulo y la Bienal de Artes Visuales del MERCOSUR.

Una de sus pasiones ha sido la de los libros, que por un lado coleccionó con avidez y, por otra ayudó a producir. Desde INBO contribuyó a la investigación

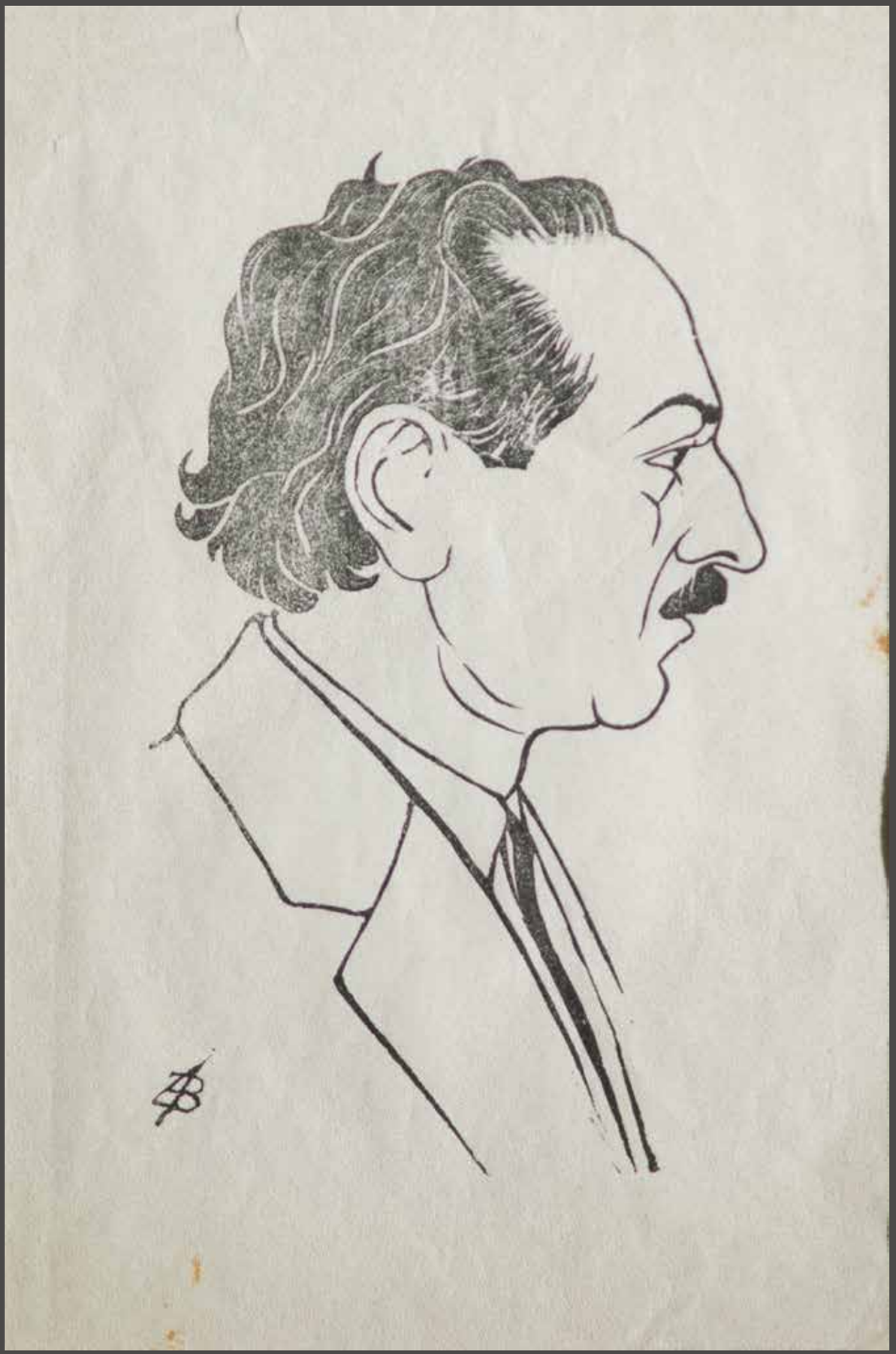
y publicación del Índice de Pintores Bolivianos, 1986, realizado por el artista Enrique Arnal, con la colaboración de la Licenciada en Historia Silvia Arze. Posteriormente encargó y colaboró con la producción de la obra que se llamó Pintura Boliviana del siglo XX, 1989, producida por Pedro Querejazu, con textos de este y otros autores, y que se presentó en la conmemoración del centenario del Banco Hipotecario Nacional.

Al crear la Fundación BHN, desde un primer momento se estableció la Línea Editorial destinada a producir libros de nuevo cuño sobre el arte en Bolivia o a asociarse a proyectos afines ya existentes. Ahí se hicieron libros originales como Las Misiones Jesuíticas de Chiquitos (1995), y El dibujo en Bolivia (1996), y se editaran en sociedad obras como Sucre (1991), junto con la editorial colombiana Mayr y Cabal; Bolivia (1992), de Fernando Soria, junto con la Editorial Sturtz de Alemania; Literatura contemporánea y grotesco social en Bolivia (1992), de Javier Sanjinés, y De cuatro Constelaciones (1994), de Eduardo Mitre, financiados por la Fundación BHN. También se contribuyó a la reedición de Monumentos de Bolivia (1994) de José de Mesa y Teresa Gisbert; de Iconografía y mitos indígenas en el arte (1995) de Teresa Gisbert, ambas junto con la Editorial Gisbert S.A. El número monográfico de la Revista "Historia y Cultura" N° 23 (1994), editado juntamente con la Sociedad Boliviana de Historia, dedicado al tema de El Apóstol Santiago en el arte andino. También se intentó relanzar la revista ENCUENTRO, de la que se produjeron los números 10 y 11.

Aunque la Fundación BHN suspendió sus actividades en 1978, desde el 2006 Fernando Romero alentó nuevamente y desde otros ámbitos la publicación de libros como: Guiomar Mesa (1909), y Keiko González (2011) editados por la Fundación esART. La presente obra entra en esa actitud y línea personal de acción, pues su gestión fue determinante para que la Fundación SolyDes financiara la producción e impresión de este libro; por eso es que se le dedica a él.

Algo ha debido estar bien hecho cuando dos de los libros antes mencionados: la Pintura boliviana del siglo XX y Las misiones jesuíticas de Chiquitos, han sido seleccionados e incorporados en la Colección de 200 obras de la "Biblioteca del Bicentenario" que está previsto publicar desde el año 2015 hasta el 2025.

Pedro Querejazu Leyton.



Primera parte

I

Arturo Borda y su época
Bolivia 1883 – 1953

Lucía **Querejazu Escobari**.

Arturo Borda nació en 1883 y murió en 1953 a la edad de 70 años. Ese lapso de tiempo en la historia de Bolivia es particularmente complejo por las coyunturas que se vivieron tanto interna como externamente. La forma en la que los diferentes gobiernos de Bolivia durante estas siete décadas respondieron a estas coyunturas, así como a los problemas estructurales y de largo plazo que debía afrontar el país, determinaron el carácter del mismo.

En estos setenta años vemos el proceso de Bolivia de una República de gobierno liberal y con poca conciencia de sí misma a un país efervescente de revolución y transformaciones que buscaban configurar un país completamente diferente. Desde el primer conflicto bélico de Bolivia como república independiente, poniendo en ejercicio por primera vez todas sus posibilidades para evitar lo que finalmente fue la mayor pérdida moral de la República hasta incluso los días del Estado Plurinacional, la salida soberana al Pacífico, pasando por la Guerra Federal que reconfiguró el mapa político de Bolivia, la Guerra del Acre que significó la segunda pérdida bélica de Bolivia y una de las mayores pérdidas territoriales. Los años veinte le dieron a Bolivia una relativa paz y abundancia con su economía extractiva dependiente de los mercados internacionales, para que llegara la Gran Depresión afectando terriblemente las finanzas bolivianas a puertas del conflicto bélico más dramático en la historia de Bolivia.

La Guerra del Chaco es el parte aguas más importante del siglo XX, pues con todas sus facetas permitió que finalmente tomaran forma las búsquedas políticas de muchos sectores y que Bolivia lograra dolorosamente tomar conciencia de su extensión, de su población y de los problemas que requerían soluciones inminentes. Finalmente, este periodo de vida de Arturo Borda finaliza con la Revolución Nacional de 1952 y la consecuente aplicación de sus medidas más importantes en 1953, año de la muerte del artista.

1. 1880-1900

Arturo Borda nació del matrimonio del coronel José Borda Gozálvez y Leonor Gozálvez Montenegro, en 1883 en La Paz. Bolivia se encontraba ya hacía un par de décadas en conflicto constante con Chile por la provincia de Atacama y su riqueza guanera y mineral. En 1863 se había dado la primera ocupación chilena de Mejillones y desde entonces las negociaciones fueron difíciles, ya que el guano despertó "un voraz apetito territorial en el Gobierno de Santiago".[1] Bolivia tuvo en todo momento a la ley y las delimitaciones territoriales de su lado; sin embargo, el interés chileno en el territorio estaba respaldado por las ambiciones inglesas en el mismo, lo cual le proveyó a Chile de un aliado de gran capacidad bélica y peso mundial.

El fracaso bélico y diplomático de Bolivia ante Chile y la consecuente pérdida del acceso al mar, marcaron en Bolivia una impronta de poca fe en las capacidades de la nación, a la vez que lograban unir bajo una misma consigna a diversos sectores de la población, como aún hoy lo hace. En su momento fue sin duda ésta la coyuntura que más marcó sus experiencias, introduciendo un fuerte sentimiento de nación, aunque todavía fragmentaria, en la población.

En este periodo Bolivia vivió su primera maduración política derivada del imponente poder de las élites

1 Querejazu Calvo, Roberto. *La guerra del Pacífico.* Colección Bolsilibros Grupo Líder. Edición Diario El Deber. Santa Cruz, 2006, p. 8.

mineras. La introducción de capitales privados en la minería permitió la modernización de la misma, tanto en maquinaria como en personal capacitado que venía desde Europa o Estados Unidos a asesorar el resurgimiento de tan importante industria. Se consolidaron pues numerosas compañías mineras privadas libres de los límites gubernamentales y abiertas a la introducción de capital extranjero, especialmente chileno y europeo, proceso que se veía inevitablemente entorpecido por las ásperas relaciones entre Bolivia y Chile.

La inversión de los mineros para la modernización de su industria produjo réditos velozmente, la nueva maquinaria y los especialistas lograron el objetivo de sacar el mayor provecho posible de las minas del occidente boliviano. Estos grandes inversores no se detuvieron en la implementación de mejoras en sus minas, también inyectaron importantes cantidades de dinero en la modernización de todo el sistema que articulaba la extracción y exportación de los minerales, como ser la electrificación, la mejora en los sistemas de comunicación y en los caminos. Un importante ejemplo de esto fue Aniceto Arce, quien invirtió de su propio bolsillo en la construcción de puentes y caminos, entre ellos el puente Arce que une los departamentos de Chuquisaca y Cochabamba. Sin embargo, establecer una red de transportes de alcance regional escapaba a las posibilidades de financiamiento privadas, por lo que fue necesario recurrir al Estado.

Para lograr que el Estado accediera a financiar un sistema de transportes como el ferrocarril para beneficiar a los mineros, era necesario que éste estuviera lo suficientemente cerca de los acaudalados mineros para hacer los esfuerzos necesarios en favor de esta tarea. Con estos fines políticos, los mineros crearon el Partido Conservador. La guerra contra Chile fue un factor determinante en esta relación, ya que la minería boliviana, aunque era esencialmente de capitales bolivianos, estaba ligada a capitales chilenos, lo que lógicamente decayó a causa del conflicto. Por ello no debe extrañar que los mineros estuviesen tan interesados en una solución rápida del conflicto y que en lo posible esta solución involucrara un beneficio para ellos, como que finalmente tuvieron el peso determinante en que la indemnización que recibió Bolivia de parte de Chile por los territorios perdidos en la costa fuera solamente la inversión en un ferrocarril.

La expansión de la línea de ferrocarriles benefició a todos los sectores productivos. La agricultura comercial fue fuertemente estimulada reactivando el crecimiento del sistema de las haciendas en todo el país, crecimiento que se había detenido desde la creación de la República. Así también nuevos sectores hasta entonces marginales pudieron vincularse a los mercados más grandes dando oportunidad igualmente a nuevos grupos sociales a interactuar con la economía nacional.

La expansión de las haciendas en el altiplano y los valles tienen importantes consecuencias, tanto para la economía nacional, como para el desarrollo de nuevos actores políticos. La reactivación de la expansión de la hacienda tuvo como principal víctima al sistema de tierras de comunidad indígenas. Ya desde la década de 1860 y sobre todo con los ataques de Melgarejo a las tierras indígenas mediante la ley de Exvinculación se acentuaron en el área rural las polaridades entre las comunidades indígenas y los hacendados que sólo se agravarían en las siguientes décadas. La productividad y riqueza que proveían las haciendas eran resultado del abuso del trabajo campesino e iban en detrimento del derecho de las comunidades a sus tierras. Esto implicó también la creciente explotación de las poblaciones campesinas indígenas que con su trabajo ininterrumpido garantizaron el éxito de la expansión minera y agrícola.

Este crecimiento económico, fue fruto y causa de una mayor vinculación con el comercio exterior, fomentando que esta apretura fuese cada vez mayor. Esto supuso que Bolivia, sus ciudades especialmente, dejaran paulatinamente el aislamiento en el que vivían desde la guerra de la Independencia que cortó los vínculos regionales y continentales que permitían el dominio colonial. Recién con esta apertura del siglo XIX se crearon nuevos vínculos internacionales para empezar a tener flujos comerciales y culturales con los países vecinos, Estados Unidos de América y Europa. A partir de la década de 1880, la estabilidad que proveyeron los gobiernos conservadores creó el ambiente perfecto para que la vida intelectual nacional se reactivara con la introducción de nuevas profesiones y la modernización de los estudios en las escuelas.

> "Los escritores individuales ahora encontraron grupos más o menos cercanos; los individuos de familias acomodadas ahora gozaron de amplias oportunidades para escribir y vivir fuera de Bolivia y para participar en la última palabra de las culturas latinoamericanas y europeas."[2]

2 Klein, Herbert. *Historia general de Bolivia.* Editorial Juventud. La Paz. 1982, p. 197.

Algunos de los más destacados intelectuales de este periodo fueron Ricardo Jaimes Freyre y Gabriel René Moreno quienes con esfuerzos personales para formarse y llevar adelante sus profesiones lograron un cambio importante en las letras bolivianas. Los escritores y poetas que llegaron a la mayoría de edad en este período se los conoce como la "Generación de los ochenta" o bien, la primera generación de intelectuales bolivianos. Es en este renovado ambiente intelectual en el que nace Arturo Borda, cuando las ideas fluían con mayor facilidad en Bolivia y las posibilidades profesionales se abrían, tanto en lo intelectual como en lo comercial.

El siglo XIX cerró con un acontecimiento que terminaría de reconfigurar a Bolivia para iniciar un nuevo siglo. En 1899 los grupos políticos que se habían polarizado en las ciudades de Sucre y La Paz se enfrentaron en la primera guerra civil boliviana que se vino a llamar la Guerra Federal. Este enfrentamiento fue "una acción militar bastante costosa y amplia, para cuya victoria se presentaron tales dificultades que los liberales llegaron a infringir las normas tradicionales, fomentando la participación de las masas indias."[3] La facción de los liberales, liderados por José Manuel Pando, se alió con grupos indígenas del altiplano paceño y orureño para hacer frente a las tropas chuquisaqueñas con nefastos resultados. Por un lado, se dio la sangrienta masacre de AyoAyo y por el otro, fue difícil para los liberales posteriormente regular la intensidad de las agresiones indígenas. Se dio así la primera participación indígena en la política nacional. Esta participación fue sin embargo breve, ya que los liberales no cumplieron con sus promesas políticas a los aguerridos dirigentes indígenas y los procesaron, desarmando a las poblaciones y ejecutando a sus jefes.[4]

2. 1900-1920

El Censo nacional realizado en 1900 dio como resultado una población total de 1.800.000 habitantes, de los cuales 52.697 vivían en la ciudad de La Paz,[5] entonces la más poblada. Nueve años después se realizó un nuevo censo y entonces la ciudad había crecido considerablemente, contando con 76.559 habitantes. La ciudad de La Paz está ubicada en un punto de confluencia de diferentes pisos ecológicos y diferentes regiones étnicas; esto, desde tiempos coloniales, le otorgó los privilegios que la hicieron crecer y mantener el poder político en su sede. Esta condición también significa que la ciudad estuvo siempre rodeada de haciendas productoras, tanto en el altiplano, como en las tierras río abajo y en los valles de Yungas. De estas tierras fluía constantemente población rural a la ciudad; de forma corriente se veía a indígenas con pequeños rebaños de llamas u ovejas por las calles centrales de la ciudad[6], creando un notorio contraste con los afanes de modernización que la ciudad empezaba a mostrar.

De acuerdo con este censo de 1909, poco menos del 20% de las familias residentes en la ciudad tenía vivienda propia, el resto habitaba en viviendas alquiladas, fueran casas enteras o simplemente cuartos, de forma individual o familiar. Estas familias que alquilaban cuartos lo hacían en los famosos conventillos que se formaban en las grandes casas que podían albergar a más de una familia y que eventualmente se fueron alquilando por partes. En los conventillos era normal que toda una familia viviese en un solo cuarto, compartiendo con el resto de la vecindad el patio y todos los servicios de la casa. Aunque había diversas formas de habitación en la ciudad, este es el caso

> "que prevalecía mayormente en la ciudad, siendo que buena parte de la población carecía de higiene privada dando lugar a un alarmante hacinamiento humano. En esa situación de estrechez, se daba el mayor número de nacimientos de niños no deseados, que eran objeto de abandono o "pérdida", provocada esta última en los mercados u otros sitios públicos…"[7]

Este periodo de crecimiento de la ciudad corresponde también con el desarrollo urbanístico de lo que hoy es el centro de la ciudad. Se desarrollaron el proyecto de la Alameda, hoy el Prado, con las grandes mansiones que lo rodeaban hasta la actual plaza del Estudiante. La expansión de las grandes casas se dio por las avenidas Montes, Arce, 6 de Agosto y 20 de Octubre. En estas grandes casas, de las cuales quedan todavía algunas como muestra, vivía la clase alta, aunque todavía en calles de tierra por las que

3 Ob. cit., p. 205.

4 Ob. cit., p. 195.

5 Arze, Silvia. "Marco cronológico del arte boliviano en el siglo XX". En *Pintura boliviana del siglo XX.* Ed. Banco Hipotecario Nacional. La Paz; Jaca Book, Milán, 1989, p. 259.

6 Escobari de Querejazu, Laura. *Mentalidad social y niñez abandonada. La Paz, 1900-1940.* IFEA. Plural. La Paz, 2009.

7 Ob. cit., p. 45.

transitaban tanto coches tirados por caballos, transportando a la pequeña cantidad de gente considerada "elegante" de la ciudad, como también los mencionados rebaños de ganado de los campesinos de los terruños y fincas circundantes.

> "En los primeros años del siglo XX, la vialidad urbana estaba constituida por tranvías eléctricos y por coches y carrozas tiradas por caballos, que hasta bastante entrado el siglo XX coincidieron como medio de transporte con hatos de llamas o de burros, que cargaban productos provenientes de las haciendas como taquia, carbón y productos agrícolas. En 1919, dada la creciente existencia de vehículos motorizados, la Municipalidad abrió un libro de matrícula de chóferes, así como exámenes para obtener licencia de conducir. El transporte en la ciudad era servido por autobuses, camiones, carretas y carretillas."[8]

Casas de dos o tres patios donde no sólo vivía la familia de los dueños sino también parientes, amigos y allegados que eran cobijados como muestra de honor, lo cual vestía de prestigio a sus dueños. En estas casas, en el último patio también vivía la servidumbre de la casa, mayoritariamente de origen indígena. Estas casas también fueron las antiguas casas coloniales, adaptadas con el paso de los años, como las casas de la familia Arana (antigua casa de los Díez de Medina, hoy Museo Nacional de Arte), la casa de la Villa de París y la casa de los marqueses de Villa Verde (Actualmente Museo de Etnografía y Folklore). En el caso de la Villa de París, a principios del siglo XX las habitaciones estaban alquiladas a parejas de recién casados y a comerciantes europeos que venían a La Paz a trabajar y buscar éxito.

Como se puede observar en los padrones del Cercado de La Paz para estos años, de estos migrantes la mayoría eran alemanes, suizos, italianos, que establecían sus negocios o bien trabajaban en los negocios de los comerciantes bolivianos que se encontraban en las calles Comercio y Chirinos (actual calle Potosí). Este flujo de extranjeros también estaba compuesto por el ingreso de religiosas y religiosos para los diferentes colegios que se empezaban a abrir en la ciudad para dar abasto a la creciente demanda de la población urbana, que se caracterizó por lograr un mayor grado de instrucción así este fuera de todas formas incipiente.

Dado que para entonces había pocas casas comerciales en La Paz, la llegada de los europeos que abrieron boticas, comercios, estudios de abogados y demás inundaron el mercado, duplicando la cantidad de población dedicada al comercio en 1902 y 1909. "En cuanto a los productos que se comercializaban en las principales plazas del comercio, se tiene que los Estados Unidos inundaban el mercado con abarrotes, compitiendo con los peruanos y españoles. La producción europea estaba relacionada con telas inglesas y francesas, y manufacturas alemanas. Los franceses y alemanes se distinguían en las grandes transacciones. (…) La mayoría de chilenos, argentinos y ecuatorianos eran empleados en casas de comercio."[9]

Paralelamente, a partir de la primera década del siglo XX, en barrios un poco más periféricos se construyeron varias fábricas textiles, como la Forno, la Said y la Soligno, o la cervecería y la fábrica de tabaco.

> "Probablemente, la estrechez del mercado interno, el dominio de una economía primario-exportadora y el peso de grandes casas importadoras limitaron el desarrollo industrial nacional. En este sentido, la fuerza empresarial boliviana, a pesar de encomiables esfuerzos, fue muy limitada y de peso secundario en el sistema de decisiones políticas."[10]

En lo político, el siglo comenzó con el gobierno del partido liberal y la presidencia de José Manuel Pando. A pesar de que los liberales tuvieron como bandera el federalismo en la contienda contra los conservadores, una vez en el poder lo olvidaron rápidamente y más bien llevaron adelante una política centralista con sede en La Paz y adoptaron las posiciones del partido conservador. Entre estas figura la decisión de suscribir el Tratado de Paz con Chile en 1904 por el cual Bolivia renunció a su territorio de la costa del pacífico a cambio de la construcción del ferrocarril de Arica a La Paz y al pago de una indemnización formal de 300.000 libras esterlinas y la garantía de los prestamos internos para la construcción de otras líneas de ferrocarril. Con esta decisión el Gobierno Liberal dejó claro que sus intereses estaban íntimamente relacionados con los de los grandes mineros.

La centralización en La Paz del gobierno y todas sus funciones propició el surgimiento de un nuevo escenario político y el crecimiento de una ciudad marcada por los

8 Ob. cit., p. 47.

9 Ob. cit., p. 53.

10 Calderón Gutiérrez, Fernando. *Un siglo de luchas sociales.* En Bolivia en el siglo XX: la formación de la Bolivia contemporánea. Harvard Club Bolivia. La Paz, 1999, p. 432.

vaivenes de la política nacional. La nueva sede de gobierno vio surgir una élite política en la ciudad, generando así un nuevo ambiente donde la participación política de las clases altas era casi una obligación, una forma de legitimar su posición social. En ese momento el apoyo que los conservadores habían dado en su momento a la educación y profesionalización empezó a dar resultados y surgió una clase de abogados profesionales que empezaron a hacerse cargo de los asuntos del gobierno. "Así nació lo que los posteriores analistas políticos llamarían la rosca, entendiendo por ella un gobierno de políticos profesionales que actuaba fundamentalmente a favor de los intereses de los "Barones del estaño" del país. Los grupos de poder económico ya no necesitaban ahora intervenir directamente en el proceso político para conseguir sus propios objetivos."[11] A esta rosca política de formación en derecho pertenecía Ismael Montes, segundo presidente liberal quien fue Presidente de Bolivia en dos periodos diferentes, teniendo que lidiar en el segundo con el conflicto internacional de la Primera Guerra Mundial.

El énfasis de los liberales por establecer una red eficiente de transporte nacional fue el discurso más divulgado, generando así una mentalidad social en torno a los ferrocarriles y la necesidad urgente de Bolivia de desarrollar redes camineras y de transporte masivo para la exportación de las diferentes producciones. Junto con la expansión del ferrocarril, la implementación del tranvía y la llegada de los automóviles se expandieron la electrificación de las ciudades y los proyectos de saneamiento como parte de la modernización de éstas, siguiendo los modelos europeos de urbanidad.

Con la expansión del ferrocarril y el surgimiento de nuevas industrias en la ciudad se generaron nuevos empleos a los que accedió un sector importante de la población, forjando a su vez una nueva conciencia del trabajador obrero que ya contaba con discursos internacionales en los movimientos socialistas imperantes en Europa. La circulación de estas ideas de Argentina, Chile y Perú, unida a la creación de sindicatos de trabajadores obreros y mineros en las primeras décadas del siglo XX, vería la creación de los primeros partidos marxistas de Bolivia. Esto significó que a partir del segundo mandato de Montes (1913-1917) el proyecto liberal de modernidad y progreso se vio entorpecido por la creciente oposición. Finalmente, el gobierno de José Gutiérrez Guerra (1917-1920) tuvo muchas dificultades para gobernar por la oposición del Partido Republicano, fundado en 1914 del mismo seno del Partido Liberal.

En el contexto internacional estos fueron los años más duros en la historia de Europa. El siglo XX se abrió como el siglo de las guerras iniciando con la Primera Guerra Mundial, conflicto multinacional que en una de sus fases más cruentas fue una guerra de trincheras que costó la vida cientos de miles de soldados de todos los bandos. En 1917 la revolución bolchevique desestabilizó el enfrentamiento, así como lo hizo el ingreso de Estados Unidos a la contienda al lado de Francia e Inglaterra. La guerra devastó las economías europeas que pasaron a depender casi completamente de Estados Unidos para su recuperación. Bolivia, al estar tan estrechamente vinculada con estos sufrió tanto el esfuerzo financiero y material de enviar tropas a la guerra como de la relativa estabilidad que tuvo Estados Unidos comparativamente con Europa. Si bien esta guerra tuvo como escenario algunas regiones de Asia y África, América Latina se vio afectada en la medida que sus mercados y aliados comerciales se perjudicaron.

El Partido Republicano se presentó a las elecciones de 1920, pero al no conseguir la victoria se impuso en el poder por un golpe de estado. Casi inmediatamente el partido se dividió en las figuras de sus tres líderes, quienes gobernarían sucesivamente: Bautista Saavedra (1920-1925), Hernando Siles Reyes (1926-1930) y Daniel Salamanca entre 1931 y 1934.

El gobierno de Bautista Saavedra fue uno de los primeros en enfrentar levantamientos indígenas campesinos. El primero, el levantamiento de Jesús de Machaca, ocasionó la masacre de centenares de indios y de docenas de blancos y cholos. "Saavedra recurrió a todas las fuerzas, sin la menor repugnancia, para aplastar la rebelión; atacó los gobiernos comunitarios o ayllu como instituciones reaccionarias que había que suprimir por la fuerza, con lo que revivía la clásica posición liberal decimonónica sobre la cuestión indígena".[12] De la misma forma resolvió el conflicto minero en Uncía en 1923, aplastando el levantamiento con la ayuda de las tropas del ejército.

Los levantamientos campesinos indígenas se dieron

11 Klein,… p. 206.

12 Ob. cit., p. 215.

desde principios de siglo en diversas regiones de Bolivia aunque no tuvieran todavía el peso necesario para hacer una diferencia en las élites políticas, entre los campesinos aymaras y quechuas tanto como entre los indígenas chiritis, tapietes y tobas". Los movimientos campesinos responden sin lugar a dudas a la expansión de las haciendas que venían destruyendo a las comunidades andinas desde mediados del siglo XIX.

3. 1920–1935: "Esperemos. Muchas sorpresas nos reserva el porvenir"[13]

Durante la década de 1920 el ambiente político en Bolivia evolucionó significativamente. El surgimiento de nuevos partidos fue una inyección importante para lograr una mayor madurez en el sistema político boliviano. Los gobiernos de esta década tuvieron que lidiar con la crisis mundial de posguerra que repercutió fuertemente en Bolivia debido a los malos precios internacionales para los minerales, lo cual derivó en problemas políticos y sociales internos. Los Barones del Estaño, Patiño, Hochschild y Aramayo, tuvieron una década compleja que inició con una fuerte caída de los precios, pero que cerraba en 1928 con la mayor producción de estaño, llevando a Bolivia a ocupar el segundo lugar entre los productores de este mineral. Sin embargo, esta misma bonanza internacional sería la causa del impacto de la caída de la bolsa de Nueva York en 1929.

En los primeros años de la década Arturo Borda estaba activo en la Federación Obrera del Trabajo (FOT) que junto con su hermano Héctor habían asistido a fundar en 1915. Tras haber intentado suerte en los estudios en Buenos Aires sin éxito, en La Paz solicitó el puesto de profesor de dibujo en la Escuela de Artes Aplicadas; sin embargo, en esta tarea tampoco tuvo éxito, redirigiendo sus esfuerzos a los movimientos sindicales y a sus escritos políticos y otros artículos publicados en la prensa. En 1922, sin embargo, siendo secretario general de la Federación, decidió renunciar a su puesto y solicitar que su nombre sea eliminado del escalafón del partido socialista y dejar de lado lo que parecía ser una carrera política probablemente para no descuidar, como nunca hizo, su trabajo creativo. Así pues con motivo del Centenario, en 1925 regaló al Círculo de Bellas Artes una serie de pinturas que mostraban lo que era Bolivia en 1825 y en 1925[14], el mismo año intentó que el gobierno le publicara su novela *El Loco* pero no tuvo éxito.

1925 fue el año del Centenario de la Independencia de la República y con ese motivo se publicó un libro conmemorativo que buscaba dar un panorama general en todas las áreas de la situación de Bolivia. En él se nos muestra un país totalmente concentrado en la minería y la expansión del ferrocarril como los motores de una economía y un progreso que se ven apenas venir pero que son indiscutiblemente una promesa de mejoras para el país. Las líneas de ferrocarril debían articular las diferentes cuencas, como la de Mojos y el Chaco, y dar un acceso directo del Pacífico a Cochabamba y Santa Cruz desde el puerto de Arica que se articularía con Corumbá hasta Rio de Janeiro. Daniel Sánchez Bustamante, autor del estudio preliminar del libro conmemorativo del Centenario de la República añadía a esta perspectiva: "Basta enunciar el hecho para despertar sus grandiosas perspectivas".[15]

La ciudad de La Paz en 1925 fue retratada en el libro del Centenario como una ciudad cosmopolita, pujante, bien abastecida y bella. La descripción que de ella se hace podría aplicarse con poca dificultad y distancia a cualquier ciudad de los años 20 pululante de vida, teatros, confiterías, música, tranvías y automóviles y calles pavimentadas por las que "los peatones las transitan sin fatiga ni molestia".[16] En este cuadro idílico de la ciudad los indígenas son retratados como una población huraña y peculiar que se agolpa ante los resplandecientes escaparates de las tiendas a curiosear.

> "Fábricas, tranvías, camiones, un riachuelo pedregoso, lavanderas que apenas levantan la cabeza cuando pasa el tren. Luego la estación Central, amplia y elegante, considerada como una de las mejores de su clase. Bajo sus marquesinas, acosados por vendedores de diarios y revistas, conductores de maletas y agentes de hoteles, desciende el pasajero, a quien esperan a las puertas de la estación tranvías y centenares de automóviles, dispuestos a conducirlo a su alojamiento. Tiene a su disposición hoteles

13 Sánchez Bustamante, Daniel. Estudio preliminar. En Bolivia en el Primer Centenario de su I*ndependencia.* The University Society Inc. Nueva York, 1925, p. xii.

14 Roa Balderrama, Ronald. Arturo Borda. Historia desconocida de un artista boliviano. Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia, Museo Nacional de Arte. La Paz, 2010, p. 75.

15 Sánchez Bustamante, p. x.

16 La Paz. En *Bolivia en el Primer Centenario de su Independencia.* The University Society Inc. Nueva York, 1925, p. 12.

> que, si en general no tienen la suntuosidad de los de otras grandes capitales, poseen lo indispensable para vivir con decoro, comodidad e higiene: ascensores, calefacción, ventiladores y, demás está decirlo, los servicios higiénicos más modernos y completos."[17]

Por el otro lado, en esos cafés, confiterías y bares los intelectuales iban dando forma a dos corrientes importantes del pensamiento nacional del siglo XX: el sindicalismo y el indigenismo, ambos inspirados por las interpretaciones marxistas de la historia que circulaban entre ellos. Un ejemplo de la difusión de este pensamiento fue el periódico *Bandera roja* que se publicaba desde 1915 en las ciudades de La Paz y Potosí. Para 1928 cuando se realizó la Primera Convención Nacional de Estudiantes, la incorporación del pensamiento marxista ya estaba bien avanzada gracias a los escritos de Tristan Marof y José Antonio Arze. En esta instancia se planteó la nacionalización de las minas, la imposición de restricciones a la tenencia de la tierra, el voto universal y la autonomía universitaria como parte de una reforma integral de la educación. El pensamiento marxista, según Guillermo Francovich, desarrolló cuatro ejes, la cuestión del indio, la tipificación de la economía, el internacionalismo y la formulación de un nuevo esquema de la historia de Bolivia.[18]

Ante el surgimiento de nuevos movimientos políticos, la proliferación de movimientos sindicales y campesinos, el Partido Republicano dirigió el país de forma ambivalente, cediendo en algunos temas y luego retractándose fuertemente. Como hiciera Saavedra con los movimientos campesinos de Jesús de Machaca y Uncía y su dura represión, así continuó el gobierno de Siles con una dura represión al levantamiento de Chayanta en 1927. "En el periodo 1926-1929 el gobierno tuvo que enfrentar unos déficits presupuestarios cada vez mayores y dificultades crecientes para satisfacer sus obligaciones crediticias internacionales".[19] La riqueza de los Barones del Estaño tenía la ventaja de basarse en los capitales personales o familiares de estos bolivianos, lo que frenó en cierta medida el impacto de la caída de inversiones extranjeras, logrando sostener de alguna forma el desarrollo de la industria minera en los años treinta.[20] Sin embargo, sobre este punto existen opiniones divergentes, ya que a pesar de este factor del capital boliviano en la minería, también había otro tipo de concesiones, contratos y deudas con empresas y bancos norteamericanos.

Los conflictos fronterizos en la región del Chaco fueron un tema que surgió ya a fines de la década de los 20 dado que el límite oficial no estaba claro. Esto se daba en un momento en el que Bolivia vivía una alta tasa de desempleo y diferentes tensiones políticas. Ante ello la presidencia de Siles optó por declarar un estado de sitio para frenar los conflictos internos que iban creciendo entre los sectores sociales obreros y mineros además de las constantes denuncias y reclamos realizados por los partidos de izquierda. En 1929 Siles negoció una conciliación con Paraguay con la meta de evitar un enfrentamiento bélico. Los conflictos internos resultaron en un motín popular en 1930 apoyado por una alianza multipartidista que escogió a Daniel Salamanca como su candidato presidencial. Este sistema político que no lograba responder a las exigencias de la población y a la modernización política y social que tanto requería Bolivia no pudo resistir el conflicto bélico y fue entonces la Guerra del Chaco el detonante de la destrucción del viejo sistema político.[21]

El Presidente Salamanca se planteó el enfrentamiento con una posición agresiva a partir de un programa ambicioso de penetración en el Chaco. La propuesta era altamente costosa y difícilmente ejecutable a raíz de las inmensas distancias que separaban el lugar del conflicto con el de asentamiento de las tropas. Salamanca ordenó la toma de varios fortines que fueron recuperados rápidamente por los paraguayos. Una vez declarada la guerra en 1932, éstos avanzaron hasta apoderarse de los puestos bolivianos como el fortín Arze. Todo esto se llevó adelante bajo su total y absoluta responsabilidad, ya que éste no estaba del todo convencido de las arriesgadas posiciones del Presidente.

La toma del fortín Arze por parte del ejército paraguayo significó una batalla perdida para Bolivia.[22] A raíz de esta catástrofe estratégica el gobierno entró

17 La Paz. En *Bolivia en el Primer Centenario de su Independencia.* The University Society Inc. Nueva York, 1925, p. 12.

18 Arze, José Roberto, *Balance de la historiografía marxista en Bolivia,* Comunicación durante el Seminario Historiadores e intelectuales de la generación del ´52, Museo de Etnografía y Folklore. La Paz, 12-14 de junio de 2012.

19 Klein, p. 219.

20 Ob. cit., p. 208.

21 Ob. cit., p. 220.

22 Ob. cit., p. 236.

en crisis y se inició la negociación entre los partidos políticos para reemplazar a Salamanca en la toma de decisiones. Se llamó al general Hans Kundt para que reorganizara las fuerzas bolivianas y liderara al ejército. Este fortaleció el ejército; sin embargo, en su empeño por tomar la fortaleza de Nanawa se desgastó totalmente el ejército en el plazo de seis meses. En varias ocasiones el ejército boliviano actuó de forma heroica en la defensa del territorio; sin embargo, las abundantes fuerzas paraguayas, su buena organización y manejo del territorio pudieron más que el ejército mal abastecido y en casos mal dirigido que enviaba un gobierno atribulado entre la guerra y los conflictos políticos.

El General Enrique Peñaranda y el General David Toro tomaron el control del ejército y eventualmente el 25 de noviembre de 1934 hicieron arrestar al presidente Salamanca en Villa Montes, donde se encontraba para recuperar el poder. Se obligó al Presidente Salamanca a dimitir y el gobierno pasó al Vicepresidente José Manuel Tejada Sorzano.

La experiencia de la guerra para los soldados combatientes ha sido tan dramática para la población boliviana que la historiografía se ha visto casi eclipsada por este fenómeno, además de haber sido detonante final de una serie de transformaciones sociales urgentes en Bolivia. Sin embargo, el drama sufrido por la población rural en los reclutamientos y la obligación de abastecer las filas de soldados, prácticamente aislados en el Chaco, ha marcado de igual forma el desarrollo de las fuerzas políticas rurales, las que encontraron en los movimientos políticos de posguerra el momento ideal para hacer conocer sus problemas.

La Guerra puso freno a la expansión de la economía minera y a la de las grandes haciendas que se había iniciado en 1880. Esto disminuyó el poder y la injerencia que tenían los mineros y hacendados en la política nacional, lo cual se sumó a los descontentos sociales que venían de los años previos a la guerra. Una nueva fuerza política y social surgió de los excombatientes del Chaco. Amarga fue la experiencia para todos los que participaron en la guerra. Los fallecidos llegaron a los 65.000, lo que ha llevado a diferentes autores a equiparar esta pérdida con la que tuvo Europa en la Primera Guerra Mundial, en cuanto a proporciones. Fuera cual fuera la proporción, el impacto fue contundente. Los blancos en el frente tuvieron la oportunidad de conocer la extensión de un país que pretendían dirigir como élite sociopolítica, además de encontrarse con la dura realidad que vivieron las primeras líneas del enfrentamiento en la carne de la población indígena y mestiza de Bolivia.

Los problemas que ya estaban en la agenda política nacional fueron reforzados por la experiencia de la guerra. Sin embargo, uno de estos tomó preeminencia y se convirtió en la bandera de algunos movimientos políticos que cobrarían fuerza a lo largo de la década de 1940, éste fue el "problema del indio". "Estos debates llevaron a la creación de nuevos partidos y movimientos revolucionarios en la segunda mitad de los años treinta y en los cuarenta".[23]

Durante el gobierno del presidente Hernando Siles, Arturo Borda probablemente tuvo mejores oportunidades, ya que tenía una estrecha amistad con él. Cuando en 1926 inauguró la Academia de Bellas Artes que lleva su nombre, Borda solicitó ser maestro en ella y efectivamente fue el profesor de anatomía por algún tiempo, hasta que Siles le pidió que hiciera un viaje por el país. Borda viajó por Bolivia, especialmente por las minas de Oruro y Potosí, donde además realizó el trabajo de venta de seguros de la Compañía Nacional de Seguros que se había fundado en 1918.

4. 1935–1953

La vida política e intelectual de Bolivia cobró mucho vigor tras la derrota ante Paraguay en el Chaco. Se produjo un resentimiento generalizado en la población, no hacia los vencedores, sino hacia los gobiernos que llevaron al país al extremo de sus posibilidades humanas demostrando total incapacidad de gobernar y desconocimiento de las más duras realidades de Bolivia. Este movimiento político ya no fue solamente urbano sino que, además, los movimientos rurales cobraron fuerza y Cochabamba se convirtió en el escenario de las luchas campesinas. "Allí fueron célebres las luchas y demandas de los piqueros contra los hacendados y el Estado para instaurar sindicatos campesinos".

En 1936 por medio de un golpe militar, el General David Toro tomó el gobierno para establecer un mandato estatista de claro corte socialista y sindicalista. Toro confiscó los bienes de la petrolera norteamericana Standard Oil y creó Yacimientos Petrolíferos Fiscales Bolivianos, YPFB. Al año siguiente, el Coronel Germán

23 Ob. cit., p. 230.

Busch, héroe de la Guerra del Chaco, dio un golpe de estado y suplantó a Toro en la presidencia de Bolivia. Su gobierno siguió en gran medida esta tendencia socialista militar con la nacionalización del Banco Central y del Banco Minero y la obligación a la gran minería de entregar todas sus divisas al Estado. Una de las medidas más importantes del gobierno de Busch fue la convocatoria a una Asamblea Constituyente en 1938, lo que terminó por demarcar la necesidad de plasmar los grandes cambios que estaba viviendo la política boliviana, en un instrumento legislativo adecuado.

Lamentablemente, el Presidente Busch no soportó las crecientes tensiones que generaron sus reformas y se suicidó. La vacante presidencial fue llenada por otro militar, el general Peñaranda, pero que a diferencia de Toro y Busch estaba muy cerca de los grandes mineros, motivo por el cual las represiones a los movimientos mineros volvieron a ser comunes, como el dramático caso de la Masacre de Catavi en 1942. La masacre fue denunciada en el Congreso Nacional por Víctor Paz Estenssoro, quien formaba parte del nuevo partido Movimiento Nacionalista Revolucionario, que se había convertido en la principal fuerza política de Bolivia; partido que surgió tras la nueva conciencia de la Guerra del Chaco, tomó las luchas obreras como bandera para lograr reivindicaciones sociales. A esta causa se unieron también los partidos más izquierdistas como el Partido de Izquierda Revolucionaria, PIR –de influencia marxista estalinista- y el Partido Obrero Revolucionario, POR –de orientación trotskista-.

RADEPA, la logia conformada por militares excombatientes del Chaco y el MNR, pusieron en el gobierno al Coronel Gualberto Villarroel. Durante su gobierno se creó la Federación Sindical de Trabajadores Mineros de Bolivia, FSTMB, y en 1945 convocó al primer Congreso Indigenal en el cual se abolió el pongueaje o servidumbre en las haciendas. Este gobierno fue acusado de fascista una vez iniciado el conflicto de la Segunda Guerra Mundial en Europa y las asperezas con Estados Unidos fueron creciendo. Sin embargo, la oposición a este gobierno fue muy fuerte, incluso de los partidos de izquierda, por lo que el gobierno optó por una violenta represión. Esto generó un gran descontento que desencadenó la revuelta popular liderada por obreros y estudiantes que asesinaron y colgaron al presidente Villarroel de un poste de iluminación pública en la plaza Murillo.

La agitación social fue creciente en los años entre la guerra del Chaco y la Revolución del 52 como producto de una política confusa y que no llegaba a responder a los conflictos sociales de campesinos, mineros, obreros y de la población en general. Desde el auge de los años veinte la minería empezó una lenta pero ininterrumpida decadencia, con menores inversiones, vetas menos ricas y precios poco favorables; los grandes mineros se vieron envueltos en grandes y constantes conflictos con sus trabajadores y con gobiernos poco sólidos que no encontraban otra salida que la represión. En otro contexto los grandes hacendados igualmente tuvieron muchos problemas con los campesinos, especialmente los indios excombatientes que no aceptaban ser mandados como antes. "La rebelión de Ayopaya de 1947 en los valles altos de Cochabamba fue el caso más conocido, pero hubo muchos otros de menor escala".[24]

En 1948 se celebró el cuarto centenario de la fundación de la ciudad de La Paz y con este motivo se realizó una publicación conmemorativa, siguiendo el ejemplo de la del Centenario. Haciendo un breve paréntesis en el devenir de la política nacional es importante resaltar aquí la forma en la que Arturo Borda había calado en su sociedad y estos libros nos permiten tener una visión más clara de esto. La publicación tuvo un artículo especializado en el desarrollo de las Artes Plásticas a cargo de Luis Felipe Vilela y Fernando Guarachi. Los autores realizaron un párrafo o dos de los artistas más importantes entre los que se encontraba Arturo Borda, Calibán. La extensión del texto y los términos en los que los autores se refieren el artista contradicen con mucho la aseveración de que Borda no habría sido notado ni conocido en su época. Para cuando se publicó esta obra conmemorativa Arturo Borda ya tenía 65 años y seguía plenamente activo.

> "BORDA, ARTURO (CALIBÁN)
> (…)
> La obra de este artista es desconcertante. Pintor de todos los géneros. Su sensibilidad rica y numerosa no cabe en los estrechos límites de las escuelas. Su videncia de creador, le ha llevado a las concepciones más atrevidas de la fantasía. "Es un océano", según la certera expresión

24 Langer, Erick. *Una visión histórica de Bolivia en el siglo XX.* En Bolivia en el siglo XX. La formación de la Bolivia contemporánea. Harvard Club Bolivia. La Paz, 1999, p. 76.

del pintor ecuatoriano Luis Enrique Toro Moreno. Seguramente representa la personalidad artística más discutida. En efecto, unos lo interpretan como realista, otros como versista, impresionista, etc. Genialmente subjetivo, "sin inquietudes de estilización", según los grandes críticos argentinos. Sus telas son crudas. Tan crudas como él las percibe. Se dan cuenta de las pastosidades, calidadismo y valoración, pero es caprichoso. Le inquietan procedimientos no usados por otros. No valora el blanco por ser neutro, según su teoría. Pinta sin contrapesar los últimos términos y hasta detallándolos; no así con el primer término. Es decir, al revés de lo que establecen las reglas académicas. Es, por eso, incomprendido, unas veces por los preceptistas y otras por los revolucionarios. Sin embargo, la crítica no ha escatimado elogios a su obra. (…) Es, seguramente, el más fecundo de los artistas nacionales. Ha pintado más de dos mil seiscientos cuadros, especialmente al óleo. Tiene, además, más de treinta mil dibujos. En la actualidad termina una muestra de algo más de doscientas cincuenta telas con temas diversos y originales. Su temperamento se halla dotado de la fuerte plasticidad de la tierra. Nadie como él ha interpretado el paisaje grave y señero del macizo andino. (…) Tan fecundo en el arte pictórico, no ha sido menos en literatura. Ha producido un libro monumental, en diversos géneros que abarca desde el tema filosófico al filón humorístico. Se llama *El Loco* y consta de nueve gruesos volúmenes con más de 35 mil páginas. Indigenista por temperamento, no por *snobismo*, su obra es de grávida inquietud revolucionaria."[25]

Ya estaban lejos los días en los que Borda se dedicara a la política y estuviese en las filas de los movimientos obreros o intimando con los políticos de alto rango como José Gutiérrez Guerra y Hernando Siles. En los albores de la Revolución, cuando los sindicatos y los movimientos obreros se habían convertido en la nueva fuerza política, Borda estaba totalmente recluido en su pintura, frecuentando los bares de la ciudad con viejos y nuevos amigos y divagando por la ciudad, en busca de una buena vista del Illimani.

5. Revolución y muerte

El MNR ganó las elecciones de 1951; sin embargo, ante la negativa del gobierno a entregar el mando, fue necesario tomar el poder por la fuerza. El 9 de abril de 1952 empezó el alzamiento popular en las calles de la ciudad de La Paz que duraría tres días, hasta que el 11 de abril Víctor Paz Estenssoro se posesionó como el nuevo Presidente de Bolivia. "La revolución no fue lineal, ni siquiera prevista; ella vivió un proceso ambiguo y complejo pleno de contradicciones, conflictos e incertidumbres, en el que asumir unas opciones y no otras produjo determinadas consecuencias que a la larga estructuraron el curso de la vida nacional".[26] Es importante aquí resaltar estas palabras de Gustavo Calderón Gutiérrez ya que desde la perspectiva de nuestros días la Revolución puede parecer un acontecimiento muy bien planificado, idea que debe ser revisada. Pero por sobre todo es importante considerar que las decisiones que se tomaron en los gobiernos nacionalistas a partir de la Revolución le darían una nueva forma a Bolivia.

A mediados de 1953, en pleno proceso revolucionario, Arturo Borda falleció como resultado al parecer de un daño irreparable causado a la faringe por el supuesto ácido muriático bebido equivocadamente por el artista en busca de un trago de alcohol. Su muerte fue lamentada en la ciudad y en las artes. De setenta años, Borda vivió las décadas de transformación más importantes en la historia de Bolivia. Convulsos años de configuración de un panorama político maduro que finalizaría con la Revolución Nacional gracias al lento pero consistente fortalecimiento de los movimientos obrero campesinos.

25 Vilela, Luis Felipe y Fernando Guarachi. "Las artes plásticas". En *La Paz en su IV centenario 1548-1948. Tomo III.* Edición del Comité pro IV Centenario de la fundación de La Paz. La Paz, 1948, p. 243.

26 Calderón Gutiérrez, … p. 434.

Bibliografía

Arze, José Roberto. *Balance de la historiografía marxista en Bolivia,* Comunicación durante el Seminario Historiadores e intelectuales de la generación del ´52. Academia boliviana de la Historia. Museo de Etnografía y Folklore. La Paz, 12-14 de junio de 2012.

Arze, Silvia. "Marco cronológico del arte boliviano en el siglo XX". En *Pintura boliviana del siglo XX.* Ed. Banco Hipotecario Nacional. La Paz; Jaca Book. Milán, 1989, p. 259.

Calderón Gutiérrez, Fernando. *Un siglo de luchas sociales.* En Bolivia en el siglo XX: la formación de la Bolivia contemporánea. Harvard Club Bolivia. La Paz, 1999.

Escobari de Querejazu, Laura. *Mentalidad social y niñez abandonada. La Paz, 1900-1940.* IFEA. Plural. La Paz, 2009.

Klein, Herbert. *Historia general de Bolivia.* Editorial Juventud. La Paz, 1982.

Langer, Erick. *Una visión histórica de Bolivia en el siglo XX.* En Bolivia en el siglo XX. La formación de la Bolivia contemporánea. Harvard Club Bolivia. La Paz, 1999, p. 76.

Querejazu Calvo, Roberto. *La guerra del Pacífico.* Colección Bolsilibros Grupo Líder. Edición Diario El Deber. Santa Cruz, 2006.

Sánchez Bustamante, Daniel. "Estudio preliminar". En *Bolivia en el Primer Centenario de su Independencia.* The University Society Inc. Nueva York, 1925, p. xii.

Vilela, Luis Felipe y Fernando Guarachi, "Las artes plásticas". En *La Paz en su IV centenario 1548-1948. Tomo III.* Edición del Comité pro IV Centenario de la fundación de La Paz. La Paz, 1948

II

El Artista y su Obra

Pedro **Querejazu Leyton**.

I. El contexto.

La Familia.

El proceso de independencia y constitución de la Republica Boliviana, les tomó a los habitantes del territorio de la Audiencia de Charcas quince años de cruentas acciones bélicas hasta que se logró la independencia y se constituyó como una nación autónoma. Eso produjo muchos cambios sociales y económicos en todos los estratos de la antigua sociedad colonial y en la nueva sociedad republicana. Los españoles peninsulares afincados en Charcas que no murieron en el conflicto se marcharon del país. Adicionalmente a causa de los conflictos internos de los nuevos países, familias enteras de criollos se desplazaron entre ellos. Varias familias del sur del Perú, así como otras procedentes del norte de la Argentina se instalaron en Bolivia y en muchos casos desarrollaron notable actividad, como José Joaquín de Mora, que fue secretario del presidente Andrés de Santa Cruz. Una de estas fue la "Familia Borda y Gozálvez, antigua y de larga actividad en el país, afincada en el mismo a principios del s. XIX, proveniente de Salta, Argentina."[1]

Descendiente de la misma, José Borda Gozálvez, nació el 5 de junio de 1857, hijo de Manuel Feliciano Borda y María Simona Gozálvez".[2] "Siguió la carrera militar y como tal participó en la Guerra del Pacifico en la que actuó en Tacna, con el Regimiento Murillo."[3] En 1909 figura, como componente del Estado Mayor General del Ejército de Bolivia.[4] Años después se retiró del Ejército con el grado de Teniente Coronel. José Borda también se desempeñó como funcionario público durante los gobiernos conservadores entre 1880 y 1899, y también entrado el siglo XX. Fue Sub Prefecto de la Provincia Pacajes del Departamento de La Paz, con asiento en Corocoro;[5] según referencias documentales, durante esa gestión José publicó un Programa para las Fiestas Julias de 1888 en Corocoro.[6] Tiempo después, en 1894, habría iniciado la construcción de la Iglesia de ese pueblo. Ya entrado el siglo XX, en 1909, figura como uno de los Oficiales Mayores del Honorable Concejo Municipal de La Paz.[7] Todos esos fueron desempeños dentro de la función pública distintos del ejercicio de la carrera militar, desempeños que muy probablemente fueron simultáneos.

José Borda tuvo dos hermanos: Enrique y Víctor (1907-1995). Víctor, bastante más joven que José, a instancias de su hermano mayor ingresó también al Ejército de Bolivia e hizo la carrera militar. Con el tiempo contrajo matrimonio con la señora Francisca Montero (1909-2002), y tuvieron cuatro hijos: Guillermo, María Teresa, Rosario y Roberto Borda Montero.[8]

Leonor Gozálvez Montenegro nació en La Paz en 1863. Su padrino de Bautismo fue el conocido hombre de letras y político Belisario Salinas Belzu (1833-1893).[9]

El matrimonio de José Borda Gozálvez y Leonor Gozálvez Montenegro se realizó el 19 enero 1883 en La Paz. Ellos eran primos entre sí, manifestación de las tendencias endogámicas de las familias criollas en el país.

1 Roa, Balderrama, Rónald. *Arturo Borda. Historia desconocida de un artista boliviano*. Museo Nacional de Arte. La Paz, 2010. p. 32.

2 Roa, Ob. cit. p. 33.

3 Roa, Ob. cit. p. 33.

4 Roa, Ob. cit. p. 54.

5 Roa, Ob. cit. p. 36.

6 Roa, Ob. cit. p. 36. Notas 44 y 45.

7 Frigerio Bravo, Julio C. *Álbum conmemorativo del Primer Grito de Independencia. Edición extraordinaria de la Guía General de Bolivia*. Imprenta y Litografía "La Universal". La Paz, 1909. p. 49.

8 Entrevistas con María Teresa Borda Montero, el 29 de enero de 2013, y con Roberto Borda Montero el 28 de enero de 2013.

9 Roa, Ob. cit. p. 34.

El matrimonio tuvo los siguientes hijos:

- Arturo Calixto, nacido el 18 de octubre de 1883, en La Paz.
- Henna, nacida el 1884, en La Paz.
- Angélica, nacida el 1886, en La Paz.
- Victoria, nacida el 1888, en La Paz.
- Héctor, nacido el 1889, en La Paz.

Andina nació en La Paz hacia 1877. Según Roa, Andina fue hija extramatrimonial de José Borda, habida antes del matrimonio con Leonor.[10] Ella de todas maneras fue educada en la casa grande, bajo la tutela de ésta. No se conoce la fecha de su nacimiento pero por las fotografías de la familia de la década de 1890 se aprecia que era varios años mayor que Arturo. Por lo demás, figura como la hermana mayor tanto en los registros familiares como en el retrato *Leonor y José, Mis Padres*. Con el tiempo, Andina contrajo matrimonio con el señor Guillermo Zapata. No he podido establecer su descendencia.

Arturo Calixto fue el primero de los hijos de la pareja de José y Leonor. Sus padrinos de bautismo fueron el Dr. Ricardo Ugarte y su esposa Marta Luisa.[11]

Henna, la segunda hija de Leonor y José. Con el tiempo contrajo matrimonio con Belisario La Faye. Tuvieron tres hijos: Laura, César y Federico La Faye Borda. Belisario era hijo del Coronel Federico La Faye,[12] compañero de armas de José Borda en el ejército, así como su hermano Julio, también militar que, con el grado de Coronel, fue Prefecto del Departamento de Chuquisaca, en 1907.[13] A su vez, Laura La Faye Borda contrajo matrimonio con un señor Ivanoviç; César La Faye Borda contrajo matrimonio con Margot Antelo. Por su parte, Federico La Faye Borda contrajo matrimonio con una Señora Palma.

Angélica, la tercera hija, con el tiempo contrajo matrimonio con Guillermo Alarcón. Su hijo Luis Alarcón Borda (1915) contrajo matrimonio con Carmela Pereira (1920) en 1948. Hijo de ambos es Héctor Alarcón Pereira (1949) casado a su vez con María Hilda Rodríguez Roca (1953) en 1975. Sus hijos son: Alejandra (1976), Arturo (1978), Luis (1980) y Lucía (1992). Alejandra es hoy una connotada artista contemporánea.

Victoria permaneció soltera.

El hijo menor del matrimonio, Héctor Feliciano Borda Gozálvez, nació el 1889. Su Padrino de Bautismo fue el entonces Presidente de la República Aniceto Arce Ruiz.[14] Héctor, años después contrajo matrimonio con Esperanza Álvarez. No tuvieron hijos.

José y Leonor tuvieron largas vidas y acompañaron a sus hijos buena parte de las suyas hasta la madurez y los desempeños profesionales. Leonor murió en 1933, en La Paz, rondando los 70 de edad; siete años después murió José Borda, en 1940, habiendo llegado a los 83.

No se tiene indicios de las relaciones de la familia de Leonor con la de José Borda, aunque tuvieran linajes compartidos. El retrato hecho por Arturo de doña *Rita Gozálvez San Millán*, de 1909, pareciera ser una muestra de esa relación aparentemente cercana.

El sostenimiento económico de la familia.

José Borda sostuvo al parecer a la familia con el sueldo de militar y de funcionario público mientras estuvo activo, y supervisó la vida cotidiana de todos sus miembros.[15] Además, la familia tenía una empresa, la Casa de Comercio "José Borda e hijos" con oficina que en torno a 1911 funcionó en la Calle Socabaya Nº 68, Apartado 50,[16] dedicada al comercio y al corretaje de valores y seguros, en la que colaboraron Arturo y Héctor. Un aviso publicitario da cuenta de la permanente actividad en este rubro, con un nuevo domicilio legal:

> "JOSÉ BORDA / Compra al mejor precio de plaza: Letras Hipotecarias, Acciones de Bancos, Acciones de la Cervecería Boliviana Nacional, Acciones de Tabacos y todo papel cotizable. / Domicilio: Calle México Nº 334. Teléfono 1161, de Héctor Borda. / La Paz, 6 de abril de 1933."

Por otra parte, la producción de la hacienda llamada Machacamarca[17] que la familia poseía en Sud Yungas, debió ayudar a la economía familiar; finca que muy probablemente estaba dedicada al cultivo de hoja de coca, café, frutas y hortalizas, y en la que pasaron temporadas repetidamente.

El ambiente familiar.

Por las referencias documentales analizadas por Roa, la

10 Roa, Ob. cit. p. 36. Nota 48.

11 Roa. Ob. cit. p. 43.

12 Frigerio Bravo, Ob. cit. p. 47.

13 Wright, Maria Robinson. *Bolivia*. Printed and published by George Barrie & Sons Philadelphia. 1907. p. 176.

14 Aniceto Arce Ruiz, abogado, político y empresario minero, ejerció la Presidencia Constitucional de la República entre el 15 de agosto de 1988 y el 11 de agosto de 1892. Ver: Mesa G, Carlos D. *Presidentes de Bolivia. Entre urnas y fusiles*. Cuarta Edición. Editorial Gisbert y Cía. La Paz, 2006. p. 638.

15 Roa, Ob. cit. pp. 44-45.

16 Roa, Ob. cit. p. 34. Nota 30.

17 Roa, Ob. cit. p. 36. Nota 43.



Grupo de la familia Borda Gozálvez, noviembre de 1918. La fotografía está autografiada por el reverso del passepartout. Al centro está destinada y dedicada a una persona cuyo nombre se ha perdido, pero queda el deseo de "… prosperidad. / noviembre." En los costados del reverso se lee las firmas de los adultos que figuran en ella: "La Paz, Noviembre 1918 / Victoria Borda, / B. La Faye, / Andina Borda, Henna B. de La Faye, / César La Faye B, / Laura La Faye B. / Héctor Borda, / Leonor G. de Borda, / José Borda, / Angélica Borda / Arturo Borda." (Angélica sostiene en sus brazos a su hijo Luis Amed, cuyo nombre no figura en la relación). Retrato de estudio. Luis Domingo Gismondi. Estudio Gismondi. La Paz. Colección particular. La Paz.



La familia Borda Gozálvez hacia 1910. Sentados los padres Leonor y José sosteniendo una publicación empastada titulada “Le Panorama Paris – France”; de pie, los hijos, izquierda a derecha: Andina, Arturo, Henna, Héctor, Angélica y Victoria. Fotógrafo anónimo, La Paz. Colección particular. Cochabamba.



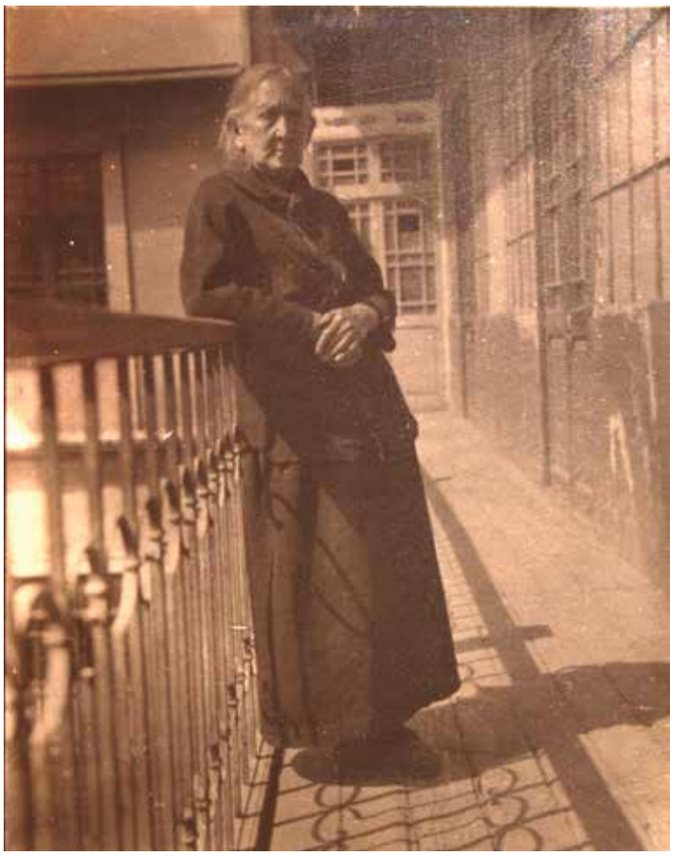
Leonor Gozálvez de Borda con sus hijos, hacia 1892. De izquierda a derecha: Arturo, Henna, Victoria, Leonor, Angélica y Andina (Aún no figura Héctor). Fotografía de Aniceto Valdez, La Paz. Colección particular. Cochabamba.



José Borda G, 1892. Fotografía de Valdez Hermanos, La Paz. Por el reverso tiene la inscripción manuscrita: “Fotografía de 1,892. / Recuerdo a mi nieto / Luis Amed Borda / La Paz, 25 de Junio de / 1,928. / José Borda.”



José Borda G, 1894. Fotografía de Valdez Hermanos, La Paz. Por el reverso tiene la inscripción manuscrita: “Fotografía de 1894. / Un recuerdo a mi hija / Angélica Borda Gozálvez / La Paz, 25 de Junio / de 1,928. / José Borda.”



Leonor Gozálvez de Borda, hacia 1930, en el corredor alto de la casa de la Calle Bolívar. Fotógrafo anónimo, La Paz. Colección particular. Cochabamba.



Andina Borda apoyada en el tronco de un árbol en el huerto de la casa en la calle Bolívar. Fotógrafo anónimo. Colección particular. Cochabamba.



Coronel José Borda. 1909. Retrato de estudio. Fotógrafo anónimo. La Paz.



Boletín de Familia, 1934. En la tapa los retratos de José Borda y Leonor Gozálvez cuando eran novios. Debajo de ellos una dedicatoria de José a Leonor escrita en Tacna en 1880. En la contratapa, la anterior foto de Leonor, otra de José y el de Wanditha Borda Álvarez, la última nieta de la familia. Colección Róa Balderrama. Santa Cruz de la Sierra. (Fotografía: Rodolfo Ortiz).



José Borda con su hija Leonor, su yerno Luis Alarcón y su nieto Luis Amed Alarcón Borda en la hacienda Machacamarca, Sud Yungas, hacia 1935. Colección particular. La Paz.



Retrato de José Borda, 5 de junio de 1937, el día que cumplió 80 años. De izquierda a derecha: Andina, su esposo Guillermo Zapata, José, Angélica y Arturo. Por el anverso tiene la dedicatoria autografiada por José: "Para mi queridísimo / nieto Luis Amed Borda / Alarcón". Por el reverso tiene otra: "Fotografía del Teniente Coronel Sr. / José Borda, tomada el día 5 de Junio / de 1937, día en que cumplió ochenta / años, en compañía de sus hijos, / Arturo, Angélica, Andina y mi hijo / político Guillermo Zapata. / La Paz á 5 de Junio de 1937. / José Borda / T. C. de Ejército jubilado / desde hacen 24 años." Fotógrafo anónimo, La Paz. Colección particular. Cochabamba.



Retrato de José Borda, el día que cumplió ochenta años, 5 de junio de 1937. Por el anverso tiene la dedicatoria autografiada por José: "Para mi queridísimo / nieto Luis Amed / Alarcón Borda". Por el reverso tiene otra: "Fotografía del Teniente Coronel / Doctor José Borda, tomada / el día 5 de Junio de 1937, día / en que cumplió ochenta años / de edad. / La Paz á 5 de Junio de 1937. / José Borda" Fotógrafo anónimo, La Paz. Colección particular. Cochabamba.



Señorita Henna Borda, 1909. Retrato de estudio. Fotógrafo anónimo. La Paz.



Angélica Borda, hacia 1935. Foto autografiada y dedicada por el reverso: "A mi adorado hijo Luis Alarcón Borda, La Paz, 19 de mayo." Fotógrafo anónimo, La Paz. Colección particular. Cochabamba.



Héctor Borda Gozálvez, 1918. Por el reverso tiene la inscripción autografiada: "Sra. Leonor G. de Borda. / Recuerdo a mi querida / mamá de su hijo / Héctor Borda / La Paz, 17 de febre 1918." José Gerardo Llerena Fotógrafo, La Paz. Colección particular. Cochabamba.



Arturo Borda con un amigo en el corredor alto de la casa de la Calle Bolívar, hacia 1930. Fotógrafo anónimo. Colección particular. La Paz.



Arturo Borda con sus hermanas Henna y Angélica, sentados en una banca en una plaza de la ciudad de La Paz. El parece tener un cuaderno de notas en las manos, mientras Angélica sostiene unas fotos en las suyas. Un perro está entre Arturo y Henna. Fotógrafo anónimo. Colección particular. Cochabamba.

familia de José y Leonor Borda era católica practicante según las maneras de la época y por tanto conservadora en su visión del mundo y de la realidad nacional. De hecho José Borda, además de su desempeño como hombre de armas, estuvo vinculado con los gobiernos conservadores. Según Roa, Borda fue un "Hombre activo, rodeado de gente que apreciaba su trabajo y la multiplicidad de sus quehaceres, fruto de una familia vinculada íntimamente a la vida nacional, particularmente paceña, en un medio que cultivaba las artes y las letras".[18] "Clima familiar culto, participante en círculos o grupos culturales reducidos, como el de Nicolás Acosta"[19] y la escucha de música en discos o interpretación por pequeños grupos de cámara, con composiciones de autores extranjeros o bolivianos.[20]

La familia Borda – Gozálvez formó parte de la clase media acomodada paceña, como lo atestigua la fotografía de la mayor de las hijas de la pareja, Henna, que figura en la Galería social de la ciudad.[21]

El caso de la familia constituida por los esposos José y Leonor parece indicar la existencia de ese ambiente familiar de intensa actividad cultural especialmente relacionada con la literatura y la música, con énfasis en la interpretación musical y la creatividad literaria. José Borda, estuvo vinculado a círculos intelectuales.[22] En tal sentido, está documentada la actividad de José Borda como poeta: compuso en Tacna un *Canto de Guerra* el 16 Julio 1879; escribió poemas a Leonor, su novia y publicó sus obras en varias oportunidades.

Adicionalmente este progenitor instrumentalizó a sus hijos en la mecanografía y el aprendizaje del inglés, pero especialmente en la lectura. En términos comparativos, este ambiente no debió ser frecuente en los hogares de la clase media acomodada y la elite económica y cultural de La Paz y del país. Ese ambiente, de interés y estimulo por la lectura, la cultura y la producción artística, tuvo que tener un impacto en todos, pero especialmente en el mayor de los hijos, Calixto Arturo, que devino en pintor, escritor, periodista, actor de teatro y cineasta, además de desempeñarse como funcionario público.

Parte incidental de ese ambiente es la construcción del modelo de hombre de entonces, muy cercano al prototipo anglosajón, especialmente estadounidense, del "self made man". El progresivo conocimiento de la persona, la personalidad y la obra de Arturo Borda vienen a demostrar esta afirmación. En relación con esto, tiene que ver también la característica del hombre culto y cultivado que sabe de todo un poco, que cabe dentro del término francés "diletante" y del hombre del Renacimiento.

No se conoce el contenido de la biblioteca que pudo tener la casa Borda-Gozálvez, salvo un libro: *Le Panorama. París – France*, que sostienen en sus manos en una fotografía de hacia 1900. Es posible que la familia formara parte de un reducido grupo con otras familias que participaran del intercambio mutuo de libros, además de la existencia de incipientes bibliotecas públicas. Según Ismael Sotomayor, La Paz contaba con tres Bibliotecas particulares que pertenecían a Carlos Bravo, José Rosendo Gutiérrez y el Archivo Santa Cruz (de los descendientes del Mariscal y Presidente Andrés de Santa Cruz y Calahumana). La Paz contaba con bibliotecas y archivos públicos como la Biblioteca Municipal (1838), la Biblioteca de las Sociedad Geográfica establecida en 1889, la Biblioteca del Congreso y la Biblioteca Universitaria, formada con base en el legado de Macario Escobari Montalvo.[23] En la ciudad había varias instituciones culturales como la Sociedad Geográfica, la Asociación Amigos de la Ciudad, la Sociedad Tahuantinsuyo establecida en 1916, el Centro Intelectual "Agustín Aspiazu", el Ateneo de la Juventud (1922), el Ateneo Femenino (1923), la Filarmónica 1º de Mayo, el Centro "Génesis" (1925), el Rotary Club de La Paz (1927), la Academia Boliviana de la Lengua (1928), el Pen Club (1931), el Centro de Propaganda y Defensa, el Centro Ilustrativo, el Grupo Juventud, el Círculo de Bellas Artes a cuya fundación contribuyó Arturo Borda junto con Ángel Dávalos y otros, y la Asociación "Sucre".[24] Varias de ellas funcionaban activas desde fines del siglo XIX, como la Sociedad Literaria, Asociación "Julio", la Sociedad "Gutiérrez", la Sociedad "Aspiazu". Bien mirado son muchas instituciones con diversos rangos de intensidad en su actividad en una ciudad por entonces

18 Roa, Ob. cit. p. 22.

19 Roa, Ob. cit. p. 36. Nota 47.

20 Roa, Ob. cit. p. 37. Notas 54 y 55.

21 Frigerio Bravo, Julio C. Ob. cit. p. 74.

22 Roa, Ob. cit. p. 35. Nota 37.

23 Sotomayor, Ismael. Bibliotecas y Archivos En: *La Paz en su IV Centenario 1548-1948*. Tomo III. p. 105.

24 Sotomayor, Ismael. Instituciones culturales. En: *La Paz en su IV Centenario 1548-1948*. Tomo III. p. 173 ss.

relativamente pequeña. Adicionalmente, numerosas casas importadoras traían al país publicaciones del exterior, la mayoría de ellas traducidas al español a través de casas editoriales de España.[25] Al respecto transcribo una cita de Borda:

> "Entrar a una biblioteca y pensar cuánto se ha producido en el mundo desde que se ha escrito, es para dejarlo a uno medio muerto, considerando no hay tiempo posible para leer todo, ni que efectivamente hay nada nuevo que decir; entonces ¿para qué escribir si ni siquiera es para ganar dinero?"[26]

La actividad creativa fue practicada también por varios miembros de la familia. Doña Esperanza Álvarez de Borda, esposa de Héctor, además de educadora era modista y diseñaba ropa para mujeres desde su juventud hasta una edad avanzada y, como parte de esa actividad, organizaba periódicamente desfiles de moda para lo que convocaba a señoritas elegantes y bellas para presentar los atuendos diseñados y producidos por ella.[27] Tenía, además, en su casa un taller en el que dictaba cursos de cocina gourmet a señoritas de la sociedad paceña de entonces.[28]

Las residencias de la familia.

La familia Borda – Gozálvez vivió desde el siglo XIX y hasta la cuarta década del XX en una casa situada en la segunda cuadra de la calle Bolívar, arriba de la plaza principal de la ciudad. En esta casona, de la que se conocen algunos detalles por fotografías, Arturo realizó la mayoría de su producción pictórica.

Después de la muerte de José la familia habría dejado dicha casa. Arturo y Héctor, éste con su esposa Esperanza, se mudaron a la casa del hermano de su padre, Víctor, en la calle Belisario Salinas, número 586, en el barrio de Sopocachi.[29] Víctor vivía allí con su esposa y familia y cedió la planta alta entera de la casa a Héctor y Esperanza. Allí vivió Arturo hasta el final de sus días, en 1953, y Héctor y Esperanza muchos años más, hasta la muerte de éste en 1978. Entonces Esperanza repartió y liquidó las cosas de Arturo y se fue a vivir a Cochabamba. Fue en esa oportunidad que Rónald Roa habría rescatado y recogido de doña Esperanza todo el material que ella pensaba desechar, que a él le sirviera de base para su libro: cuadernos manuscritos, textos y cartas mecanografiadas, documentos, fotografías, postales, etcétera.

Arturo Borda, la persona.

Arturo Borda fue educado tanto dentro del seno de la familia, como en los centros educacionales tradicionales y de prestigio. Fue matriculado por sus padres en el entonces recién creado Colegio San Calixto establecido por los religiosos de la Compañía de Jesús.[30] Cursó allí los estudios de primaria y parte de los de secundaria. Terminó el colegió y se graduó de bachiller en humanidades en el colegio público y laico Mariscal de Ayacucho, que desde su creación por Simón Rodríguez en 1826, viene funcionando hasta el presente en el antiguo Convento de Santo Domingo de la ciudad.

Posteriormente Arturo estudió en un instituto de comercio por cerca de cinco años, donde aprendió inglés y muy probablemente otras especialidades como teneduría de libros y contabilidad. No se tiene referencias de que Arturo hubiera cursado estudios universitarios. Él y su hermano Héctor, inculcados por su padre, aprendieron mecanográfica.[31] En el año 1904 fue sorteado para prestar el servicio militar obligatorio.[32] Probablemente fue cuando, según Roa, Arturo fue

25 Romero Pittari, Salvador. *Las Claudinas. Libros y sensibilidades a principios del siglo XX en Bolivia*. Segunda Edición. Plural, La Paz, 2015. pp. 103-121.

26 Borda, Arturo. *Nonato Lyra*. Edición de Rodolfo Ortiz. Editorial La Mariposa Mundial. La Paz, 2015. p. 41.

27 Entrevista a Rosario Rodríguez, La Paz, 15 de mayo de 2012. Rosario, criada a la sombra del cuadro *El Yatiri*, comprado por sus abuelos a Arturo Borda en 1918, afirma haber sido convocada por Doña Esperanza en varias oportunidades para modelar diseños de ella en desfiles, durante la década de 1970.

28 Entrevista a Laura Cardozo González de Escobari, La Paz, 10 de abril de 1992. La señora Laura, siendo aún soltera, entre 1942 y 1943 acudió a los cursos de cocina y culinaria impartidos por doña Esperanza Álvarez de Borda y aún conserva el recetario que ella enseñaba a sus alumnas, y que cada alumna mecanografiaba como práctica. El folleto titula: "Curso de Economía Doméstica" / dictado por la Sra. / Esperanza Álvarez de Borda / Alumna: Laura Cardozo González / 1943 (Tiene estampado el sello de goma de la "Escuela Técnica Vocacional" Nº 1. La Paz, Bolivia. Son 36 hojas tamaño medio oficio mecanografiadas a doble cara. Tiene cinco firmas: Luisa Arteaga, Ing. Arteaga, Mari E. Guzmán y dos ilegibles). Tiempo después, la misma Doña Esperanza le diseñó y ayudó a coser a Doña Laura Cardozo su propio vestido de novia entre noviembre y diciembre de 1946.

29 La casa tiene tres puertas sobre la calle Belisario Salinas, con sendos números. El 580 da acceso al departamento de la planta baja de la casa donde hoy funciona el "Tarcus". El 586, a la izquierda de la fachada, da acceso a la planta alta de la casa, que es la que ocuparon Héctor y Esperanza, y Arturo. El 574, a la derecha de la fachada, da acceso a la parte posterior de la casa a la que se accedía pasando unas escaleras y un patio donde vivían Víctor y familia.

30 La Compañía de Jesús tuvo gran desempeño y raigambre en la sociedad colonial. La orden fue expulsada de los Reinos de España en 1767. Paralelamente el Vaticano decretó su disolución. En 1814 se reinstauró la orden, pero recién llegaron nuevamente a Bolivia en 1880 e instalaron casa en La Paz. Al poco tiempo, en 1881 empezó a funcionar el colegio "San Calixto".

31 Roa, Ob. cit. p. 36-37. Nota 40.

32 El Diario. La Paz. Año I. Nº 241. Miércoles 7 de diciembre de 1904. p. 3. "Aviso, "Prefectura / y Comandancia General del Departamento / Se previene a los conscriptos, que designados por la suerte a prestar sus servicios en el ejército de línea y cuya nómina se publica a continuación, se presentan en esta comandancia general hasta el 2 de enero próximo. / Los que no lo hicieren, serán considerados como desertores a quienes, una vez aprehendidos, se les destinara inmediatamente a las guarniciones del territorio de Colonias, donde prestarán sus servicios por el término de cuatro años. / Nº 36. **Arturo Borda**." (Se repite. 9/12, 12/12)



Casa de Guillermo Borda, en la Calle Belisario Salinas, Nº 586, donde Arturo Borda vivió con su hermano Héctor y su cuñada Esperanza desde 1940 hasta 1953. El taller de Borda quedaba en el extremo derecho de la planta alta.



Arturo Borda con un amigo no identificado delante de un puesto comercial. Hacia 1920.

asimilado al ejército como Teniente Segundo.[33]

La formación recibida de los jesuitas debió marcar una impronta profunda en la mente y el alma sensible de Arturo. Su opción por la justicia social y el ideario socialista debió estar en parte basado en la formación que recibió de los jesuitas, en pos de la justicia y la verdad dentro de la caridad, a través de la casi segura práctica de los "Ejercicios Espirituales" de San Ignacio. Las ideas laicas entonces incipientemente socialistas debieron ser inculcadas al joven estudiante en el Colegio Ayacucho.

Por lo que se sabe, Arturo no tuvo pareja femenina conocida, no contrajo matrimonio y no habría dejado descendencia directa. Parte del mito bordiano es la soledad masculina, una especie de Amiel; ese mito incluye el enamoramiento platónico de Arturo por una dama, que era monja o tomó los hábitos religiosos ante la imposibilidad de una relación formal y estable con Arturo; además, habría muerto muy joven.[34] Se desconoce el nombre de la dama. Al respecto, en su libro *El Loco* se encuentran numerosas referencias por su ansia por el amor carnal, así como también repetidas y frecuentes alusiones al amor ideal, manifestadas en torno a una dama imposible, como la Beatriz de Dante, a la que Borda se refiere como "Luz De Luna". Algunos pasajes referidos a ese amor imposible son dramáticos:

> "Ella ha ocupado todo el día mi pensamiento. Pero con el recuerdo de aquella del catafalco se me apodera la idea de que hace tiempo que ya es cadáver.
> ¿Nunca sabrás, mi ella, que te llamo noche y día? ¿A ti también he llegado tarde? ¡Siempre tarde …! En nombre del buen Dios os invoco, oh espíritus: conjurad los huesos y la sangre podrida ya de mi bien amada y redividla en forma divina.
> Espíritus, conjurad su alma y soplad en su carne. Sí, en una especia de ensueño veo a mi adorada: huye sobre un rayo de luz de luna, singlando cual si fuese en un cabrilleo de las aguas lacustres. Mis labios murmuran:
> Tente mi bien, aunque fuese en lo más ignoto, porque mi grito rompiendo la eternidad llegará a tí."[35]

En todo caso, la dedicación del artista a exaltar la belleza y las virtudes de la mujer, una mujer ideal, es característica y constante, tanto en sus escritos como en sus pinturas.

33 Roa, Ob. cit. p. 44.

34"De la vida sentimental de este pintor se conoce poco, solo se sabe que aproximadamente entre 1935 y 1945 estuvo enamorado de una monja." Mesa, José de; y Gisbert, Teresa. "Prologo. Arturo Borda. El hombre y su obra". En: Arturo Borda, *El Loco*. Tomo I. p. 8.

35 Borda, Arturo. *El Loco*. La Paz, 1966. V. I, p. 117.

II. Arturo Borda, hombre y artista polifacético.

Arturo Borda desempeñó muy diversas actividades a lo largo de su vida, que son manifestaciones de un espíritu inquieto, comprometido con las causas e ideales a las que se abocaba. Trabajó como funcionario público en varias dependencias de la administración del Estado. Por las inquietudes espirituales y concienciales ejerció el periodismo de manera más o menos esporádica y por lo mismo participó en política y en el incipiente sindicalismo obrero boliviano. En esencia fue un artista, polifacético que se desempeñó en el cine, el teatro, la literatura y la pintura y hay indicios de que hubiera intentado hasta la escultura. A continuación reseño brevemente parte de esa múltiple y diversa actividad. Ese desempeño polifacético es muestra de una rica y sensible personalidad, pero también debió ser para el artista motivo de permanentes tensiones internas entre creación y activismo, así como las inherentes a las peculiaridades de los lenguajes artísticos entre sí.

El teatro.

Por la época de juventud y madurez de Arturo, entre 1900 y 1930, los mayores exponentes del teatro en el país fueron Antonio Díaz Villamil, Alberto Saavedra Pérez y Guillermo Francovich.[36]

Arturo participó de las actividades teatrales desde la juventud temprana. Entre varios papeles desempeñados como actor, personificó a Mariano Melgarejo en la obra de Alberto Saavedra Pérez, en 1925 y en otras producciones de diversos autores.[37] También se desempeñó como tramoyista, escenógrafo, actor y director.[38]

Realizó además numerosas interpretaciones a lo largo de una década 1918-1929 con el grupo Cuadro Obrero Dramático "Rosa de Luxemburgo", que también tuvo actividad política intensa.

El cine.

La actividad de Borda relacionada con el cine es más conocida y mejor documentada, actividad que se ha vuelto a poner en vigencia tras el rescate y restauración de la película *Wara-Wara*, 1930, de José María Velasco Maidana, que ha sido causa de nuevas miradas críticas de la película y de los desempeños de todos los involucrados. Los afiches y fotografías de época del rodaje contribuyeron a la difusión de la imagen y el rol de Arturo Borda en la obra.

Borda trabajó en asociación con Velasco Maidana y Antonio Díaz Villamil en la producción de la película *Wara-Wara*, tanto en la decoración del vestuario de los actores como en la escenografía, además del papel de actor de reparto en el que interpretó al gran sacerdote Waillakuma. Esta obra se estrenó el 9 de enero 1930, en el Teatro Princesa, de la Paz.

En la "autobiografía" Borda afirma haber dirigido *Wara-Wara*. Esta afirmación es exagerada, pues si bien colaboró estrechamente en la producción de esa película, la misma fue concebida y dirigida por José María Velasco Maidana.

Posteriormente colaboró en la producción de la película *Hacia la gloria*. Según la ficha técnica de la obra en ese entonces, Arturo Borda figuró en la dirección de la película junto con Mario Camacho, José Jiménez y Luis Raúl Duran.[39] Según un contrato suscrito el 12 de febrero de 1931, Borda asumió la dirección de la parte restante por filmar entonces.[40] La filmación se había iniciado en octubre de 1930. Borda trabajó además en esa obra como actor y director de escena, por lo que diseñó y ejecutó algunos escenarios. La obra fue estrenada el 1º de marzo de 1932.[41] En este caso, la afirmación de la Autobiografía es correcta, pues está documentado que fue el tercer director y quien la llevó a término hasta su estreno en 1932.

No se sabe si Arturo trabajó en otras producciones cinematográficas ni si se puso detrás del ocular de las cámaras filmadoras. Rónald Roa encontró una fotografía que muestra a Arturo Borda sosteniendo una cámara cinematográfica.[42]

La escritura.

Arturo Borda aparentemente habría empezado a escribir en el año 1896.[43] Para entonces tenía 13

36 Roa. Ob. cit. p. 149.
37 Roa. Ob. cit. p. 147.
38 Roa. Ob. cit. p. 148.
39 Roa. Ob. cit. p. 161.
40 Roa. Ob. cit. p. 162. Nota 66.
41 Roa. Ob. cit. p.163.
42 Roa. Ob. cit. p. 239.
43 Roa. Ob. cit. p. 78.



Imagen frontal de Arturo Borda en su papel de Waillakuma, en *Wara-Wara*. 1930. Fotograma de la película. Fotografía José María Velasco Maidana. Cinemateca Boliviana. La Paz.



Arturo Borda, hacia 1940, sentado en la sala de la casa, al lado de una mesa en la que está colocada una pintura de paisaje obra del artista. En pared de fondo, sobre el sombrero de Arturo, la fotografía de 1918 en que Arturo y Héctor posan delante del cuadro *Vista de La Paz*.



Arturo Borda, hacia 1950, sentado y leyendo un periódico en la sala de la casa de la Calle Belisario Salinas.



Perfil de Arturo Borda en su papel del gran sacerdote Waillakuma en *Wara-Wara*. 1930. Fotograma de la película. Fotografía José María Velasco Maidana. Cinemateca Boliviana. La Paz.



Velatorio de Arturo Borda, 17 de junio de 1953. Al fondo y en la cabecera del ataúd el retrato de *Leonor y José, Mis Padres*; a la izquierda se aprecia una parte de la pintura *La Dolorosa*. Fotógrafo anónimo. La Paz.



Arturo Borda, 1918. Foto Mayo, Calle Defensa, 127, Buenos Aires. Este es uno de los retratos clásicos y más difundidos del artista.



Arturo Borda en la sala de su casa escribiendo en un cuaderno de apuntes. Hacia 1925.



David Crespo Gastelú. *Caricatura de Arturo Borda.* 1930. Revista Vanidades. AñoI, Nº 1. Enero 1929. La Paz.



Arturo Borda, hacia 1950. Retrato de estudio con telón de fondo. Fotógrafo anónimo. La Paz.



Arturo Borda y su hermano Héctor en 1918, posando delante de la *Vista de La Paz* que fue donada a Los Amigos de la Ciudad. Fotógrafo anónimo. La Paz. Colección particular. Cochabamba.

años de edad. Según las referencias sobre su persona, fue un lector ávido con preferencia por autores como William Shakespeare (de uno de cuyos personajes adoptó el pseudónimo "Calibán"), Rudyard Kipling, Charles Baudelaire, Édgar Allan Poe, Charles Dickens, Mark Twain, Víctor Hugo, León Tolstoi, autores de diferentes épocas, lugares, mentalidades e ideologías. Probablemente impactado por la obra de varios de ellos, a lo largo del tiempo realizó numerosos retratos de estos escritores y pensadores. Cabe suponer que leyó la obra de los autores bolivianos de su época, varios de los cuales eran conocidos y algunos amigos cercanos.

Bastantes años después que las fechas de sus primeras pinturas, Borda empezó a publicar sus escritos en el periódico "El Diario" de La Paz a partir de 1913. Posteriormente contribuyó con escritos también para "El Hombre Libre", "El Fígaro", "La República", y otros medios.[44]

Según Roa, la producción escrita de Borda se puede clasificar como sigue:[45]

- Escritos con tema político que, a su vez, subdivide en tres, según los momentos políticos de Bolivia y la vida de Borda.
  - Periodo del Gobierno de José Gutiérrez Guerra.
  - Escritos sobre el movimiento obrero.
  - Periodo del Gobierno de Hernando Siles Reyes.
- Escritos y ensayos literarios, con el principal producto: El Loco.
- Poesía.

En cuanto a su libertad de creación con relación a su pensamiento político el artista dice: "Me parece que todo nos habla del más acendrado individualismo, a pesar de que mis tendencias son socialistas y comunistas en marcha hacia el anarquismo y nihilismo que, en fin de cuentas, es el individuo mismo."[46]

Según el folleto *In Memoriam*, publicado por César La Faye, conformaron el "Ateneo de los Muertos" elaborado por Porfirio Díaz Machicado, los siguientes: Alcides Arguedas, Abel Alarcón, Carlos Medinacelli, Juan Capriles, Franz Tamayo, Wálter Dalence, Gamaliel Churata, Francisco Villarejos, Antonio Díaz Villamil, Ricardo Jaimes Freire, Rosendo Villalobos, Juan Francisco Bedregal, Alberto Villalobos, Max Mendoza, Armando Chirveches, Gustavo Navarro (Tristán Marof), Alberto Saavedra Pérez, Lucio Diez de Medina, Luis Felipe Vilela, Félix Aguirre Zaballa, Óscar Cerruto, Adán Sardón, Elizardo Pérez y Gregorio Reynolds.[47] Cabe presumir que César La Faye, al poner esta lista de afamados escritores nacionales, por un lado los colocó en el círculo de intelectuales y amigos cercanos de Borda y, por otro, pretendió equiparar a Borda escritor con esos notables autores nacionales. Ciertamente Borda tuvo relaciones de amistad con varios de ellos, por lo menos algún tiempo, pero no necesariamente en el mismo grado de cercanía con todos.

Si es difícil clasificar la obra pictórica y plástica de Arturo Borda, también lo es su obra escrita, en particular su libro, *El Loco*. Considero que la de Borda es una obra integral y que hay que entenderla como tal, con los distintos lenguajes artísticos imbricados entre ellos lo que da un resultado único.

Se ha dicho varias veces y en distintos momentos que la obra pictórica de la última etapa artística de Borda fue hecha por el artista para ilustrar su libro *El Loco*. Esta afirmación es inexacta e inapropiada porque está basada en un desconocimiento de los procesos de creación y de las peculiaridades y características de cada lenguaje y medio artístico.

Creo que en el caso de Borda se trató de un proceso dual y simultáneo. Desde un punto de vista de la creación, todos los lenguajes nacen como ideas en la mente, en la imaginación; que cuando maduran, van tomando forma distinta si derivan y terminan sustentando creaciones literarias o plásticas y pictóricas. En este caso, ha tenido que tratarse de un proceso simultáneo y eventualmente oscilante, alternante y complementario.

El concretar en la pintura las ideas que están escritas en *El Loco*, debió ayudar al autor a redefinirlas y precisarlas para que pudiesen ser manifestadas con base en imágenes visuales. Por otra parte, el elaborar obras pictóricas y definirlas visualmente debió ayudarle a analizarlas y repensarlas para sustentarlas con el lenguaje escrito. Por eso, creo que no se puede decir apropiadamente que las pinturas ilustran los escritos como tampoco que los escritos explican las pinturas. Hay que considerar la obra creadora de Borda como un todo, que incluye la performática del artista, tanto de

44 Roa. Ob. cit. p. 78.

45 Roa. Ob. cit. pp. 85-87.

46 Borda, Arturo. *Nonato Lyra*. Edición de Rodolfo Ortiz. Editorial "La Mariposa Mundial". (Segunda impresión). La Paz, 2015. p. 189.

47 *Arturo Borda. In Memoriam*. (Tríptico). Benavides. La Paz, 1983.

su labor actoral en el cine y el teatro y su producción de "cuadros vivos", como el manejo de su propia imagen pública; presente y ausente simultáneamente como el autor del loco que declaró no ser el autor, así como el pintor que está, pero no está en sus obras; que está tanto dentro de ellas como personaje y protagonista igual que está fuera de ellas en su papel de autor, relator, testigo y crítico. Ejemplo de la dualidad y peculiaridad de los lenguajes es la pintura el *Filicidio*, y la descripción de ese evento en *El Loco*, que parecieran lo mismo pero no lo son, como se explica más adelante.

Borda es un artista complejo y complicado que gozó y disfrutó complicándose la vida y complicándosela a otros en la elaboración, definición y lectura de sus obras.

Borda escribió esencial y mayoritariamente en prosa, tanto sus comentarios periodísticos como sus ensayos políticos, literarios y sus cuentos y novelas. También escribió poesía; un ejemplo es:

> "Tributo Cultural. / Aún en la sombra el cántico se inflama / Al Círculo de Bellas Artes, con amor / en el nombre de mis padres y hermanos / - así sea obra sólo de artesanos - / unos ochenta lienzos brindo en su loor. / Y aún temeroso de ser rechazado ¡ah, Gran Señor! / tiemblo a la sonrisa de los silvanos. / ¡Oh, no: recibid esta oblata, por favor! / así mis inquietudes cesarán de ser / tecamente en la mi paleta rota / que aún sin base en subasta no vale nada / Tal estrambote extingue la sacra llama / Arturo Borda / Bolivia / 1920"[48]

Es difícil de definir y clasificar la manera de escribir de Borda. Constante común a todas esas variantes en su escritura es un estilo complejo, engolado, recargado, con uso frecuente de retruécanos. Creo que en ese sentido Borda es un escritor neobarroco. Ese neobarroquismo es tanto conceptual como literario, manifestado en cómo desarrolló y construyó sus ideas. Creo que las situaciones ambiguas, dudosas, de ensoñación e irrealidad, al mismo tiempo que son realistas en el relato, recuerdan inevitablemente a los autores del siglo de oro español. Creo que entre *El Loco* y *La vida es sueño* de Calderón de la Barca hay muchos paralelismos y concomitancias.

En la medida que Borda ejerció el periodismo, desarrolló un lenguaje preciso y sintético, como el que usó en el comentario crítico a la primera exposición de Cecilio Guzmán de Rojas en La Paz,[49] que es distinto del lenguaje usado en la poesía, en la prosa narrativa de los ensayos, cuentos y la novela *El Loco*. Un estilo semejante se encuentra en su manifiesto *Mis motivos*.

Arturo Borda fue en esencia un romántico; víctima y victimador, tanto de sí mismo como de la sociedad. Su constante búsqueda de la libertad y de justicia está sustentada en el ideario del romanticismo, inspirada particularmente en la obra de Charles Baudelaire. El romanticismo de Borda se manifiesta también en sus obras simbolistas en que el usó imágenes visuales para expresar ideas y conceptos más que relatos, como en *Crítica de los ismos* y *triunfo del arte clásico*, *Cantuta e Illimani*, *Arco iris*, *Tormenta*, *Arriba corazones*, la *Horca del Inca*, *La Piedad* y *El pensador*.

Borda fue también un surrealista en la medida que su obra explora y manifiesta los mundos del subconsciente y los ámbitos oníricos de la imaginación. Este aspecto es apreciable en varias partes de su libro *El Loco*, así como en numerosas pinturas: *El poder de la voluntad*, *El poder de la voluntad llevó al hombre al espacio*, *Cosmos*: *Cristo y Satán*, *La muerte de Rodin*, *Pegaso y altiplano*, *Illimani*, *La Yunta secular*, *Edén* y *El misterio macro- micro*.

Borda fue crudamente realista, con un realismo que se vincula con los ámbitos tanto literario como plástico, en obras pictóricas como el *Filicidio*, *El Yatiri*, *Caín y Abel*, *Leonor y José (mis padres)*, *Mazamorra*, o, de un realismo simplemente descriptivo como en la mayoría de sus paisajes y los numerosos retratos de personajes literarios, musicales e históricos.

Borda fue en esencia también un clasicista, por contradictorio que parezca. Pero esta es una opción conciencial, aspecto que se manifestó en el uso de modelos plásticos, formales, temáticos y simbólicos del mundo griego, romano y el renacentista italiano. Su clasicismo pictórico está muy bien sustentado ideológicamente, aunque quedó desfasado con el devenir de los hechos y la evolución de las estéticas y de las ideologías estéticas. El movimiento telurista "Los artistas libres de la tierra" y de *Gesta Bárbara* y el indigenismo plástico y literario parecieron opacar y dejar de lado el mundo ideológico y estético del artista. Sin embargo, como suele pasar, junto con la corriente principal de ideas y estéticas se

48 Este verso está escrito en la superficie de la paleta de pintor rota que el artista regaló al Círculo de Bellas Artes, junto con 80 pinturas de su autoría. Es notable la referencia inclusa al mundo clásico romano, pues los Silvanos eran, en la mitología romana, los espíritus tutelares de los campos y bosques.

49 Borda Gozálvez, Arturo. *La exposición de Cecilio Guzmán de Rojas*. En: "La Razón". La Paz, 13 de noviembre de 1929. p. 6.

mantuvieron obras subyacentes o emergieron nuevas y existieron simultáneamente, entre ellas la del clasicismo de Borda que muestra no haber perdido vitalidad ni vigencia. Su clasicismo se sustenta principalmente en su empeño por la búsqueda de la belleza en el sentido griego del término. Demostrando esto él mismo afirmó: "*En el fondo* de su satanismo mi alma es mística en su perenne contemplación de la belleza."[50]

Con relación a lo dicho, transcribo dos párrafos de Ricardo Jaimes Freyre:

> "Buscar pues, la originalidad absoluta es perseguir una quimera, puesto que únicamente existe en las literaturas en formación. El arte debe limitarse a la originalidad relativa, y para alcanzarla no hay caminos retóricos ni sendas preceptivas. La intuición, el sentimiento de lo bello, son los guías únicos del artista que a ella aspira. Si al encontrar el asunto poético lo asimila a su propia visión interna y le imprime el sello de su personalidad, no hay derecho para censurarle el haber bebido en fuentes anatematizadas por una preocupación literaria cualquiera, ni se le exija que limite su vuelo a determinadas fronteras, dentro de las cuales, por vastos y fecundos que sean los campos que abarquen, no encontrará tal vez la gota de agua que calme su sed de ideal." / "La poesía escrita [pintura] no es otra cosa, a mi juicio, que la expresión estética de las ideas, de las sensaciones y de los sentimientos. Todo aquello que despierte una idea, un sentimiento o una sensación puede ser el asunto de la poesía [pintura], pertenezca al mundo real o al mundo imaginario, sin más limitaciones que la sinceridad y la belleza. La energía, la dulzura, la delicadeza o el vigor en el desenvolvimiento y en la expresión obedecen, desde luego, única y exclusivamente al carácter del asunto."[51]

Las múltiples influencias recibidas, el uso de diferentes estilos de escritura y el diverso tratamiento de los temas resultan en una producción escrita multifacética, lo que convertiría a Borda en un escritor ecléctico, adjetivo que resulta exacto pero no del todo apropiado pues constriñe la riqueza de la producción del artista; ese eclecticismo es en realidad un modo de expresión multidimensional que libremente transita estilos y límites que, en una lectura tras la postmodernidad, se hace evidente que la obra escrita de Borda, así como su pintura, es totalmente moderna y contemporánea en el siglo XXI. Por eso, más adelante en este libro, tres autores analizan de manera expresa la obra escrita de Arturo Borda, particularmente su libro de edición póstuma *El Loco*.

Acaso esto se pueda apreciar en cómo Borda describió en ese su libro su manera de ver las cosas, en los siguientes párrafos:

> "**Crítica estética** / Lo clásico en el fondo y en la forma debe significar la perfección en todo sentido, desde la perfección en la estupidez hasta en la sabiduría, desde lo de lo bello a lo horrendo y feo, en el fondo y en la forma. / Pero aquí forzosamente debemos preguntarnos: ¿qué es y cómo es la perfección? / La perfección en el arte es la imitación máxima a la naturaleza. Esto en la esfera del arte, que la perfección en la vida es la vida misma. En la existencia no hay organismos imperfectos. / Mas, aclararemos. ¿Qué cosa es más perfecto que la reflexión inversa de la imagen en el espejo de las aguas dormidas?; ¿qué cosa más inquietante y llena de misterio que el milagro de la reflexión?; la apariencia íntegra en detalle y en conjunto y con movimientos, aunque sólo en una faz. El maravilloso arte pictórico realista ¿no queda infinitamente por debajo de un hecho tan simple y que consiguientemente se produce sin esfuerzo? ¿El eco y la esponja acústica hallada en el litoral griego no son otros ejemplos, para no citar más? / Pero la ciencia y el arte se contactan en este punto emocionante de imitaciones. Y si no veamos que los sub- marinos son la imitación de los anfibios; las aeronaves, de las aves; el fonógrafo, de la esponja parlante; el espejo y la pintura, de las aguas quietas. Aquí hay un milagro de relación entre el ensueño y la quietud: la refracción inconsciente desentrañada para que mediten los cerebros capacitados. Yo lo comprendí, pero me falta el léxico y las imágenes para explicar; la música es la imitación del canto de las aves, de los silbos, del gemir y musitar de los vientos: gritos, imprecaciones y clamores, y del gluglú de las aguas. En fin, la música es la orquestación universal. / Y

50Borda, Arturo. *Nonato Lyra*. Edición de Rodolfo Ortiz. Editorial La Mariposa Mundial. La Paz, 2015. p. 153.

51 Ricardo Jaim es Freye: "[Centenario de *Castalia Bárbara*] Introducción". En: Prada, Ana Rebeca, editora. *La Prosa de Jaimes Freyre*. Colección Prosa Boliviana 2. Tomo I. CL, IIL, IEB, UMSA. La Paz. 2016. pp. 88-89. Los brackets [ ] son míos.

los números, la estética, la belleza, la mecánica, la lógica y la sinrazón, todo se amalgama en nuestra ansiedad voluptuosa de emociones, semejando un mareo lúbrico, ante el que desaparece cual por conjuro, maleficio o ensalmo, el valor de la armonía en el concepto humano. Y así nos hallamos de pronto sumergidos en la armonía sin preceptos de la naturaleza. / Nada más imperfecto, para nosotros, que la perfección de las nubes, de los montes y de los valles. El árbol rugoso y de ramas retorcidas, esquelético o frondoso, liso o roñoso, sobre cualquier fondo y aún sobre fondo sin fondo es siempre algo que nos conmueve, sea que esté desgajado, sus ramajes pendientes bajo el peso de la nieve o bajo el peso de sus frutos. El árbol así es lo que se dio en llamar lo bello. El claro sol, la florcita en la arena, el céfiro y el huracán sin formas, como el arrullo de la torcaz y el sordo rumor de las remezones terrestres que llegan anunciando la catástrofe, todo habla no de la perfección de la forma, sino que del impulso del espíritu, en acción o en potencia. / El monstruo humano es tan perfecto como el que no lo es. ¿Cómo podríamos entender un monstruo perfecto? Esa perfección existe: es la naturaleza quien la hace y la hace acaso si para reforzar la conciencia del hombre en su libertad, en cuanto a lo que su destino le otorga. ¿Cuáles son, pues, los índices o el canon del monstruo? El humo en disparatadas espiras al viento que sopla o en compactos airones, y los celajes fundiendo todos los matices ¿no descuajeringa toda regla humana, respecto a la línea y al color, encantando nuestras almas? / Así en el arte, dentro de un restringido límite, la perfección es o debe ser la expresión de la verdad en la emoción de lo que se manifiesta, ya sea en verismo de los sucesos de a bulto, simples vulgares o en el laberinto inexplicable de los procesos del ensueño en la fiebre. Y con esos elementos llanísimos de la verdad pura se puede construir algo que ante los que no piensan ni observan finja exceder los límites de lo fabuloso, tan imposible como parecería el trasunto fiel, si fuese dado, del inaudito juego de los celajes y las nubes en los crepúsculos menos fantásticos. Y esto sin llegar, siempre dentro de la verdad, a la expresión de lo estupendo inimaginable en nuestra comprensión del cosmos: prodigio de prodigios que nos intuye la magnificencia de lo eterno y de lo infinito en la materia, en el alma, en el espacio y en el tiempo. / Hasta aquí nos referimos solamente al mundo real, objetivo o subjetivo, a través de nuestro temperamento, in- dependiente de nuestra voluntad; que si llegamos a considerar también lo ilimitado de la fantasía consciente, veremos, si somos razonables, que lo clásico en el fondo carece de límites en todo sentido, por lo cual nos hallaremos cada vez más capacitados al ejercicio ilimitado de nuestra libertad en el mundo del arte. / Así que aquello clásico, perfecto, para la humanidad, es decir, para el Rey de la Naturaleza, y esto es vergonzoso decirlo a su ilimitada soberbia, se reduce... ¿A qué — diréis? Pues, eso es, se reduce a la simple forma: a la obra del artesano. / La perfección para la humanidad pedante se reduce a establecer normas para la representación de las apariencias de a bulto y al primer golpe de vista, y pragmáticamente surgidas no de la vida misma, sí que únicamente como consecuencias de las obras de arte que se elaboraron ignorantemente, ni más ni menos como la gramática es una miserable consecuencia de la lengua: la onomatopeya. ¿Y con eso se quiere castrar la libertad? / Para el logro de la gran obra es de primordial necesidad el conocimiento del espíritu, la intuición de la fuerza de las atracciones; entonces no hay forma, por ínfima que sea, que no se transfigure en lo indefinible de la seducción fascinadora, y, por tal manera, se está en plena poesía. Esta es la vida hacia la liberación en el mundo del arte. / Pero no está por demás no olvidar que antes de aprender anatomía, euritmia, escala y gramática, es necesario saber lógica; porque aun la sinrazón, la noche y la muerte, están bajo el dominio de la lógica de la existencia. / Mas, en definitiva, y ante todo, no olvidéis hallar vuestra personalidad: tener conciencia de vuestro modo de andar, de oír, de hablar, de mirar y ver, y aun de dormir, es decir, algo que so pena de la muerte no deja de estar en cada uno, aquello que va cantando a pregón en la risa o en el llanto, aquello fatalmente inevitable,

cuyo conjunto forma el yo y que imbécilmente la mayoría de los seres tratan de ocultar imitando a los demás. El yo es el destino individual, aciago o feliz. / ¿Cómo es, pues, que nadie ignore lo que él mismo es? ¿Cómo es posible que él mismo se considere en nada, imitando a los otros, aunque el modelo fuese un genio? ¿Cómo es eso? Mas si ello es así, bien merece el hombre ser despreciado del mundo. Pero ignoramos que siendo lo que cada cual es, cumple su destino. Sin embargo, sea pues tu divisa no imitar. / Y acabando de escribir me da ganas de lanzar una estrepitosa carcajada al simple hecho de pensar que una cantidad de gente meditará con suma gravedad acerca de estas tonterías que me estaban arañando por dentro; pero también es de suponer que otros verán que todo eso no es nada más que una burla. Mas, lo que hay de efectivo es que con ello he logrado pasar alegremente uno de estos instantes de terrible aburrimiento y provocar que los demás piensen en su personalidad como individuos, y, consiguientemente, como personalidad de pueblo y raza."[52]

Más adelante en ese libro el artista añadió otras consideraciones pertinentes:

"Estética — regresión / Vate, que etimológicamente es vaticinio, significa poeta, es decir, artista, y su oficio es sondar los misterios del impulso de las intuiciones. / El ejemplo más tremendo e inconcuso de esta verdad está en el hecho de que la humanidad ha presenciado en los años anteriores a la catástrofe mundial estallada el año 14. Aquello fue un ciclo de angustias y tal desorientación en el mundo del arte, que todo el Olimpo se vino abajo en una especie de pesadilla augural de cataclismos, envuelto en las vorágines sin precedentes del impresionismo, el futurismo y el cubismo. Era un trepidar sordo, de tormenta o algo más: semejaba, para el pensamiento, un heraldo del hondo rumor de la tierra que anuncia los terremotos. / Y así fue. El cubismo que daba la nota más desconcertante en todas las artes, la face más aguda y demoledora del ideal clásico. / Y la miseria y el hambre se dilataban en el mundo: la devastación pasa en el globo como un soplo maldito; el arte ha enmudecido, oculto en las catacumbas, adscrito en la contemplación de las cosas divinas y atento a las intuiciones del misterio. Entonces, en su espíritu rendido de fatiga cruza el ansia de un retorno pleno, sereno y humilde, a la madre tierra: se sueña en la Arcadia feliz, acaso en la edad de piedra: en la paz patriarcal. / No más joyeles damantinos y artificios de filigrana; mas, si al entregarse cándido y gozoso al simple arroyuelo murmurador, al amor de las zagalejas, aspirando el aroma de la flora silvestre y curtiendo la tez a la intemperie, recibiendo a flor de piel la suave caricia de los vientos, rasgando los aires al canto de la vida campechana. / Y el milagro de la intuición del arte por venir está consumado. / Poetas, cantad a las nuevas formas de regresión a la plenitud de la vida: sed simples a modo de los niños o los salvajes, porque a pesar vuestro os veréis obligados a ser ingenuos; tanto os habrá zarandeado el cansancio de la agitación humana. Irá tan allá el apego a lo simple, que sólo será tolerable la coquetería infantil. Habrá roturación de tierra virgen y acaso exhumación de ciudades prehistóricas, restauración de las teogonías primitivas. Ceres tornará a llamarse llanamente la Tierra. Y así las demás deidades: Céfiro, Sol, Iris. / Es la hora de las incubaciones en las fuentes mismas de la vida. / Se ve en los albores de los porvenires los lejanos destellos fascinantes de una aurora imponderable y serena. / En los manantiales, en la luz y en los ecos, en los vergeles y en los antros, desnudos de toda vanidad el hombre y la mujer cantarán sus oraciones vesperales y matutinas sólo a los fenómenos cósmicos. / El estilo de la naturaleza plena y el de los libros sagrados refundirán su alma en una. Se ve en los albores de lo porvenir los destellos fascinantes de una aurora imponderable y divina."[53]

52 Borda, Arturo, *El Loco*. V II, pp. 819 – 821.

53 Ob. cit., V II, p. 829 – 831.

III. El lenguaje pictórico de Borda.

Las pinturas conocidas del artista demuestran que Borda poseyó una gran capacidad de análisis y síntesis de la realidad con lo que hizo propuestas realizables, aunque románticamente idealistas y hasta utópicas. Al mismo tiempo poseyó una imaginación prodigiosa, probablemente mayor que su dominio de los lenguajes escrito y pictórico.

Creo que para entender apropiadamente la obra de este artista es necesario hacer varias consideraciones que expongo a continuación.

La formación artística en Bolivia y Arturo Borda.

Con la instauración del régimen virreinal hacia 1570, se estableció en el país el sistema gremial de enseñanza del arte, de tradición medieval. Este sistema que en cierto modo coincidió con el fenómeno prehispánico de los Yanaconas, artífices especializados,[54] se mantuvo a lo largo del periodo colonial y con variantes durante el primer siglo de la República. Lo común entonces era que un artista de renombre recibiera pupilos y enseñara tanto dibujo como pintura, con una relación maestro-aprendiz que podía durar algún tiempo hasta que éste tuviera la capacidad para independizarse.

Los modernos centros de enseñanza superior del arte se fueron creando en Sudamérica en diferentes momentos. El caso más antiguo es el del Perú, con la Academia de Dibujo y Pintura, patrocinada por el Virrey José Fernando de Abascal (1806-1816) en que la educación era gratuita. Esta escuela siguió funcionando después de la independencia de este país; más tarde, sobre su base se estableció en 1860 la Escuela Municipal de Arte. En 1872 se organizó la Sociedad de Bellas Artes con el objetivo de sostener la escuela y promover la creación de un Museo de Historia. Posteriormente se creó la Academia Concha, activa entre 1893 y 1912, y, finalmente en 1918 se creó la Escuela Nacional de Bellas Artes que sigue funcionando hasta le presente.[55] En Chile, la Academia de Pintura fue creada en marzo de 1849; funcionó en el edificio de la Universidad de San Felipe. Desapareció en esencia tras unir sus dependencias en 1910 con el Museo de Bellas Artes. A partir de 1932 pasó a depender de la Universidad de Chile.[56] En Brasil, la Escola Nacional de Belas Artes, fue creada en Río de Janeiro, en noviembre de 1890.[57] En Quito la Escuela de Bellas Artes se creó en mayo de 1872;[58] en Caracas en 1901 y en Argentina, en Buenos Aires, se creó primero La Escuela Superior de Bellas Arte "Ernesto de la Cárcova", en 1923, como una dependencia de la Academia Nacional de Bellas Artes. Posteriormente se creó la Escuela Nacional de Bellas Artes "Prilidiano Pueyrredón", en 1940.[59]

En Bolivia se mantuvo vigente el sistema de taller – maestro - pupilo- durante el siglo XIX y principios del XX, con la novedad de que los maestros adoptaron la práctica de poner avisos en los periódicos locales, anunciado los cursos de arte. Un ejemplo es el del pintor potosino Avelino Nogales (1870 - 1930), que, tras retornar de haber estudiado en Buenos Aires, ofrecía en Cochabamba cursos de dibujo y pintura mediante un aviso que reza:

> "Avelino Nogales, artista dibujante, trabaja retratos a tinta china, carbón natural e iluminados. Además tiene establecidas desde el 1º del entrante sus clases para dar lecciones en estos ramos".[60]

Por el mismo periodo se publicó otro aviso de un profesor no identificado, que reza:

> "Profesor de dibujo i pintura da lecciones a domicilio i recomienda sus trabajos al bello sexo en lo relativo al dibujo floral, pintura en vidrio, porcelana i razo, copia paisajes al natural".[61]

Durante la primera década del siglo XX, cuando, Arturo Borda rodeaba los veinte años de edad, varios artistas estuvieron activos y al mismo tiempo impartían la enseñanza del oficio, como José García Mesa (1851-1904) y Elisa Rocha de Ballivián (c.1880-1966). Rocha, tras haber estudiado en la Academia de Pintura en Santiago de Chile, instaló en 1905 una academia particular en la que

54 Escobari, Laura. *Producción y comercio en el espacio Sur Andino. S. XVII*. La Paz, 1985, pp. 89-90; y: *Caciques, Yanaconas y extravagantes*. La Paz, 2005. pp.240-243.

55 http://www.ensabap.edu.pe/

56 http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-543.html.

57 http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=marcos_texto_esp&cd_verbete=4919

58 http://escuelabellasarteseric.blogspot.com/2010/09/primera-escuela-de-bellas-artes-ecuador.html

59 http://una.edu.ar/contenidos/43-historia

60 El Heraldo. Año XX. Cochabamba. Enero 1º, de 1897. p. 1. Nogales repitió el mismo aviso en el Nº 2673, año XXI, de 28 de diciembre de 1897, p. 2. En la misma edición se encuentran dos avisos clasificados, muy breves, anónimos, ofreciendo clases de dibujo.

61 El Heraldo. Año XXIV, Nº 2656. Cochabamba. 11 de noviembre de 1897. p. 1.

enseñó dibujo y pintura tanto a señoritas como a jóvenes de la sociedad paceña de su época.[62] José García Mesa retornó a Bolivia en 1897, tras una larga estadía en Roma y París y haber realizado viajes por Europa. Se instaló en Sucre, donde fundó una academia de arte.[63] Además de la enseñanza realizó trabajos como: la *Vista de la plaza de Sucre*, la *Vista de Potosí* y un *San Sebastián*, todas en 1898.[64] Posteriormente, en 1899, se trasladó a Cochabamba donde estuvo activo por lo menos durante un año, lapso en el que además fundó la "Academia de Dibujo y Pintura" en el "Instituto Nacional de Ciencias y Letras".[65] En 1902 se trasladó a La Paz como Diputado Nacional por Cochabamba, con el partido Liberal, hasta su fallecimiento en 1904.[66] En ese tiempo también trabajó como artista, momento en el que realizó, entre otras, las catorce pinturas del *Vía Crucis* de la iglesia de San Francisco de La Paz, así como las dos vistas de *El Prado* de la ciudad.

Como queda dicho, José García Mesa enseñó el oficio artístico en tres ciudades; impartiendo la enseñanza mediante la copia de pinturas de su mano y de su colección y usando maniquíes, como modelos tal como lo manifiesta el siguiente comentario:

> "Ha escogido material y modelos de pintura para la enseñanza del arte, el señor Mesa ha podido aumentar otros modelos en bulto i en yeso que el malogrado i distinguido pintor Villavicencio trajo de Europa hace muchos años. Esta adquisición ha sido valiosa bajo todos los aspectos para dar más amplitud al estudio al natural. Nos complacemos en poder tributar un voto de elogio al distinguido artista G. Mesa por las mejoras introducidas en su establecimiento, a la vez que por los adelantos de sus discípulos, que dan pruebas de aventajado aprovechamiento."[67]

José García Mesa publicó meses más tarde un nuevo aviso con detalles adicionales sobre los métodos de enseñanza del arte:

> "… El establecimiento cuenta con hermosos modelos de dibujo, pintura, escultura, máquinas &, y pone a disposición de los alumnos, para copiar toda la galería de cuadros. El sistema de aprendizaje es según los métodos más adelantados de las academias de Roma, Florencia y París".[68]

Meses más adelante, el artista publicó una nueva serie de avisos con detalles adicionales:

> "…Lecciones de dibujo y pintura, cursos completos, según los métodos más perfeccionados en lo posible en las academias de Roma y París. El establecimiento cuenta con un maniquí de mujer de primer orden, con modelos de diversos géneros y pone a la disposición de los alumnos que hayan ingresado en la sección de pintura, para copiar los cuadros que contiene su galería. Los discípulos que quieran dedicarse al género del retratos, podrán hacerlos del tamaño natural, cuerpo entero, en mucho muy superiores muy diferentes de los tristes recuerdos que varios farsantes del exterior han venido a dejar en el país".[69]

En resumen, José García Mesa fundó casi simultáneamente tres Academias de Pintura y Dibujo en Sucre, La Paz y Cochabamba. No se tiene noticia de si alguna de ellas cerró prematuramente o si el artista las atendía de forma simultánea, probablemente con la colaboración al menos temporal de otros colegas y con base en el sistema de copias de modelos, lo que eventualmente le permitiría pasar temporadas en las tres ciudades atendiendo tanto a encargos profesionales como a sus pupilos.

Otro de sus avisos dice:

> "Academia Nacional de Pintura 'García Mesa' desde el 2 de enero continuará funcionando con la regularidad de siempre. Los nuevos alumnos que no hayan tenido preparación ninguna, deberán hacer un primer curso en la Escuela Nacional de Dibujo que se halla bajo la competente dirección de la Señora Adela Zamudio, condición indispensable para ingresar a la Academia. … La Academia posee actualmente, fuera de los útiles del año anterior, un hermoso maniquí de mujer, una máquina ampliadora i otras colecciones de modelo de Dibujo."[70]

62 Arze, Silvia. "Índice de pintores bolivianos, 1900-1987". En: *Pintura boliviana del siglo XX*. Ed. Banco Hipotecario Nacional, La Paz. Jaca Book, Milán, 1998. p. 271.

63 Pentimalli, Michela, y Pedro Albornoz. *El pincel y la pluma. José García Mesa, artista y periodista entre dos mundos*. Anuario 2000, ABNB. Sucre, 2000. pp. 286.

64 La primera pintura se halla en el Salón del Concejo Municipal de Sucre. La segunda está en colección particular, en La Paz. La tercera se halla en la Sacristía de la Catedral de Cochabamba.

65 Villarroel Claure, Rigoberto. *Teorías estéticas y otros estudios*. La Paz, 1972. p. 28.

66 Pentimalli y Albornoz. Ob. cit. pp. 281-316.

67 El Heraldo. Año XXIV, Nº 3447. Cochabamba. 1º de abril de 1901. p. 2. García Mesa debió adquirir durante su estadía en Sucre, la colección de yesos y modelos de bulto que pertenecieron a Antonio Villavicencio. (N del A.). Ver también: Pentimalli y Albornoz. *José García Mesa. El pincel y la pluma.* p. 302.

68 El Heraldo. Año XXIV, Nº 3528. Cochabamba. 21 de junio de 1901. p. 1.

69 El Heraldo. Año XXV, Nº 3669. Cochabamba. 30 de diciembre de 1901. p. 1.

70 El Heraldo. Año XXIV, Nº 3403. Cochabamba. Jueves 3 de enero de 1901. p. 1.

García Mesa también recurrió a la fotografía, que utilizaba con frecuencia en su trabajo profesional, como lo prueba la vista anónima de Potosí y la antes citada pintura de la *Vista de Potosí*,[71] así como las otras vistas urbanas de Sucre, Cochabamba y La Paz.

Pese a lo dicho, parece que a fines del siglo XIX la carencia de adecuados centros de formación en arte llevó a muchos artistas a ejercer el arte directamente y aprenderlo con la práctica, siendo autodidactas. El propio José García Mesa fue autodidacta al inicio de su carrera,[72] aunque después perfeccionó su arte en Europa. Antes que él, Antonio Villavicencio hizo otro tanto. Al final del siglo varios artistas autodidactas trabajaban en La Paz, como Zenón Iturralde[73] y Ángel Dávalos (La Paz, 1871-La Paz, 1953).[74] Artista, también autodidacta como los citados, fue Armando Chirveches, conocido como escritor y notable dibujante y caricaturista, aunque después realizó estudios de pintura en Europa. Otro pintor activo en La Paz, por esos años fue Gregorio Brun, del que se conoce un retrato del *General Eliodoro Camacho* fechado en 1882.[75] Hubo otros artistas como Adolfo Castañeda Morón, que trabajó como iluminador y retratista al óleo con el fotógrafo Max. T. Vargas, y que después puso un estudio independiente de pintura.[76]

En 1926 se creó en La Paz la Academia Nacional de Bellas Artes "Hernando Siles". Esta dio un gran impulso a la formación de las artes plásticas. Paralelamente, se fueron generando otras opciones de formación, como se evidencia por el anuncio de un Instituto Nacional de Bellas Artes:

> "Primavera tiene el agrado de invitar a todos. / Instituto Nacional de Bellas Artes / Secciones: Lírica y Plásticas / (En la sección plásticas se ofrecían cursos de:) Dibujo, Pintura, Grabado, Decoración, Escultura, Arquitectura, Ropaje - Movimiento, Perspectiva, Anatomía, Composición, Historia del Arte. / Con los mejores profesores del país. / Por quince bolivianos anuales".[77]

La boliviana Academia Nacional de Bellas Artes, fundada con el patrocinio del entonces Presidente de la República Don Hernando Siles Reyes, cuyo nombre lleva, se estableció como un ente rector de las bellas artes, aunque nunca se la acabó de estructurar como Academia sino tan solo como un centro de enseñanza de alto nivel. No llegó a ser, como en otros países, un cuerpo colegiado de académicos compuesto por artistas consagrados en distintas disciplinas de las bellas artes que marcaran la impronta de lo que se dio en llamar el "arte oficial". Para entonces Borda era ya un artista maduro, que de hecho en 1926 fue nombrado profesor de anatomía artística.

En cuanto a Arturo Borda, todos los autores que de una u otra manera han visto, tratado y analizado su obra pictórica han coincidido en señalar que fue autodidacta, yo entre ellos en algún momento. El propio artista se declaró autodidacta y como tal aparece en la *Autobiografía* publicada en 1963 y en numerosas referencias contemporáneas.

> "Siempre sus trabajos han sido originales por su factura, técnica y concepción, puesto que jamás ha tenido profesores, maestros, escuelas o academias, ya que a fuerza de porfía tuvo que descubrir o inventar los secretos del arte para dar vida a sus concepciones"(…).[78]

Sin embargo, creo que esta afirmación del propio autor debe ser revisada. Creo que la misma está basada en esa construcción simbólica, generada por el artista y su entorno. No se puede negar, por otra parte, que las obras de madurez del artista presentan las características normalmente asociadas con la obra de la mayoría de los autodidactas, pero ese es otro asunto.

La hipótesis que propongo se basa en el análisis formal y técnico de toda la producción de Borda a lo largo de su vida. Como resultado del mismo, tanto de los aspectos de ejecución pictórica, como los compositivos y formales, se aprecia que las obras de la producción más temprana, entre 1905 y 1910, tienen muy alta calidad y están resueltas de manera semejante a la de un artista

71 Querejazu, Pedro. *El dibujo en Bolivia*. Fundación BHN. La Paz, 1996. p. 24.

72 Villarroel Claure, Rigoberto. *Arte contemporáneo. Pintores, escultores, grabadores bolivianos. Desarrollo de las artes y la estética. De la caricatura – Academia Nacional*. La Paz, 1952. p. 82.

73 Villarroel, 1952, p. 82.

74 Arze, Silvia. Ob. cit. p. 277.

75 La dedicatoria dice: "El artista Gregorio Brun al Gral./Eliodoro Camacho/ 1882". La obra es propiedad de la Academia Boliviana de la Historia.

76 Querejazu, Pedro. "El Fotógrafo Max. T. Vargas. Su actividad en Bolivia y sus contemporáneos". En: *Fotografía Max T. Vargas, Arequipa y La Paz*. Andrés Garay Albújar, Coordinador. Instituto de Investigaciones Históricas. Universidad de Piura. Piura, Perú, 2015. Nota: 12.

77 Revista *"Primavera" Para la mujer*. Año I, Nº 2. La Paz. Febrero de 1939. p. 4. No he podido establecer si este aviso se refiere a la Academia o a una institución paralela, como el nombre da a entender.

78 Borda Gozálvez, Arturo. "Arturo Borda: Autobiografía". *La Nación*. Suplemento Dominical. La Paz. Domingo, 28 de octubre de 1962. p. 1.

con formación académica.[79] Por eso creo que en algún momento Borda recibió formación artística tutelada; es decir, debió aprender el oficio pictórico con algún maestro connotado, activo en La Paz a fines del siglo XIX y primeros años del XX.

Las obras más tempranas firmadas y fechadas de este artista son de 1902, cuando contaba con 19 años; de ese momento son la *Cruz* delineada con los nombres de sus padres y *Palomas*, de colección particular en Santa Cruz de la Sierra. Las obras realizadas a partir de 1905 demuestran muy buena calidad de pintura, particularmente la *Cabeza de anciano* y *María Magdalena penitente*. Estas obras tienen una muy elevada calidad plástica, y semejanza en cuanto a la técnica con la obra pictórica de José García Mesa de ese tiempo.

La metodología de enseñanza por ese tiempo, como se ha explicado, no distaba mucho de la del tipo de los talleres gremiales medievales que también se aplicaron en el país durante la colonia. Ya al final del periodo colonial la enseñanza artística cambió con relación al periodo precedente. Se practicaba sistemáticamente la copia de modelos, ya fuesen éstos otras pinturas, grabados, estampas o yesos. Paralelamente se enseñaban los procedimientos técnicos de la pintura como el uso y mezcla de los colores, la elaboración de pinceles y otros utensilios. Hacia el final del siglo XIX ya era común el trabajo con materiales importados de fabricación europea, especialmente inglesa o francesa, que eran traídos y comercializados por diferentes casas comerciales.

En el caso de Arturo Borda, es evidente que usó modelos para copiar, como lo atestigua la pieza *Mujer en la alcoba*, que el propio artista acredita como copia de ASeriñé.[80] Parece evidente que otras obras tempranas, como *Mujer en el viento* y la *Olimpia*, son réplicas de estampas, oleografías, postales o fotografías. Este aspecto de la apropiación de otras obras será una de las constantes en la producción del artista.

Esas obras tempranas, al margen de que pueden ser copias de otras, están demasiado bien ejecutadas para ser la labor de un autodidacta principiante. El manejo de veladuras, sombras, fondos, la manera de mezclar y aplicar los colores y manejar los pinceles evidencian una tutela o tuición de alguien con conocimiento de la materia detrás del artista. Lo dicho es claramente apreciable en la ya mencionada *Magdalena*.

Pienso que la autoproclamación de autodidacta es una construcción posterior de Arturo Borda inspirada en la imagen romántica del "self made man", el hombre que es hecho por sí mismo con esfuerzo y sufrimiento en un medio adverso.

Por eso creo que Borda no fue solo autodidacta. Creo que sí recibió instrucción y fue formado en el oficio pictórico. Esa formación probablemente fue breve, diferente al proceso de varios años de aprendizaje que la formación académica regular implicaba.

Es muy probable que aquel, aquella o aquellos maestros hubieran desaparecido del medio artístico y social siendo Borda aun joven lo que le permitiría más adelante definirse como autodidacta, sin testigos que pudiesen desmentirlo.

La selección de temas tiene por un lado que ver con la posible enseñanza de un académico acérrimo como José García Mesa, ya que él mismo practicó la copia de obras de otros artistas y usó la fotografía como instrumento de trabajo para realizar sus pinturas.

La selección de temas, por un lado románticos y, por otro, académicos, debió estar relacionada también con la influencia del movimiento literario en Bolivia en general y en La Paz en particular, los parnasianos como Franz Tamayo y los románticos como Ricardo Jaimes Freire y Nataniel Aguirre, con alguno de los cuales Borda tenía relaciones de amistad.

Los modelos escogidos están precisamente vinculados con la academia. No se tiene referencia de que usara modelos de obras ejecutadas por los realistas o los impresionistas. Como ejemplo, la *Olimpia* parece haber tenido como modelo la obra *Eros y Psiquis* de Ingres.

Ya por la segunda década del siglo XX, Borda aparentemente se desmarcó del mundo académico formal y se fue aproximando a hacia un realismo romántico y simbólico. De 1915 es el *Mendigo* de Ángel Dávalos, y de 1917 es *El Filicidio* y un año posterior es *El Yatiri*, pinturas de Borda que si bien están impecablemente ejecutadas de acuerdo a los cánones académicos formales, tienen una temática tanto realista como romántica. Por un lado, *El Filicidio* es una denuncia de la hipocresía de la elite social paceña y, como el mismo diría en sus escritos posteriores, el

79 Borda inició su producción pictórica desde los primeros años del siglo XX. La obra firmada y datada más antigua es de 1905.

80 No he encontrado aún la fuente original de esta obra. Esta obra perteneció a la colección del artista Ángel Dávalos, uno de los posibles maestros y mentores, además de amigo de Arturo Borda.

niño devorado por la cerda preñada, es como un acto de autoinmolación y de antropofagia social; mientras que el romanticismo implícito en *El Yatiri* es evidente, como el encontrar y reconocer la sabiduría del indígena, en un ámbito distinto del conocimiento científico racionalista que también era inherente a la Academia.

Parte importante de un proceso de formación indirecta debió ser el diálogo, la crítica y el análisis de su obra con otros artistas contemporáneos. Se sabe de la relación estrecha entre Arturo Borda y Ángel Dávalos, once años mayor que aquel, destacado pintor de bodegones y retratos oficiales y creo que también tuvo una relación cercana con Luis Enrique Toro Moreno que llegó a Bolivia en 1920 y trabajó en diferentes ciudades del país hasta 1950.[81]

El taller de pintura.

Al parecer, el lugar de trabajo, el taller de pintura de Arturo Borda fue más bien precario, "el atelier improvisado" como señaló un periodista. No se tiene referencias documentales claras de cómo pudo haber sido ese ambiente mientras vivió con toda su familia en la casa de la calle Bolívar.

En la casona de la calle Belisario Salinas, en la que vivió desde 1940 hasta 1953, él habría dispuesto de dos habitaciones.[82] La primera, sobre la calle, tenía dos ventanas, una que miraba al oriente, hacia el Illimani, y otra hacia el sur, hacia el Montículo de Sopocachi; ese fue su ambiente de trabajo donde tanto pintaba como escribía. Al otro lado del pasillo central de la casa estaba su dormitorio que también tenía una ventana hacia el oriente. Según referencias verbales, trabajaba intensamente en su estudio por horas, día y noche. Usaba el dormitorio la mayor parte del tiempo pero, dada su naturaleza y sus relaciones, a veces se ausentaba de la casa por días.

En todo caso, el cuarto de trabajo debió tener 7 x 7 metros de largo y ancho, donde estaban su caballete, sus pinturas y utensilios del oficio, y muy probablemente también sus libros, papeles y la máquina de escribir. En resumen, Borda no habría tenido un taller o atelier dedicado exclusivamente a su ejercicio del arte pictórico.

Sobre su modo de trabajo en una oportunidad el artista dijo: "Yo trabajo al filo de la tarde y al amanecer, en la noche alta y con luz artificial, en el día y debajo del sol."[83]



Arturo Borda en su estudio, hacia 1943, pintado sobre el caballete una pieza hoy desconocida. Al fondo el muro empapelado y delante un biombo del que cuelga la pintura de *El Cristo de la agonía*, 1943. En la esquina superior derecha un espejo. Fotógrafo anónimo. Colección Jaime Sáenz. La Paz.

La técnica en la obra pictórica del artista.[84]

Los medios y materiales disponibles en el país en las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del siglo XX eran escasos. El número de artistas que requerían y consumían esos productos fue también reducido. No obstante, al parecer, el comercio abastecía esos requerimientos. La práctica común era que las casas comerciales tuvieran almacenados y disponibles los productos de mayor consumo y salida rápida. Hacían pedidos de los productos especiales a las casas proveedoras ya fuesen nacionales o extranjeras y cuando llegaban las remesas se anunciaban en revistas y periódicos.

Estas casas comerciales manejaban representaciones y catálogos de los productos de muy diversa índole. Los avisos publicados demuestran la variedad de los productos de importación directa. Hasta mediados

81 Querejazu, Pedro. "El Arte quiteño y ecuatoriano en la audiencia de Charcas y Bolivia. En: *Arte Quiteño más allá de Quito*. Fondo de Salvamento. Quito, Ecuador, 2010. pp. 234 – 253.

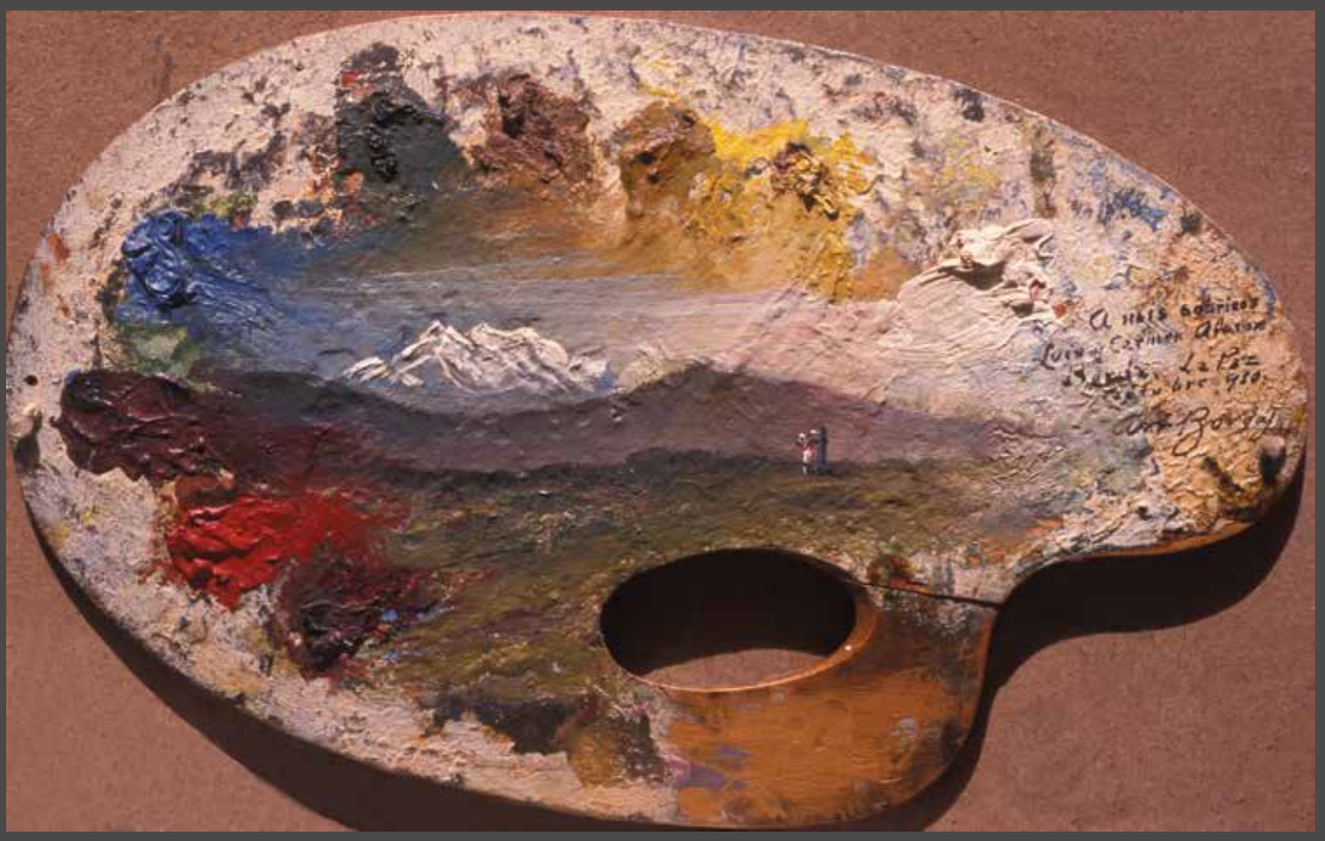
82 Entrevista del autor a Roberto Borda Montero, el 10 de octubre de 2015, en La Paz.

83 "Arturo Borda: el gran pintor olvidado". La Razón, lunes 10 de julio de 1950. Fragmento de una entrevista transcrita y comentada por Rodolfo Ortiz, en: "La Mariposa mundial. Revista de literatura" Nº 22. 2014-2015. p. 23.

84 Querejazu, Pedro. "Procedimientos técnicos en la pintura boliviana". En: *Pintura boliviana del siglo XX*. Banco Hipotecario Nacional. Milán – La Paz, 1989. pp. 249-254. Ver también: Querejazu, Pedro. "Aspectos técnicos del dibujo en Bolivia". *El dibujo en Bolivia*. Fundación BHN. La Paz, 1996. pp. 43-46.



Paleta del artista, 1920. La paleta rota, perdió dos lados y presenta rajaduras, motivo por el que el artista dejó de usarla. La donó al Círculo de Bellas Artes en 1920, con un paisaje con el Illimani y un poema “Tributo cultural” escrito encima. Madera, 21 x 47 cm. Colección particular. La Paz.



Paleta chica del artista. Madera, 21 x 47 cm. La paleta tiene una rajadura en el mango y una gruesa capa de pintura seca por el uso reiterado, y colores dispuestos decorativamente y al centro un paisaje del Illimani. A la derecha una dedicatoria pintada y firmada por el artista: “A mis sobrinos / Luis y Carmen Alarcón / Borda. La Paz, / Octubre 950. / Arturo Borda”. Colección particular. Cochabamba.



Caballete del artista que figura en varias fotografías en que se le ve trabajando en su casa. Madera barnizada, 200 x 60 x 15 cm. Colección particular, La Paz.



La pintura *La Pascana*, 1947, sobre el caballete, en el estudio de Arturo Borda en la Calle Belisario Salinas. Hacia 1965, Fotógrafo anónimo. Colección Rónald Roa Balderrama. Santa Cruz.



Arturo Borda, vestido de traje de calle, posa con sus instrumentos de trabajo delante de la pintura *La cantuta del Choqueyapu*. La toma se hizo en un corredor o patio de la casa, hacia 1947. Fotógrafo anónimo. Colección particular. La Paz.



Paleta grande del artista. Madera, 35 x 45 cm. Colección particular, La Paz. Es la que figura en varias fotografías en que se le ve trabajando en su casa, que usó hasta el final de sus días.

del siglo XX no hubo en La Paz ni en Bolivia una casa comercial especializada en la importación y comercialización de materiales para artistas. Eso no quita que no llegaran al país productos finos y de alta calidad que eran usados tanto por artistas como por aficionados que practicaban el arte en serio. Hay que considerar que por las modas culturales de procedencia europea era un imperativo de buena educación el saber dibujar y pintar, así como interpretar música y recitar poesía, por lo cual había un estamento social que consumía materiales y productos artísticos.

Estos anuncios evidencian lo que el comercio ofrecía a los artistas. Estos son diversos en cuanto a la precisión de la mercadería ofrecida en particular la referida al arte. Pocos he encontrado detallados como el siguiente:

> "Ubaldo Anze vende artículos. … Aguarraz. Barniz dammar blanco. Cola fresca. Carboncillos negros para dibujo. Carboncillos de color para dibujo. Fuminos de cuero y papel para dibujo. Goma americana para dibujo. Lacre negro y rojo. Lápices finos. Pinturas finas al óleo en tubitos. Ídem en cajas de metal. Id. en tarros preparados de varios colores. Papel para fuminos. Pinturas al pastel."[85]

Otro, más adelante en el tiempo reza "A la exposición general de artículos de alta novedad, lujo y fantasía /… Pintura fina para cuadros, aceite de linaza crudo y cocido, / Guzmán Achá y Cía."[86]

Borda igual que sus contemporáneos tuvo que recurrir a este mercado local para la adquisición de equipo, materiales e insumos para la elaboración de sus obras.

Según la Autobiografía publicada en 1963 este, artista habría practicado varios medios plásticos como dibujo, pintura y grabado, por lo que necesitaba diversos materiales para su realización, como explica dicho documento.

> "La vocación al dibujo y pintura se manifestó desde los seis años violentamente.[87]
>
> Sus primeras exhibiciones de dibujos al lápiz, carboncillo y tinta china, como sus pinturas con acuarelas, pasteles y óleos, aislados, fue realizando …"[88]

Sus obras son tradicionales en cuanto se refiere a los aspectos técnicos de la elaboración. De hecho, sus primeras exposiciones habrían sido de dibujos realizados con tinta y pluma, sobre papel sábana. Los dibujos con lápiz parecieran poner en evidencia trazos inseguros cortos y repetidos. Raros son los dibujos de trazos sueltos y rápidos que esbocen ideas iniciales o aproximaciones instantáneas a situaciones o modelos vivos o bodegones. En todo caso, no se conocen dibujos realizados por el artista en grandes pliegos de papel, así como tampoco obras de gran formato. Sus dibujos y pinturas son de gabinete, de estudio pequeño, para ser colocados en los mínimos espacios de los muros que la estética de la decoración de interiores de la época permitía.

Usó también de manera constante el lápiz de grafito, sobre hojas o pliegues de papel sábana. Se aprecia que usó los grados más comunes H y B; ocasionalmente usó más blandos de la serie B, como el B2 y B4. También usó el carboncillo sobre papel.

Sobre el tema, un aviso publicitario dice:

> "A. W. Faber. Lápices de todo grado.- De punta fija, para cartera.- Tinta copia.- Diversidad de colores.- Lápices para dibujo en estuches. Encontrará en Librería "Cervantes".[89]

Con frecuencia se encuentra en la obra de Borda dibujos al lápiz que después fueron repasados con tinta negra y pluma, coincidiendo, con que, aparentemente, se trataba de proyectos finales antes de su traslado a la pintura al óleo. Los dibujos realizados con pluma y tinta demuestran trazos firmes y seguros, aspecto normal en su producción de obras pequeñas.

En cuanto al papel, Borda usó sistemáticamente el papel sábana, papel blanco ordinario de pulpa de madera de 75 gramos, en formato conocido como oficio, que las librerías, papelerías y comercios vendían en blocks, ya desde finales del siglo XIX y que se siguen produciendo y usando. Se trata de un papel común, de superficie lisa, con el anverso más liso y brillante que el reverso, resultante del proceso de fabricación y laminado con rodillos. Este papel es el miso que, en tambores grandes se usa para la impresión de periódicos.

Arturo Borda usó blocks de papel de formato cuartilla (21,5 x 14 cm.), también comunes en el comercio local.

85 El Heraldo. Nº 652, Año II. Cochabamba. 12 de agosto de 1883. p. 4.

86 El Heraldo. Nº 3633. Año XXV. Cochabamba. 2 de junio de 1901. p. 4.

87 Esto que el artista señala como una peculiaridad propia, en realidad no lo es. Estudios psicológicos de las últimas décadas establecen que es normal que los niños entre los 5 y 7 años muestren gran interés por dibujar y colorear. Esa capacidad natural se desarrollará si es estimulada. Esa fase de expresividad gráfica termina al inicio de la pubertad. El clima familiar es determinante en este aspecto.

88 Borda, Arturo. "Arturo Borda: Autobiografía". En: *La Nación*. Suplemento Dominical. La Paz. Domingo, 28 de octubre de 1962. p. 1.

89 Revista "Atlántida". Año I. Nº 1. La Paz. 30 de enero de 1929. Ver también: Revista "Variedades". Año I. Nº 8. La Paz. Primera quincena de julio de 1929.

En algún caso las hojas de cuartilla están empastadas en carpetas de tapas rígidas de cartón sujetas con cordón. Un ejemplo de esto es el "Álbum de anatomía" que se describe más adelante. Todos fueron realizados primero con lápiz grafito; buena parte de ellos fueron repasados después con tinta y pluma. Un segundo ejemplo es el álbum de dibujos de la Guerra del Chaco que se atribuyen a este artista. Como referencia de lo dicho Roa afirma: "Arturo Borda, siempre portaba una libreta de apuntes para hacer permanentes bocetos y anotaciones".[90]

Existe un grupo de dibujos, de producción más tardía en que el artista usó papel de formato más grande y mayor grosor, que se conoce como papel obra. Éste se fabrica igualmente de pulpa de madera en rodillos. La peculiaridad reside en que normalmente el papel es más pesado y grueso, de entre 90 y 150 gramos y su textura es también gruesa, es decir, sin el laminado final que tiene el papel sábana. Este papel obra fue usado por el artista para dibujos más grandes, con lápiz carbón.

Borda realizó numerosos dibujos preparatorios para sus obras mayores. Se preservan en algunos casos desde bocetos iniciales hasta trabajos finales. Muchas veces recicló partes para componer un conjunto mayor que después trasladó a la pintura; tal el caso del sátiro de la obra *Tentación, Adán y Eva*. Se conservan también numerosos de la obra *Triunfo del arte clásico y critica de los ismos*, 1943, así como *El Carnaval* y *La cantuta del Choqueyapu*. Estos se analizan en detalle más adelante al considerar cada obra.

En cuanto a la pintura, las obras más tempranas del artista fueron ejecutadas al óleo sobre lienzo, que es la forma más tradicional de este medio, desde el siglo XV. Las obras realizadas hacia 1905 tienen lienzos que parecerían ser importados; se trata de piezas preparadas industrialmente con imprimación blanca. Más adelante, Borda usó tela de algodón con preparación blanca de tiza y cola, muy probablemente preparada por él mismo.

Aparte de las obras tempranas, Borda usó los lienzos para obras de formatos grandes. Ejemplos son: *El Filicidio,* 1918, *El Yatiri*, 1918, *La Virgen de Copacabana*, 1930, *El triunfo del arte*, 1943, el retrato de sus padres *José y Leonor*, 1943, así como *Grito de guerra*, 1924, y *Mensaje de Sucre*, 1945, y *Llama*, c.1930, en que el artista hizo un lienzo ensamblando y reutilizando piezas más chicas de tela de algodón proveniente de saquillos de azúcar.

El artista usó ocasionalmente la madera como soporte, en pequeñas tablas compuestas de varias piezas de madera de pino "Oregón" que se importaba de Norteamérica a principios del siglo para la construcción o de madera nativa como el cedro. Son ejemplo: *Palomas*, 1902, su obra más temprana, así como *Illimani con hilanderas*, 1928, *Río abajo*, 1928, (que está dedicada por el grupo "los Canallas" al componente del mismo Jaime Vizcarra); así como las dos paletas del pintor que al dejarlas en desuso las pintó con sendas representaciones del Illimani.

El soporte más usado por el artista a lo largo de su producción fue el cartón. El uso de este material por los artistas data desde mediados del siglo XIX. El cartón es un producto característico de la revolución industrial del siglo XIX que se comenzó a producir cuando se desarrolló la tecnología del papel de pulpa de madera. En realidad el cartón es la pulpa sin el proceso de blanqueo que caracteriza al papel. La pulpa se fabrica triturando madera, troncos de árboles, hasta formar una pasta homogénea a la que se le añade aglutinante, y que luego se recoge en bandas, se la escurre, prensa y seca. Posteriormente se ejecuta el cortado según el tipo de uso, y en ocasiones se le añade una capa de papel o tela por una de sus caras.

El cartón, ha tenido gran éxito como soporte para pintura porque tiene peculiaridades propias. Dado que está constituido por pulpa prensada con aglutinante, carece de una estructura física que produzca movimientos y tensiones estructurales, como sucede con los lienzos y las maderas. Adicionalmente, tiene una superficie lisa y homogénea que no impone texturas a la obra. La forma corriente de preparar un cartón para usar como soporte de pintura, era darle una mano de cola fuerte aplicada tibia por el anverso parta sellarla y anular su capacidad de absorción. Una vez seca esta capa selladora podía pintarse. El pincel con la materia pictórica fluye con gran facilidad y permite pintar con suavidad y poca pasta o aplicar pinceladas enérgicas, con generosa cantidad de materia y la elaboración de texturas. Factor adicional es que el color natural del cartón ya fuese gris o pardo, cumple también la función de color de fondo, semejante al que se usa sobre los lienzos u otros soportes. La limitación del cartón está en sus dimensiones, nunca muy grandes para la época de actividad del artista.

La obra sobre este soporte más antigua conocida es

90 Roa, Ob. cit. p. 37.

la *Mujer en la alcoba*, copia de Seriñé, de hacia 1904. El artista eventualmente recicló material de soporte, como en la obra *Día de campo*, c.1940, en que usó una tapa de empastado de libro de caja. No todos los cartones usados por el artista eran del todo lisos. Ocasionalmente tenían líneas del refilado o marcas para doblado o defectos de fabricación. Estos defectos aparentemente no le causaron reparos para su uso. Un caso extremo es la pieza *Desnudo,* 1952, de la Colección Alcázar en que el cartón muestra un tajo, que vino a resultar en el vientre de la mujer, tajo que se ha acentuado y abierto con el tiempo.

Algunas de estas obras, en virtud del efecto sellante dando de la capa de cola como de la pintura aplicada sobre la superficie, han adquirido una concavidad o, eventualmente en menor cantidad de casos, una convexidad.

En el país hay antecedentes del uso de este material como soporte en obras realizadas por el pintor Melchor María Mercado en los retratos de *Mariano Enrique* Calvo, 1863, y *Manuel Sánchez de Velasco*, c.1863, del Museo de la Casa de la Libertad en Sucre. Más adelante, el pintor Ángel Dávalos, también usó frecuente del cartón. Juan Rimša, activo en Bolivia entre 1937 y 1950, usó frecuentemente el cartón o paneles gruesos de conglomerado de pulpa de madera, como soporte de varios paisajes de Yungas, bodegones como *Rosas blancas* y de obras como *Junto al fuego* de la colección Romero-Pinto.

Después de Borda, el artista que usó sistemáticamente el cartón como soporte fue Miguel Alandia Pantoja (1923-1975), tanto para pinturas de caballete, tal la *Imilla*, 1957, del Museo Nacional de Arte, como para sus grandes murales; usó cartón prensado grueso, importado al país como parte del programa de mejora de la educación llamado "Pizarras para Bolivia" durante los primeros gobiernos del MNR (1952-1964). Es el caso del friso interno del conjunto de la FSTMB, o del mural del Palacio de Gobierno, 1960.[91]

Borda ocasionalmente usó otros soportes como las láminas metálicas. Estas tienen las mismas peculiaridades que el cartón, especialmente su estructura inerte y las superficies lisas. Las obras del artista sobre plancha metálica en general son pequeñas y son de material reciclado de empaques de alimentos. Este soporte tiene una rica tradición en Bolivia, desde fines del siglo XVIII. Fue usado especialmente por pintores populares, que pintaban sobre las latas exvotos y temas de la devoción doméstica. Pintores de renombre también usaron este medio, como Melchor María Mercado, Juan de la Cruz Tapia y Joaquín Castañón. Los ejemplos de Borda son *Toro y montañas*, de la colección Mesa-Gisbert, o el *Paisaje tropical* de la colección Gerke-Siles.

Borda desarrolló su pintura con la técnica del óleo. No he encontrado obras suyas en otro medio, como la acuarela o el pastel pese a que en su autobiografía afirma haberlos usado. Las pinturas al óleo disponibles en el mercado de La Paz desde principios del siglo XX hasta mediados del mismo, eran importadas, venían en estuches por docena, doble o triple docena, o tubos sueltos más grandes. Las marcas o manufacturas más comúnmente usadas eran Winsor & Newton de factura inglesa, Lefranc[92] francesa, o Talens, holandesa.[93]

La técnica pictórica de Borda muestra variantes por momentos y etapas aunque hay constantes. Las obras tempranas fueron realizadas con pinceladas muy bien resueltas, lamidas, repasadas, creando a veces superficies mórbidas, como en *Magdalena penitente* y la *Olimpia*; mientras que otras del mismo periodo muestran pinceladas inquietas y con más riqueza de materia, tal el caso del *Anciano barbudo* o la *Mujer en el viento*.

A partir de las obras datadas en 1910 se aprecia un mayor interés por el uso de texturas para dar énfasis o dramatismo a las obras, según lo exigían los temas particulares. Esas texturas eran usadas por el artista, unas veces, como en los paisajes, para enfatizar el primer plano y sacarlo adelante, otras las usó para destacar calidades de materia, con carácter valorativo, como en *Artemis cazadora* o *El despertar de la naturaleza* en que las texturas de los cuerpos femeninos son mórbidas y sensuales, en contraposición a la fuerte y áspera textura de la vegetación, las tierras o las rocas que las rodean. Esas texturas expresamente trabajadas por el artista eran aplicadas por éste unas veces con espátula y otras con pincel muy cargado. En ocasiones es perceptible el uso de varias manos o capas de materia, aplicadas en

91 Querejazu, Pedro. *Miguel Alandia Pantoja*. Suplemento Letra Siete, diario Página Siete. La Paz, Sábado 14 de febrero de 2015. p. 8.

92 La industria de los materiales artísticos nació cuando en 1720, el pintor Chardin (1699-1779), encargó a Charles de Laclef, comerciante de especias y pigmentos, la elaboración de sus colores. Laclef era ancestro de la familia Lefranc, quienes después continuaron con la industria, hasta el presente. http://www.lefranc-bourgeois.com/beaux-arts/produits-HISThistorique.html. En 1859 los ingleses desarrollaron la tecnología de los tubitos de estaño con tapa de rosca para guardar los colores preparados. Winsor & Newton se estableció en 1832, cerca de Londres y sigue activa. http://www.winsornewton.com/.

93 Esta fábrica producía y aún hace la serie de colores finos al óleo con el nombre "Rembrandt".

superposición tras el secado de la capa inferior. Esa intención dramática y expresiva es una de las constantes en la pintura de este artista.

En su técnica pictórica se aprecian también efectos no buscados, resultantes de su manera de usar el material pictórico. Al parecer, Borda no tenía la costumbre de limpiar totalmente su paleta después de cada sesión de pintura; el uso sucesivo, una sesión tras otra, acababa produciendo la acumulación de pintura seca que al ser raspada por la espátula o los pinceles durante el trabajo, se desprendían partículas secas que se iban incorporando como grumos con la pintura aplicada. Esos grumos o verrugas en la superficie de la pintura, son otra de las características de la obra del artista especialmente en la producción realizada a partir de 1930. Esta expresividad matérica es una resultante casual, no prevista, no controlada por el artista y que, al parecer no le incomodó. Este casualismo es una de las contradicciones en un proceso por lo demás muy pulcro y profesional, relacionado con su constante búsqueda de la perfección como forma de belleza.

Hacia el final de su vida, en una entrevista dice: "… he pintado durante sesenta años, mucho antes de leer las primeras letras, de todo y con todo: paisaje, retrato, pintura simbolista, etc., y he utilizado pinceles, brocha liviana, y de la otra, y … hasta los dedos; …"[94]

Las firmas de Borda en sus obras.

Al parecer Arturo Borda puso especial atención en firmar sus obras al darlas por terminadas, aunque se han encontrado obras que no tienen firma, por lo cual algunas, particularmente las tempranas, figuran en esta obra como atribuciones.

En cuanto a las piezas que sí tienen firma, hay en principio dos tipos de ellas, uno para obras del círculo familiar en que el artista firma simplemente como "Arturo", algunas veces con dedicatoria; otra es la firma para el mundo extrafamiliar, es una más completa: "A. Borda" y suele estar acompañada por el año de ejecución.

Adicionalmente, he encontrado dos tipos de casos, las firmas colocadas al haber terminado las obras, que son la gran mayoría, y las firmas colocadas posteriormente por el propio artista a piezas que no la tuvieron al terminarlas. Un ejemplo de esto es *Palomas*, ejecutada en 1902, con una firma y dedicatoria adicional a su hermana Henna, en que la grafía de la firma habla de haber sido colocada muchos años después, además de que está escrita con lápiz.

Las firmas en los dibujos suelen figurar como "A Borda" o "Aborda".

Por otra parte, se aprecia una evolución formal en la manera de firmar. Las obras más tempranas, de 1905, tienen una firma simple escrita con letra de molde, como "Borda", como en la *Olimpia*, que no tiene fecha consignada, o "A. Borda" y a veces el año, como en la *Magdalena penitente*, la *Mujer en el viento* o *Anciano*, todas de 1905.

Para fines se la primera década del siglo XX se encuentran firmas en que la "A" inicial del nombre está unida con el apellido.

Desde mediados de la segunda década, firmó como "Art Borda" con caligrafía en cursiva conformando un juego formal en que el nombre Arturo se completa con el apellido, y la letra B del mismo crece hacia abajo, y es usada por el artista para con ella escribir debajo de la firma el año de ejecución, en que la B es también el número 9, seguido por los dos dígitos que completan el año.

He encontrado algunas pocas obras que tienen doble firma. Están en piezas generalmente pintadas sobre cartón, en que el artista originalmente las firmó muy al borde, pero al deteriorarse con el tiempo los bordes de las obras, él mismo les pintó unas franjas laterales de color marrón, lo que en algún caso tapó la primera firma, por lo cual volvió a firmarlas en otro lugar, unas veces con pintura, y otras con lápiz.

Adicionalmente, muchas de las obras del artista tienen por el reverso inscripciones que acreditan la autoría de Arturo Borda. Unas veces estas fueron hechas por el propio artista, especialmente cuando las obras tenían alguna dedicatoria. Otras fueron hechas por su hermano Héctor, después de fallecido el artista, y algunas pocas tienen inscripciones hechas y firmadas por doña Esperanza Álvarez de Borda.

El proceso creativo en la obra de Borda.

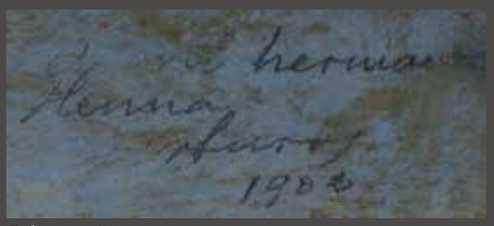
Una pauta del proceso creativo del artista está contenida en una entrevista que le hicieron hacia 1928:

> "De una potencia subjetiva admirable. Viviendo siempre en su mundo interior, pasa por las

94 "Arturo Borda: el gran pintor olvidado". La Razón, lunes 10 de julio de 1950. Fragmento de una entrevista transcrita y comentada por Rodolfo Ortiz, en: "La Mariposa mundial. Revista de literatura" Nº 22. 2014-2015. pp. 22-24.



Shakespeare, c. 1910.



Palomas, 1902.



Dama en el viento, 1905.



Anciano, 1905.



Magdalena penitente, 1905.



Rita Gozálvez San Millán, 1909.



Paisaje de altiplano, 1948.



Nocturno altiplánico, 1949.



Coloquio del tiempo con la muerte, 1950.

> calles de esta ciudad, abstraído, ajeno a todo. / Y cuando ya lleno el cerebro de los frutos de la subconciencia, necesita darlos luz, toma, indistintamente, el pincel o la pluma, …/ ¿Pintar? … Ya tengo los motivos en la cabeza, un día de estos se me ocurre y tomo el pincel, pongo unos veinte lienzos y los pinto todos… / ¿Qué prefiere Ud. Pintar o escribir? – Según: cada cosa tiene su lugar y cada cosa sirve para exteriorizar, la ilusión o el ansia; es cuestión del momento, es decir, encontrar en la pintura o en la escritura el mejor medio de expresión."[95]

Borda desarrolló su producción artística usando todos los medios disponibles a su alcance. Por una parte, y en primera instancia, copió pinturas y grabados como él mismo acreditó en algunas referencias. Usó sistemáticamente la fotografía como recurso temático y formal. Trabajó del natural, tanto retratos, como especialmente paisajes. Finalmente, realizó creaciones o elucubraciones temáticas para las que trabajó mucho, preparando los temas y sus partes desde los bocetos iniciales.

Varias de las obras pictóricas son el resultado de preocupaciones personales compartidas con sus amigos escritores. Por eso es de destacar que varios poemas fueran escritos a partir de pinturas hechas por el artista. Ejemplos son los de José Eduardo Guerra y Reynolds. *Cristo y Satán* es el título del poema de Guerra; así como varios fragmentos de los poemarios *El cofre de Psiquis*, 1918, e *Illimani*, 1938, de Reynolds, tienen relación con pinturas Borda, como: *La llama*, *La agonía, Invicta*, *Lamma Sabactaní* y *Venus de Milo*.[96]

Es importante el cómo Borda usó los medios técnicos en la construcción y elaboración de sus obras. La gran cantidad de obras realizadas a lo largo de los años indica que el artista dibujaba constantemente. Muchos de esos dibujos quedaron como tales, temas o escenas hechos en un momento dado y sin secuela. Hay un grupo de paisajes y naturalezas muertas que tienen anotaciones escritas sobre el color de cada parte, hechos con la intención de trabajar el tema ulteriormente y trasladarlo a la pintura, tal como la *Cabeza de cordero*.

Procesos más complejos se aprecian cuando se trata de las obras mayores. En estos casos el artista realizó dibujos sucesivos, desde una idea preliminar hasta una elaboración detallada y minuciosa del todo y de las partes. En estos casos, el artista dibujaba un esbozo inicial y después, respecto a las figuras humanas, añadía y comprobaba la estructura ósea, el esqueleto, para luego seguir con la musculatura. Este procedimiento se encuentra en algunas pinturas en que, pese a la fase preparatoria de los dibujos, el artista volvió a repetir sobre el lienzo o el cartón, la construcción progresiva de la imagen de la figura humana.

En resumen, no he encontrado obras en la producción artística de Borda que puedan calificarse de espontáneas o instantáneas, hechas en directo ante un modelo natural al aire libre o en el estudio, como proponían los impresionistas y post impresionistas. El proceso empleado por Borda para la elaboración de sus obras era complejo y meticuloso. Se iniciaba en el dibujo que era repetido y elaborado una y otra vez, especialmente si el proyecto implicaba complejidades en su contenido. Una vez desarrollada una idea, la pasaba al soporte final, las más de las veces cartón, y hacía un dibujo definitivo, no solo de línea que le sirviera de guía para la pintura sino que, con variantes de acuerdo a los temas, trazaba líneas con regla, luego traspasaba a escala el dibujo preparatorio, y luego lo trabajaba detalladamente, incluyendo los achurados del sombreado que cada parte de la composición requería. Recién entonces aplicaba la pintura mediante capas delgadas de pincelada suave, extendida, lamida, o en aplicaciones cargadas de materia, según lo requería la temática. En algunas obras es posible apreciar este proceso, como *La balanza*, de la Colección Alarcón Pereira, en Cochabamba, *El despertar de la naturaleza*, así como en *El becerro de oro*, *Abriendo senda* y *El triunfo del arte clásico*, en colecciones particulares y en los Museos Municipales, en La Paz.

Este complejo y elaborado proceso es parte de la esencia clasicista de inspiración académica en la obra del artista; está relacionado más con la ética que con la estética. En otras palabras, está relacionado con la búsqueda de la obra bien hecha, perfecta. Es un proceso comparable al de los atenienses y la obra de Calícrates, el templo de Athenea Parthenos. El Partenón de Atenas se hizo íntegra y exclusivamente con mármol, desde los cimientos hasta las tejas o clavijas y grapas que fijaban y unían sus partes, aspectos invisibles pero que estaban en la conciencia no solo de los arquitectos y artífices sino de

95 "El conocimiento de nuestro valer". "El Norte", 1928? Fragmento transcrito y comentado por Rodolfo Ortiz, en: "La Mariposa mundial. Revista de literatura" Nº 22. 2014-2015. pp. 21-22.

6 *El Loco*. I. p. 146.

todos los ciudadanos y habitantes de Atenas. Sabían que el templo era perfecto, en lo visible e invisible. Por eso las obras de Borda resultaron anacrónicas buscando ser perfectas y bellas. El resultado vino a ser una "maniera", una "manera Bordesca", un manierismo formal que también es conceptual y estético y por tanto estilístico.

En el momento actual, el tiempo transcurrido entre la elaboración de las piezas ha tenido un efecto real sobre las mismas. El fenómeno de progresiva cristalización de los aceites y resinas usados por el artista ha provocado un incremento en la translucidez de estos materiales, opacos en origen, que como resultado, permiten apreciar con más claridad ese complejo proceso de elaboración de sus obras. Ese fenómeno anacrónico e inusual ha sido uno de los indicadores por los cuales la obra de Borda pareciera la de un autodidacta. Sin embargo, ese complejo proceso de elaboración es muy sesudo, intelectualizado y es único en el arte boliviano. Quizá tiene un único paralelo en Sudamérica, en la obra del simbolista Xul Solar,[97] y más tarde Tito Kuramotto.

Un aspecto importante a considerar es que al parecer Borda nunca llegó a realizar dibujos o pinturas de figura humana del natural. Es decir, Borda no habría trabajado con modelos humanos desnudos reales. Simplemente que una cosa es hacer retratos del natural y otra es hacer figura del natural. La obra de Borda evidencia ese defecto de la formación inicial, la copia de estampas. Sus figuras humanas son más bien la reproducción, copia analítica o interpretación de dibujos de anatomía, desnudos del arte y copia de fotografías, que obras hechas de la figura humana natural. Por eso es que sus figuras, aunque son anatómicamente correctas, no resultan del todo naturales en su apariencia. Por eso ese aspecto peculiar de sus figuras que con frecuencia presentan poses aparentemente forzadas, porque son obras construidas a partir de lo que se sabe es correcto, más que lo que es natural.

Las fuentes.

Para los artistas de todas las épocas, especialmente desde el Renacimiento hasta el presente, ha sido esencial el contar con referencias y fuentes visuales y escritas de información para el desarrollo de su arte. Para la época de la vida artística de Borda se contaba básicamente con tres tipos de fuentes:

- Las obras originales de artistas contemporáneos o del pasado.
- Bibliografía especializada sobre arte o relacionada con el arte, tanto de textos como ilustrada.
- Estampas, reproducciones, grabados, postales impresas en color o blanco y negro, fotografías originales, y periódicos y revistas ilustrados.

En cuanto al primer punto, casi no hay indicios que lleven a pensar que Borda se inspiró en alguna obra que hubiera podido ver en La Paz o en algún otro lugar en sus viajes por el país o el exterior.

Los otros dos ámbitos antes citados están atravesados por la fotografía. Con ella se producían por un lado las ilustraciones impresas en libros y revistas y, por otro, las postales y los positivos originales comercializados por los fotógrafos.

Respecto a los libros de teoría del arte o los ilustrados, es posible que Borda contara con ediciones ilustradas con fotografías en blanco y negro o con reproducciones polícromas, como la colección de dos volúmenes *Obras maestras del arte universal*.[98] En su caso sólo se sabe de un libro que fue de su propiedad: *Compendio de Anatomía para uso de los artistas*, de Mathías Duval, que el artista hizo empastar en cuero con su nombre en letras de oro en la tapa.[99] A modo de ejemplo y referencia del tipo de bibliografía con que pudo contar Borda en su época, transcribo la relación de la biblioteca especializada del pintor Nicolás Zeballos Chávez (1880-1954), activo en Potosí:

- Theodore Duret, *Historia de los pintores impresionistas*. (Noticia Liminar de Leonardo Estarico. Traducción de Liuba Dalmore). Librería y Editorial "El Ateneo". Florida 344 – Córdoba 2099. Buenos Aires (Argentina). 1914. El libro tiene en la portadilla un sello de goma de la: "Librería La Paz / de José Vall / Frente al Banco Nl." (Esto es: Calle Ingavi, esquina Calle Yanacocha, donde la librería funcionaba aún en 1995). El ejemplar habría sido regalado al artista, pues tiene una dedicatoria en la página de respeto que dice: "Al Señor / Don Nicolás Zeballos / cordialmente / Atocha, 18 de febrero de 1944. / P Matías Jacobs." Tiene adicionalmente una

97 Óscar Alejandro Agustín Schulz Solari. Buenos Aires 1887- Buenos Aires 1963.

98 *Obras maestras del arte universal. Obras de la Walters Gallery y la Edimbourgh Art Gallery*. 2 volúmenes. Londres – Sydney. 1910.

99 Duval, Mathias. *Compendio de Anatomía para uso de los artistas*. Traducción del francés por el doctor D. Luis Marco. La España Editorial. Madrid, 1881. El ejemplar tiene el sello exlibris de Alberto de Villegas. Colección Roa – Velasco. Santa Cruz.

inscripción en la página siguiente que dice: "Es propiedad de Elías Zeballos P." (Uno de los hijos del pintor).

- *Allegorien und Embleme* (*Allégories et Emblèmes*, *Allegories and Emblems*) Verlag von Gerlach und Schenk. Wien. Ostereich. 1881. Es de 32x39cm. Tiene 164 láminas.
- *Modelos para escultura*. (Libro con láminas que incorporan referencia de escala para poder reproducir los temas con ayuda del pantógrafo).
- Miguel Seguí, Editor. *Pintura Decorativa. Grande y variada colección de Modelos y Patrones para techos, frisos, cenefas, fondos, mármoles, maderas, abecedarios y todo cuanto se relaciona con la decoración moderna*. Centro Editorial Artístico de Miguel Seguí. 125 Rambla de Cataluña. Barcelona. (España). 1920.[100]

Por otra parte, referencia adicional respecto a lo que estaba disponible en las librerías en, La Paz, son la serie de catálogos publicados en 1933 y años anteriores y ulteriores la Librería y Editorial Arnó Hermanos. El catálogo Nº 5 incluye los temas: "Arquitectura, Arte y escultura, mientras que el Catálogo Nº 6 incluye el "Dibujo", entre sus temas. En el Catálogo Nº 3. "Obras Nacionales" aparecen algunos títulos que pudiera haber consultado o conocido el artista; como "Un año de Arte en La Paz", 1918, de José María Baldivia; y "Tratado elemental de dibujo", 1906, de E. Peñaranda. Adicionalmente; la librería ofrecía: "Tarjetas Vistas de Bolivia" entre las que ofrecía: "Vistas de La Paz, Vistas panorámicas de La Paz, Oruro, Cochabamba, Sucre y Potosí" (en varios formatos).

Entre los pocos ejemplares a los que he tenido acceso de la que fue colección de postales y fotografías de Borda, figuran las siguientes postales: de Tiziano la *Venus de Urbino*, en Florencia, y *Dánae*, en Viena; de Giacomo d'Antonio de Negretti, "Palma el Viejo": *Venus reposando*, en Viena; de Lorenzo Lotto: *Las tres edades del hombre*, en Florencia; de Bartolomé Esteban Murillo: *Los niños comedores de pasta*, y la *Madona del rosario*, ambas en Munich; de Pieter de Hooch: *Sala interior*, en Munich; de Jean Batiste Creuze: *El pajarito muerto y Niño*, ambas en París y de August Dieffenbacher: *Un duro golpe del destino*, en Dresde.[101] La primera de ellas fue usada por Borda como fuente para producir su *Olimpia.* En la donación que el artista hizo en 1924 al Círculo de Bellas Artes, él mismo acredita la entrega de "405 copias de grabados".[102] Esto demuestra tanto una práctica común en la época como que esas obras tenían para el artista una categoría definida, declaración que, además, habla de su honestidad personal y profesional al mencionarlas como tales.

En cuanto a las fotografías originales, la producción de Borda está estrechamente relacionada con éstas. El artista usó repetida y sistemáticamente ese medio para la producción de sus obras. Los casos pueden reunirse en tres grupos: los retratos, los paisajes y las creaciones originales. Es posible que la práctica de su uso de fotografías se estableciese en el momento inicial de su formación y producción cuando copió otras obras como parte del método de aprendizaje. En ejemplo del uso de fotografías como fuente para las pinturas está en la citada colección de postales y fotografías que pertenecieron a Borda, en la que hay un positivo original de fotógrafo no identificado que representa a un grupo de danzantes y músicos "Surisicuris" del altiplano paceño; la foto tiene un reticulado superpuesto hecho con lápiz para permitir el transporte de la imagen a un formato mayor. No se ha identificado una pintura original basada en esta fotografía. Por otra parte, hay una fotografía de Julio Cordero Castillo que representa la llamada "Horca del Inca" de Copacabana, que Borda usó en una obra con ese tema.

No se tiene indicios de que Borda hubiera practicado él mismo la fotografía Si lo hizo probablemente fue solo la tarea de las tomas, dejando el procesado y positivado a los laboratorios comerciales de la época. Tampoco se han encontrado referencias de las relaciones que hubiera podido tener con los fotógrafos activos en La Paz como Gismondi, Max. T. Vargas, Piérola, los Cordero, los hermanos Kavlin, o los foráneos que la visitaron como José Figueroa Aznar, Martín Chambi y Roberto Gerstmann; sin embargo, sí usó fotografías de estos y otros fotógrafos.

Respecto a los retratos, podría decirse que casi todos están basados en fotografías. Los casos más notables en

100 Querejazu, Pedro. *Nicolás Zeballos Chávez, un artista olvidado*. https://pedroquerejazu.wordpress.com/2014/08/18/nicolas-zeballos-chavez-un-artista-olvidado/ Es posible que Arturo Borda conociera a Zeballos durante su estadía en Potosí en 1927 y luego en las dos oportunidades que Zeballos expuso sus obras en La Paz.

101 Todas estas postales son cromolitografías. Edición numerada de: Stengel & Co. G. m. b. H. Dresden, Alemania.

102 Roa. Ob. cit. p. 74-75.



Suri-Sicuris. s/f. Fotógrafo anónimo. Gelatina-plata sobre papel. Originalmente colección Arturo Borda. Hoy colección Róa Balderrama. Santa Cruz de la Sierra. Nótese el reticulado con lápiz para trasponer la imagen a otro soporte.

que se ha identificado la fotografía, y a modo de ejemplo, son: *José y Leonor* (*Mis padres)* de 1943, en que las figuras y los rostros de ambos están basados en la fotografía del grupo de la familia Borda Gozálvez hecho por Luis Domingo Gismondi en 1918.[103] Su *Autorretrato*, de hacia 1920, realizado en xilografía, está basado en una fotografía de perfil. Los retratos de personajes ilustres de diversas épocas están basados en estampas y fotografías, muchas de las cuales se han podido identificar, como el retrato de Charles Baudelaire, sobre una fotografía del Estudio Nadar de Paris, de amplia difusión, o los de Roosevelt, Eisenhower, MacArthur, Chang Kai Check, etc. En estos casos se trata de fotografías procedentes todas del exterior y de ilustraciones de libros, revistas o periódicos.

En cuanto al paisaje, aunque muchos de ellos fueron hechos in situ, del natural, especialmente los que tienen el Illimani como tema, están también relacionados con fotografías de esa montaña. Es evidente que usó por lo menos una fotografía nocturna del Illimani realizada por Luigi Doménico Gismondi, y otra de sus fotos que muestran la montaña en la primera luz del día, con luz rasante que apenas ilumina partes de la nieve de la cara de la montaña. El caso más notorio es la pintura *Illimani*, 1944, de los Museos Municipales de La Paz, para la que Borda usó una fotografía hecha en 1941, que según Robert Brockmann, fue realizada por Hermann Schroth, uno de los pilotos del LAB.[104] Borda usó la misma fotografía para la obra *Cantuta e Illimani*, 1943, de los Museos Municipales de La Paz. Otros casos son: dos pinturas sobre Machu-Picchu, una es el *Torreón de Machu Picchu* realizada al óleo sobre cartón, cuya fotografía debió circular como obra individual y fue realizada por Roberto Gerstmann, hacia 1928.[105] La segunda obra es una visión panorámica de *Machu Picchu*, 1948, basada en una fotografía de Martín Chambi de 1938;[106] de hecho se conserva una carta mecanografiada de Borda a Chambi, fechada en 1948, solicitando su autorización para usar la fotografía como base para realizar dicha pintura.[107]

Ejemplo del claro el uso de la fotografía por parte de Borda es la serie de sus dibujos de la Guerra del Chaco. Hasta donde se sabe, él no fue invitado a visitar el frente de guerra entre 1932 y 1935, como se hizo con Cecilio Guzmán de Rojas, Arturo Reque Meruvia, Raúl G. Prada y Gil Coímbra. Sin embargo, el interés de Borda por la situación le llevo a realizar dibujos con base en fotografías; dentro de ellos, muchos representan soldados, oficiales, estafetas, trincheras, los campamentos de la tropa, y escenas en el frente de batalla, como los nidos de ametralladora, uno de los cuales que representa a un soldado escribiendo una carta, está basado en una fotografía de Luis Bazoberry, fotógrafo que realizó muchas tomas en el frente y en la retaguardia.

El uso de fotografías para sus obras de creación es notable. Casos documentados son aquellos en los que él construyó escenas con actores naturales que hizo posar y que se fotografiaron. Es posible que este método estuviera inspirado en su labor teatral y los "Cuadros dramáticos". Uno de estos casos es *El Yatiri*, obra de la que desde hace poco se conoce una fotografía que le sirvió de base, realizada en el patio de la casa de la Calle Bolívar, en que un yatiri derrama hojas de coca, mientras tres mujeres de distintas edades lo contemplan. Borda construyó la imagen y la desarrolló en pintura con gran precisión y fidelidad a la foto. El segundo ejemplo es el par de cuadros que son versiones ambas de un mismo tema: *Grito de guerra*, 1928, y *Testamento de Sucre*, 1944; existe una fotografía de dos niños, uno vestido a la usanza urbana y otro a la usanza indígena, que el artista hizo posar vestidos con esos atuendos.[108]

103 Colección Borda - Montero. La Paz.

104 Robert Brockmann S. "*Bolivia en Blanco y Negro*, o la devaluación de la fotografía como documento." https://pedroquerejazu.wordpress.com/2013/11/19/bolivia-en-blanco-y-negro-o-la-devaluacion-de-la-fotografia-como-documento-por-robert-brockmann-s/.

105 Esa fotografía figura en el libro escrito por el naturalista Marius del Castillo, *El corazón de América Meridional (Bolivia)*. Barcelona, España, 1929. p. 65. (Puede tratarse de obra de Roberto Gerstmann que figura en una de las fotografías en el mismo libro y es autor de varias de las imágenes que lo ilustran).

106 La autoría de la fotografía ha podido ser determinada gracias a la colaboración de la Licenciada Yadira Hermoza, de la Fototeca Andina, en Cuzco, durante una visita realizada en enero de 2013.

107 "La Paz, 8 de diciembre de 1945. / Señor don Marin Chmbi [sic] / Cusco. / Muy señor mío: / Por indicación del artista pintor, el Lira [Mariano Fuentes Lira], amigo suyo, tengo el agrado de dirigirme auste pr respetos y ofreciéndole mis servicios como pintor. / El señor Lira después de unas muestras (…) que se presentaron aquí de las ruinas de Machu pichu me indic(…) debería hacer algo al respecto y con tal motivo mostróme unas (…)mente buenas fotos de ese sitio, tomadas por usted –por l (…)ciba mis calurosas felicitaciones, están admira(…) suerte por la luz cenital. Pero como estimo que no (…) el óleo sin previa autorización de usted, le dirijo (…) presente que, si estima usted conveniente, me dé su autorización, de lo (…)turalmente le quedaré sumamente agradecido. Y como seguramente a meses más estaré por ahí, le llevaré algo origila [sic] mío de estas (…) tierras. Tengo sumo interés en conocer esas sagradas ruinas y hac(…) nos estudios evocadores de ese ignoto pasado. Las fotos son u(…)rámica, erisada de cumbres y la otra de la torre de donde sali(…) hermanos Jayas a fundar el Incario o Imperio del Sol. / Sin otro particular, señor Chambi, soy de usted seguro servidor. / Dirección: Arturo Borda. -La Paz.- Bolivia.- Casilla 550." Carta mecanografiada de Arturo Borda a Martín Chambi. El original se encuentra en el archivo Rónald Roa Balderrama, en Santa Cruz. Transcripción cortesía de Rodolfo Ortiz.

108 Colección Alarcón – Borda. Cochabamba.

La foto ha debido ser hecha, por encargo de Borda, por un fotógrafo profesional o un aficionado allegado.

Hay que recordar que también realizó trabajos del natural, paisajes y retratos, y obras de su imaginación, sin modelo, como menciona en el catálogo de su exposición en Buenos Aires en 1919.

Borda y la enseñanza del arte.

Mesa y Gisbert opinan que Borda intentó la docencia en el arte. Hecho documentado es que en octubre de 1926 fue nombrado Profesor de Anatomía de la recién creada Academia Nacional de Bellas Artes, siendo Director Beltrán de Oliveira. Al parecer no llegó a desempeñar esa cátedra, pues a los pocos días de haber sido designado tuvo que pedir licencia por 90 días para ausentarse de La Paz para cumplir encargos en Potosí. Al retorno de ese viaje Borda presentó renuncia al puesto con fecha 1º de febrero 1927 al entonces director, el escultor Alejandro Guardia.

En otra carta de fecha posterior a la de renuncia, Borda ofreció a Guardia 170 dibujos anatómicos, más un catálogo de reproducciones en yeso de esculturas antiguas medievales y modernas comúnmente usados en las escuelas de arte. Con relación a dicho ofrecimiento, ya se mencionó que Arturo Borda poseyó el libro *Compendio de anatomía para el uso de artistas*, de Matías Duval,[109] con base en el cual realizó las láminas de su *Álbum de Anatomía*, que aparentemente es el que ofreció a Guardia para el aprendizaje de los alumnos de la Academia. Al parecer ese ofrecimiento no se concretó.

La base del argumento de los investigadores Mesa y Gisbert es la tardía serie realizada por el artista: *Estudios* de 1952 y 1953 que tiene un connotado sentido analítico y pedagógico. Sin embargo, Borda era ya para entonces septuagenario.

109 Roa. Ob. cit. p. 186. Nota 28.

IV. La producción pictórica de Borda.

Las exposiciones formales.

Ha sido difícil establecer una relación clara de las exposiciones del artista porque la información no siempre es consistente. Según los esposos José de Mesa y Teresa Gisbert: "Durante su vida Borda había expuesto trece veces en La Paz, una en Uyuni y una en Buenos Aires."[110]

Sin embargo, varias de esas exposiciones estuvieron constituidas por una o dos obras, presentadas en locales comerciales, y otras por grupos numerosos de obras. Arturo Borda siguió la práctica de la época de exponer sus obras en locales comerciales del centro de la ciudad o en locales temporalmente habilitados para exposiciones. El primer espacio especialmente dedicado a las exposiciones de arte, establecido en 1948, fue el Salón Municipal, ubicado en el costado del Palacio Municipal que da a la calle Cristóbal Colón. Borda expuso allí en 1950. Actualmente se conoce como Sala Municipal "Cecilio Guzmán de Rojas".

Son varias las referencias a la exhibición de sus obras en tiendas y locales comerciales de La Paz, ya fuesen piezas aisladas o grupos de ellas. Los primeros ejemplos figuran mencionados en la *Autobiografía*, sin referencias cronológicas:

> "Sus primeras exhibiciones de dibujos a lápiz, carboncillo y tinta china, como sus pinturas con acuarelas, pasteles y óleos, aislados, fue realizando en la calle Comercio en la "Espada" y la "Vota Verde" y en algunas otras tiendas de la calle Mercado."[111]

La primera exposición formal de obras del artista fue en el año 1915. En la invitación del Salón Costa en buenos Aires figura como: "La 1.ª exposición fue en 1915, en el Círculo de Bellas Artes de La Paz (Bolivia) 130 Lienzos ;"[112]

En el mismo documento dice: "La 2.ª exposición en 1917, en el salón de la Universidad de La Paz (Bolivia) (240 lienzos)."[113] Por otra parte, en la citada *Autobiografía* se menciona que esta segunda exposición hubiera sido en los salones del: "Colegio Ayacucho, con doscientos sesenta pinturas, entre las que figura "La Prehistoria", estudio miguelangelesco, con doscientos y tantos desnudos, para pintura mural, inconcluso, obsequiado a la Sociedad Geográfica de La Paz, …". Lo cierto es que en esos años en los claustros del antiguo convento dominico funcionaban tanto la Universidad Mayor de San Andrés como el Colegio Ayacucho. Como se puede apreciar, en la invitación de Buenos Aires menciona 240 lienzos, en la autobiografía 260 pinturas, además de 200 y tantos desnudos, que presumiblemente serían dibujos, y la referencia para un boceto inconcluso para pintura mural.

Ese mismo año 1917 expuso la *Cabeza del General José Manuel Pando* en la vitrina de la tienda "Casa Grande".

Su tercera exposición fue en el Salón Costa en la ciudad de Buenos Aires en la República Argentina, referida como: "3ª Exposición / 78 lienzos de Arte Americano / del pintor autodidacto / Sr. Arturo Borda / Salón Costa – Calle Florida Nº 660".[114] En el catálogo de la muestra se identifican las siguientes piezas agrupadas por temas:



Tarjeta de invitación a la exposición de Arturo Borda en el Salón Costa, en Buenos Aires. En la misma se mencionan las dos exposiciones precedentes en La Paz. Colección Róa Balderrama. Santa Cruz. (Fotografía: Rodolfo Ortiz).

Retratos: *Woodrow Wilson*, Presidente de los Estados Unidos de América, 1918.
Temas costumbristas: *Indígena cargador descansando*, *India quichwa*, *El kusillo o muñeco indígena*, *Indio*

110 Mesa, José de; y Gisbert, Teresa. "Prologo. Arturo Borda. El hombre y su obra". En: Arturo Borda, *El Loco*. H. Municipalidad de La Paz. Biblioteca Paceña. Tomo I. p. 8.

111 *Autobiografía*. La Nación. Suplemento dominical. La Paz, 1953. Borda se refiere a varias exposiciones pero no indica lugares ni fechas.

112 Roa. Ob. cit. p. 181. Roa menciona 30 lienzos. En la autobiografía se mencionan "noventa cuadros", mientras que en el texto de la citada invitación yo leo "130 lienzos". Fotografía de la invitación cortesía de Rodolfo Ortiz. (AHB-ARR).

113 Roa. Ob. cit. p 56. Nota 70.

114 Roa. Ob. cit. p. 64. Para tal efecto suscribió un contrato con el señor Rodolfo Reali que regulaba las condiciones de la exposición y eventual venta de las obras.



La Calumnia, 1946. Pintura que muestra un autorretrato de Arturo Borda y que en el fondo a la izquierda muestra el anuncio de la decimotercera exposición del artista. Colección particular. La Paz.

yungueño, *Cholas tejedoras*, *Los llameros*, *Lecheras aymaras*, *Venta de coca*.

Alegorías: *El ideal y la necesidad*, *El gnóstico, revelación macro y micro cósmica*.

Obras sin modelo: *La historia*, *Pan, La quimera y la evolución*, y *El poema de la vida*.

Temas religiosos: *San Rafael*, *La agonía*.

Estudios: *La vieja y el gato*, *Estudio de vitral*, *Naturalezas muertas*, *Lavanderas*, *El suplicio del burro*, *Alcohólico degenerado*.

Tras la decepcionante experiencia de la exposición en Buenos Aires, Borda retornó a La Paz. No se sabe con precisión lo que pasó con las obras allí expuestas. Una versión indica que el artista habría destruido sus obras.[115] Otra da a entender que las habría dejado en depósito con el abogado que le representó en el pleito con Reali sobre la exposición. Personalmente, pienso que Borda trajo sus obras de vuelta. Si no todas, al menos parte de ellas entre las que figuran *La agonía*, *El gnóstico, revelación macro-micro cósmica* y *El suplicio del burro*.

En 1919 habría realizado una cuarta exposición, tercera en la ciudad de La Paz.[116] Para entonces habría producido más de 1.000 obras.

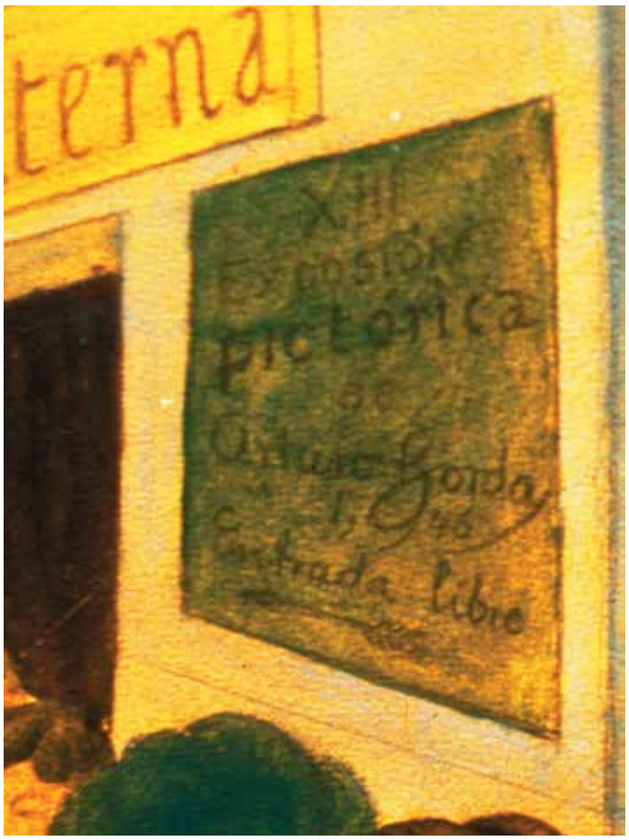
En 1925 habría realizado una exposición de dos pinturas *Grito de guerra*, y *Avenida del Poeta*, en las vitrinas de la Fashionable House.[117]

De modo semejante, en 1932, la magnífica pintura con la representación de la *Virgen de Copacabana*, fue expuesta en la Casa Arauco Prado.[118]

Ese mismo año ofreció: "De igual manera ratifico mi propósito de efectuar mi décima exposición, esta vez de unos ochocientos a mil apuntes de lápiz y tinta, del natural, de tipos, costumbres y paisajes de la ciudad de La Paz, …"[119] Por lo que se sabe esa oferta no se concretó en una exposición real. Por otra parte, el asunto sugiere además que el artista habría llevado una cuenta distinta para sus exposiciones de dibujos y otra para las de pinturas.

En el año 1936 participó en el "Primer Salón de Humoristas Bolivianos" organizado por David Crespo Gastelú, en el que Víctor Valdivia, Miguel Alandia Pantoja y Emiliano Luján presentaron también sus obras. La exposición en su conjunto se exhibió también en las ciudades de Oruro y Potosí, en diciembre de 1936.[120] Probablemente esta es la exposición que también se habría mostrado en Uyuni, que mencionan Mesa y Gisbert.

La pintura datada en 1946, titulada *La calumnia*, pareciera ser el afiche de una exposición. La obra misma muestra un lugar de exposición en la ciudad. En un letrero pintado sobre papel pegado sobre la pared, en el lado izquierdo del cuadro, se lee: "XIII / Exposición pictórica / de / Arturo Borda / 1946 / Entrada libre".



Detalle del letrero de anuncio de la referida exposición.

En 1950 realizó una gran exposición, de manera simultánea en tres lugares diferentes: la Casa de Pedro Domingo Murillo en la calle Jaén; el Hall del Palacio Municipal de la Honorable Alcaldía de La Paz y el Salón Municipal de la Calle Colón.

En 1951 Borda expuso en el Ateneo Aspiazu más de 200 obras. Aparentemente en esa oportunidad el artista

115 Roa. Ob. cit. p. 65-66. Nota 99. (Marof "La novela de un hombre").

116 En 1920 el artista declaró haber realizado cuatro exposiciones de dibujos y pinturas, tres en La Paz y una en Buenos Aires. Ver también: Roa. Ob. cit. p. 204, nota 95.

117 La República. La Paz. Año IV. Miércoles 7 de enero de 1925. p. 4.

118 Roa. Ob. cit. p. 193. Roa la supone quemada, sin embargo, yo he conocido esa pieza en el año 1984 expuesta en una vitrina de la misma Casa Arauco Prado, en la calle Loayza. Posteriormente pude fotografiarla y emití un certificado de autenticidad, para su propietario, el Señor Enrique Borda, que la tenía en su casa en el barrio de San Miguel de La Paz.

119 Roa. Ob. cit. pp. 206-207. Nota 109.

120 Roa. Ob. cit. p. 204, nota 93.

se habría comprometido a realizar una exposición de cincuenta retratos, que hasta donde se sabe no se concretó.

En 1953 Borda habría expuesto la que probablemente fue su última obra: *Víctor Paz abrazando a un indio*, pocos meses antes de la dictación del decreto de Reforma Agraria ese mismo año. La obra fue adquirida por la Presidencia de la República y fue pagada a sus hermanos después de la muerte del artista.[121]

Durante el largo lapso de actividad profesional en la pintura y el arte de Arturo Borda no se tenía la costumbre de imprimir catálogos ni menos acompañar los breves folletos de las exposiciones con una hoja de vida detallada del artista. Como menciona Roa, estos eran manuscritos o mecanografiados en muy reducido número, de alrededor de cincuenta ejemplares. El primer catálogo impreso que se conoce de Borda es el del Salón Costa. Los catálogos impresos se hicieron más frecuentes a partir de mediados del siglo XX, especialmente en las últimas tres décadas. Lo más frecuente durante la época de borda es que se imprimiera un volante o folleto con el título de la exposición, una lista de los títulos de las obras expuestas y el lugar de exposición. Por eso es valioso el contar con una Autobiografía del artista, que aunque tiene inconsistencias y hubiera sido escrita hacia el final de su vida, aporta detalles al conocimiento de su trabajo y su obra.

La actividad pictórica de Arturo Borda.[122]

La actividad pictórica de Borda fue continua, aunque en algunos momentos su trabajo fue más intenso que otros. Se aprecian tres etapas. La primera se desarrolló entre 1902 y 1920, lapso en que se empeñó en el perfeccionamiento de la técnica que logró dominar gracias a un acentuado sentido de autocrítica y de empeño por la excelencia. Imbuido de la estética del modernismo literario y del Art Nouveau, toda su obra constituye una constante búsqueda de la belleza, en el sentido que ésta tenía para los griegos: sinónimo de armonía, de equilibrio entre fondo y forma, de perfección.

Este período se destaca por la realización de numerosos paisajes y retratos; los paisajes son de montaña y algunos del mar; los retratos son de parientes y allegados; los más significativos son los de: *Rita Gozálvez San Millán*, 1909, el de su hermano *Héctor*, 1915, y *Boceto de Angélica y Victoria*, c.1916.

Las obras más importantes de este período son *Filicidio* y *El Yatiri*. Esta, que es tanto retrato de grupo como paisaje, es una de las más tempranas pinturas hechas en el país en que el que pareciera ser un indio originario es el protagonista principal. A través del Yatiri, adivino indígena que lee en hojas de coca, Borda pareciera proponer la recuperación del conocimiento, el pensamiento y la cultura indígenas, de manera más genuina que la meramente estética que sería planteada por el indigenismo en las décadas siguientes; el artista reivindicó al indígena sin vincularse con el indigenismo. Por otra parte, su sentido de justicia y de equidad social se caracterizó por la crítica de la desigualdad, injusticia e hipocresía social boliviana, mediante artículos periodísticos y con su pintura *Filicidio*, que representa a un niño expósito en un basural, crítica que no ha dejado de tener vigencia hoy.

Un segundo periodo se desarrolló entre 1920 y 1940. El artista, dejó un tanto de lado la pintura y se dedicó más a la política, la función pública y la actividad sindical, así como al periodismo y la literatura (en 1925 propuso la impresión de *El Loco*).[123] Amigo personal del Presidente Hernando Siles Reyes, habría realizado por su encargo algún viaje por el país produciendo informes detallados de la condición de los trabajadores, entre ellos el que le habría forzado a dejar la cátedra en Bellas Artes. En este periodo el artista realizó una producción pictórica centrada en los paisajes. Consecuente con sus creencias políticas, hizo *La forja*, con la que propuso la creación de un mundo nuevo basado en una sociedad igualitaria. Otra obra de esta etapa es la pintura-retrato *Virgen de Copacabana*.

Una tercera fase se desarrolló entre 1940 y 1953. Dejó de lado la actividad política y volvió a pintar intensamente. Realizó numerosas obras alegóricas y de

121 La obra de la cual hay varias referencias documentales, aparentemente se habría perdido o destruido en el asalto y saqueo al palacio de Gobierno en noviembre de 1964. Por otra parte, se ha afirmado que con base en esa pintura se habría impreso una estampilla de correos conmemorando ese hecho histórico; sin embargo, sólo se ha encontrado una estampilla con el tema de referencia, conmemorativa del III Congreso Indigenista Interamericano, realizado en 1954. La estampilla fue impresa y publicada con base en el Decreto Supremo de 20 de julio de 1954. Litografiada por La Papelera, SA. La Paz. Dentado 12. Yvert Nº A 153/154. Michel Nº 544/545. Correo aéreo. Valores de Bs. 20,oo color café rojo (tiraje 2,000.000) y Bs. 100,oo color verde azulado (tiraje 1,000.000). Catálogo de sellos postales de Bolivia. Cefilco. Décima edición. Cochabamba, 2008. p. 31. En la estampilla no hay ninguna referencia a la obra de Borda ni a la fotografía original.

122 Querejazu, Pedro. "Arturo Borda, el buscador de la Belleza". En: *Petróleo & Gas*. Revista-Magazine de la Cámara Boliviana de Hidrocarburos. Nº 14. Julio-agosto 2000. Bolivia: Zeta & P. Bishop Group, 2000. pp. 55-59. Republicado en: Pedro Querejazu. *Arte contemporáneo en Bolivia, 1970-2013. Crítica, ensayos y estudios*. La Paz, 2013. Pp. 491-493.

123 También escribió algunos artículos de crítica de arte.

tesis que tienen relación desde la plástica con numerosos argumentos expresados en *El Loco*, libro que según Mesa y Gisbert entre otras características es una anticipación literaria de la metamorfosis.[124] Las pinturas de ese tiempo respondieron a programas ideológicos complejos, en las que el artista hizo enunciados políticos, estéticos y filosóficos. Obra importante, de notable introspección es: *Leonor y José* (*Mis padres)*, 1943, extraordinario retrato de la pareja ya mayor, sentada delante de un fondo con un gran árbol rodeado por escenas cuasi oníricas de familiares y eventos. La obra tiene marcadas notas superrealistas. Obra también fundamental es *La crítica de los ismos y el triunfo del arte clásico*, 1948, que como se explica más adelante, pareciera ser el manifiesto conceptual y estético del artista. También siguió muy activo como retratista. En sus últimos años, 1950-1953, además de retratos y paisajes, pintó varios estudios de luz y color. Estos trabajos fueron realizados como ensayos cromáticos y ópticos que, según Teresa Gisbert, se anticipan al Op Art y a la total abstracción; ejemplo es *Estudio III*, que demuestran el conocimiento y manejo actualizado de Borda de las teorías y avances científicos sobre la luz y el color.

Según Luis Felipe Vilela y Fernando Guarachi, a lo largo de su producción artística iniciada en 1899 hasta 1948, Borda habría realizado 2.600 pinturas y 30.000 dibujos (Además de las 35.000 páginas de *El Loco*).[125] Aquel primer año habría empezado una actividad que mantuvo hasta su muerte, un lapso de 54 años. Las cifras indicadas parecen altas, en el límite de la exageración. Analizándolas: 2.600 cuadros en 54 años, querrían decir que habría pintado un promedio de 48 obras por año, 4 por mes, 1 por semana. La cifra es posible con un trabajo constante. A esto se añade que también habría realizado más de 30.000 dibujos. Aplicando el mismo cálculo podría decirse que habría hecho 555 dibujos por año, 46 por mes, 11 por semana, 2 por día; es decir 11 dibujos y 1 pintura por semana.

Como digo, esto es posible teniendo en cuenta que las obras del artista son en general de formato mediano y pequeño. Las obras importantes le debieron tomar muchas horas de trabajo, tanto en el proceso preparatorio como en la elaboración misma, mientras que hay obras que podría haber resuelto en sesiones de pocas horas. Además, hay que considerar que la obra de Borda, como toda producción humana, es desigual, pues se encuentran obras magníficamente realizadas y obras pobremente ejecutadas.

Los regalos.

Numerosas obras del artista están dedicadas a familiares o amigos. Esto habla de una actitud general de desprendimiento de su obra, por una parte, y por otra de buen manejo de la reciprocidad en las relaciones sociales. Qué mejor que regalar obras propias, originales y únicas, en vez de productos del comercio local. Por ejemplo, Según Roa, habría regalado una obra a la Cruz Roja Boliviana en el año 1917, con motivo de la fundación de la entidad y para apoyar su actividad. En 1918 donó al periódico "El Diario" una pintura "tomada del natural";[126] Ese mismo año regaló su obra *Filicidio* a la Policía Boliviana. Más tarde, el 4 de junio de 1924 el artista donó 80 óleos al Círculo de Bellas Artes.[127] En documento posterior, del 10 de ese mismo mes, menciona las características de las obras donadas.[128] 80 cuadros al óleo agrupados como sigue: ensayos concluidos, 405 copias de grabados, muchas obras hechas del natural, fantasías de paisajes y figuras, y "Creaciones". Tiempo después, cuando la señorita Angélica Estenssoro fue elegida "Miss Illimani" en 1930, Arturo Borda le regaló una pintura del *Illimani*, hecha por él.[129] Otro caso es el del *Illimani* que regaló al señor Humberto Muñoz Cornejo, director del diario impreso "El Tiempo" de La Paz; así como el bodegón dedicado a Daniel Sánchez Bustamante.

La venta de sus obras.

El mito bordiano afirma que el artista vendió solo dos obras a lo largo de su vida, *El Yatiri*, en 1918 a la familia Rodríguez, y *Víctor Paz abrazando a un indígena*, en 1953, al Palacio de Gobierno. Sin embargo, Roa ha encontrado y publicado datos de retratos realizados por encargo y pagados como tales, y señala el caso de

124 *Borda*. Catálogo de exposición. La Paz, 1966.

125 Vilela, Luis Felipe y Fernando Guarachi. "Las Artes Plásticas". En: *La Paz en su IV Centenario. 1548-1948*. La Paz, 1948. Tomo III, p. 243.

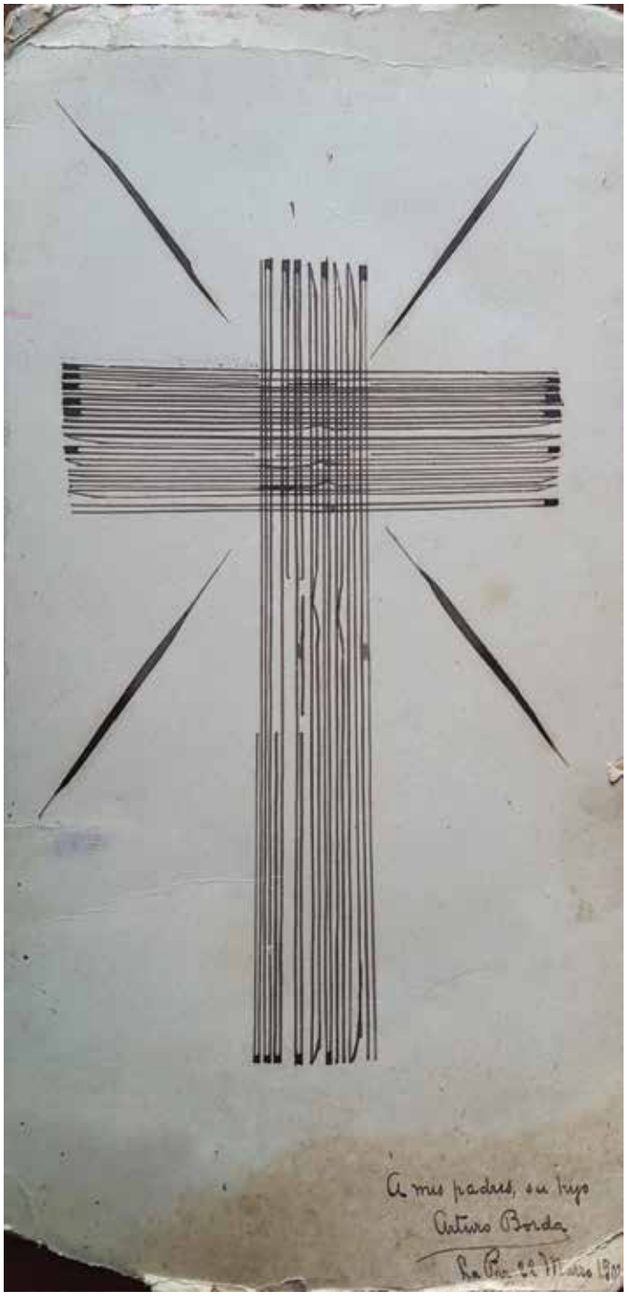
126 Roa. Ob. cit. p. 63.

127 Roa. Ob. cit. p. 74-75.

128 Roa. Ob. cit. 75. Nota 22.

129 Este cuadro fue conservado por Angélica Estenssoro a lo largo de toda su vida, hasta que pereció en un incendio del depósito donde se guardaba, junto con enseres de la familia Salinas Estenssoro. (Ella se desposó tiempo después con Carlos Salinas Aramayo, prestigiado abogado que fue asesinado por causas políticas en Chuspipata en 1947), Entrevista con Rosario Salinas Estenssoro. La Paz, 23 de junio de 2012.

un retrato devuelto al artista por la insatisfacción de los interesados.[130] Probablemente realizó numerosos retratos por encargo, y es posible que el *Simón Bolívar* y el *Antonio José de Sucre*, de 1950, de la Escuela Industrial Femenina Nuestra Sra. de La Paz., fueran parte de esa producción contratada.



Arturo Borda. *Cruz*. "A mis padres, su hijo / Arturo Borda / La Paz 22 Marzo 1.902". Tinta negra y pluma sobre cartulina (Tapa de Block de notas). Colección Rónald Roa Balderrama. Santa Cruz. (Fotografía: Rodolfo Ortiz).

130 Roa. Ob. cit. pp. 191-193.

V. Los temas. Análisis y descripción de la obra pictórica.

La obra pictórica de Arturo Borda podría analizarse y agruparse desde diversos puntos de vista. He optado por hacerlo por temas, con base en las propias categorizaciones del artista; estos son: retratos, bodegones, paisajes, alegorías y asuntos religiosos, escenas costumbristas y las obras de creación. Esta agrupación no pretende ser más que una herramienta operativa para el análisis, pues, como se verá, muchas de las obras pueden estar en más de uno de esos grupos. Las presento según esos temas, respetando dentro de los grupos la cronología de su producción con la salvedad de un grupo de obras tempranas que tratan diversos temas y que analizo en primera instancia.

Las obras tempranas.

Las obras de data más antigua son de 1902. En primer lugar la *Cruz*, dibujo con tinta negra y pluma, sobre cartulina que parece la tapa de un cuadernillo de notas. La cruz está compuesta por los nombres de sus padres *José Borda*, en la barra vertical y *Leonor Gozálvez* en la horizontal y está dedicada como sigue: "A mis padres, su hijo / Arturo Borda / La Paz 22 Marzo 1.902".

Del mismo año son dos pinturas incipientes, basadas en fotografías, que muestran inseguridad y claras deficiencias en la ejecución. Son: *Palomas* y *Gato acechando a un gorrión*, la primera realizada al óleo sobre madera y la segunda sobre cartón. *Palomas* tiene dedicatoria y firma escrita con lápiz en la esquina superior derecha: "A mi hermana / Henna / Arturo / 1902". En la obra escrita de Borda hay un párrafo que parece referirse a esta obra: "Ayer al amanecer / contra la luz del orbe del sol, / oí que del alar / una paloma, / agarrando con su pico / el pico de su pichón, / volando para atrás le enseñaba a volar. / Y amanecía / el día / de la madre alada / y el hijo alado."[131]

La pintura del gato lo muestra trepado entre las ramas de un árbol acechando a un avecita que canta, y al fondo hay un paisaje que el artista ha convertido en local al incorporar la llamada "Muela del Diablo" en el perfil de las montañas.

131 Borda, Arturo. *Nonato Lyra*. Edición de Rodolfo Ortiz. Editorial "La Mariposa Mundial". (Segunda impresión). La Paz, 2015. p. 139.



Arturo Borda. *Palomas*, A mi hermana / Henna / Arturo / 1902. Óleo sobre madera, 25 x 35 cm. Colección particular. Santa Cruz.



Arturo Borda. *Gato acechando a un gorrión*, 1902. Óleo sobre cartón, 45 x 25 cm. Colección particular. Santa Cruz.



Arturo Borda. *Mujer en la alcoba*, hacia 1904. "ASeriñé / Cop. ABorda". Óleo sobre cartón, 45 x 25 cm. Perteneció a la colección del pintor Ángel Dávalos. Paradero desconocido.



Arturo Borda, *Mujer en el viento*, pintura firmada y fechada en 1905. Óleo sobre lienzo, 90 x 35 cm. Colección particular. La Paz.



Arturo Borda. *Anciano*, pintura firmada y fechada en 1905. Óleo sobre lienzo, 70 x 32 cm. Colección particular. La Paz.



Arturo Borda, *Magdalena penitente*, pintura firmada y fechada en 1905. Óleo sobre lienzo, 81 x 46 cm. Colección particular. La Paz.



Arturo Borda (Atribución). *Velando al niño enfermo*. Óleo sobre lienzo, 81 x 54,5 cm. Colección particular. La Paz.



Arturo Borda (Atribución). *Mujer con candela*. Óleo sobre lienzo, 81 x 62 cm. Colección Amigos de la Ciudad de La Paz. La Paz.



Arturo Borda (Atribución). *Fumador*. Óleo sobre lienzo, 76 x 57 cm. Colección particular. La Paz.

De entre 1904 y 1905 es la obra *Mujer en la alcoba*, pintura al óleo sobre cartón, que tiene la inscripción y firma "ASeriñé / Cop. ABorda". Esta obra perteneció a la colección del artista Ángel Dávalos, lo que en mi opinión implica una relación maestro-discípulo entre Dávalos y Borda, más allá de la amistad que los unió por años. (T05)

Varias obras datan del año 1905. Estas son: *Mujer en el viento*, *Anciano* y *Magdalena penitente* y están firmadas como "A.Borda / 1.905". Las tres son pinturas al óleo sobre lienzo. Las dos primeras presentan un estilo desenfadado e impresionista en la aplicación de la pintura; la primera muestra a una mujer caminando inclinada y sujetando su sombrero entre el viento y la bruma que envuelve el fondo y diluye la figura, mientras que el anciano está representado también de modo tanto impresionista como expresionista, contra un fondo oscuro; el personaje recuerda a las fotografías tardías tanto de León Tolstoi como de Walt Whitman, con la salvedad de que estos escritores no figuran nunca con gafas en los registros conocidos.

A diferencia de los anteriores, la *Magdalena* es una obra ejecutada con gran precisión en las pinceladas, dentro de una figuración realista casi fotográfica. En la parte baja de la pintura se aprecia un tipo de pinceladas semejante al de las descritas antes, mientras que el rostro de la mujer es de gran realismo y precisión.

Obras de características semejantes son tres que no tienen firma pero que se atribuyen a Borda. La primera es *Velando al niño enfermo*, que representa a una mujer acongojada cogiendo y besando la mano de un niño dormido, esta obra parece ser gemela de la Magdalena, y tiene el mismo sentido y contenido de carácter romántico en torno al dolor humano. Una segunda obra es *Fumador de Pipa*, que representa a un hombre encendiendo su pipa en medio de un ambiente nocturno. La tercera es *Mujer con candela*, representada de medio cuerpo, sosteniendo una candela, que tapa parcialmente con una mano mientras camina en un ambiente oscuro.

Finalmente, entre estas obras tempranas hay que mencionar la que he titulado *Olimpia*, porque recuerda a la obra homónima de Eduard Manet, de 1863, y a *Eros y Psiquis* de Jacques Louis David, y algunos bodegones. Sin embargo estas obras se analizan más adelante, dentro de los grupos temáticos.

Bodegones o naturalezas muertas.

Este es uno de los géneros cultivados constantemente por el artista desde el inicio de su actividad. Sus bodegones no pretenden ser bellos ni llenos de objetos. Son más bien austeros, de pocos elementos relacionados entre sí, y en buena parte de las veces con significados específicos. En sus escritos se encuentran también algunas descripciones precisas y detalladas de bodegones, como:

> "… unas cuantas frutas pasadas en el balay de la puerta, kgaspas, kaukas y sarnas allullas, dos quesos y un fragmentado en raleo; además, tomates, ají verdes, cebollas y locotos, …"[132]

Bodegón con pescados humantúu, de hacia 1905. Es el bodegón más antiguo del que se tiene noticia. Es la vista parcial de una mesa de madera adosada a una pared en un ambiente en penumbra. Sobre la mesa están colocados en primer plano dos pescados encima de un arrugado en papel blanco, detrás de los cuales se ven dos papas, dos cabezas de cebolla roja, unas zanahorias, un pimentón y una canasta de mimbre de asa central, volteada. El par de pescados es de los *Humantúu*. La intención del artista fue representar un tema muy local con peces poco usuales, de las especies nativas del lago Titicaca: *Orestias cuvieri Valenciennes* y *Orestias Tschudii Castelnau*. Tanto sus cabezas como sus colas son peculiares y poco tradicionales. Es una obra tenebrista que tiene relación formal con la tradición del bodegón del barroco español, tanto por su contenido, como por su composición y el austero manejo de la luz y el color.

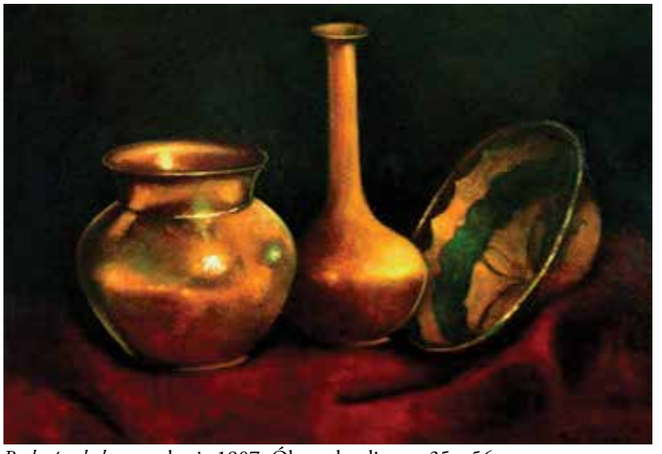
Bodegón de bronces, de hacia 1907. Es una pintura de formato pequeño horizontal. Representa tres objetos elaborados en bronce dispuestos en línea sobre una tela roja. El artista ha jugado en esta obra con los brillos y reflejos de las piezas metálicas, el esmalte del plato y las texturas opacas de la tela, y el fondo pardo oscuro. Esta obra puede considerarse tanto un ejercicio pictórico como la realización de una obra decorativa.

Nocturno (Caracola y cigarrillo), 1909. Firmada con color rojo: "A. Borda", es una composición vertical con un eje central. Sobre una mesa esquinera circular de color verde están colocados, sobre un mantelito hecho con hilo y ganchillo, una flor de madreselva y una gran concha marina. En la boca de la concha un cigarrillo encendido. El humo del cigarrillo sube haciendo volutas

132 Borda, Arturo. *Nonato Lyra*. Edición de Rodolfo Ortiz. Editorial "La Mariposa Mundial". La Paz, 2015. p. 15.



Bodegón con pescados humantúu, hacia 1905. Firmado "A. Borda". Óleo sobre lienzo, 56 x 35 cm. Colección particular. La Paz.



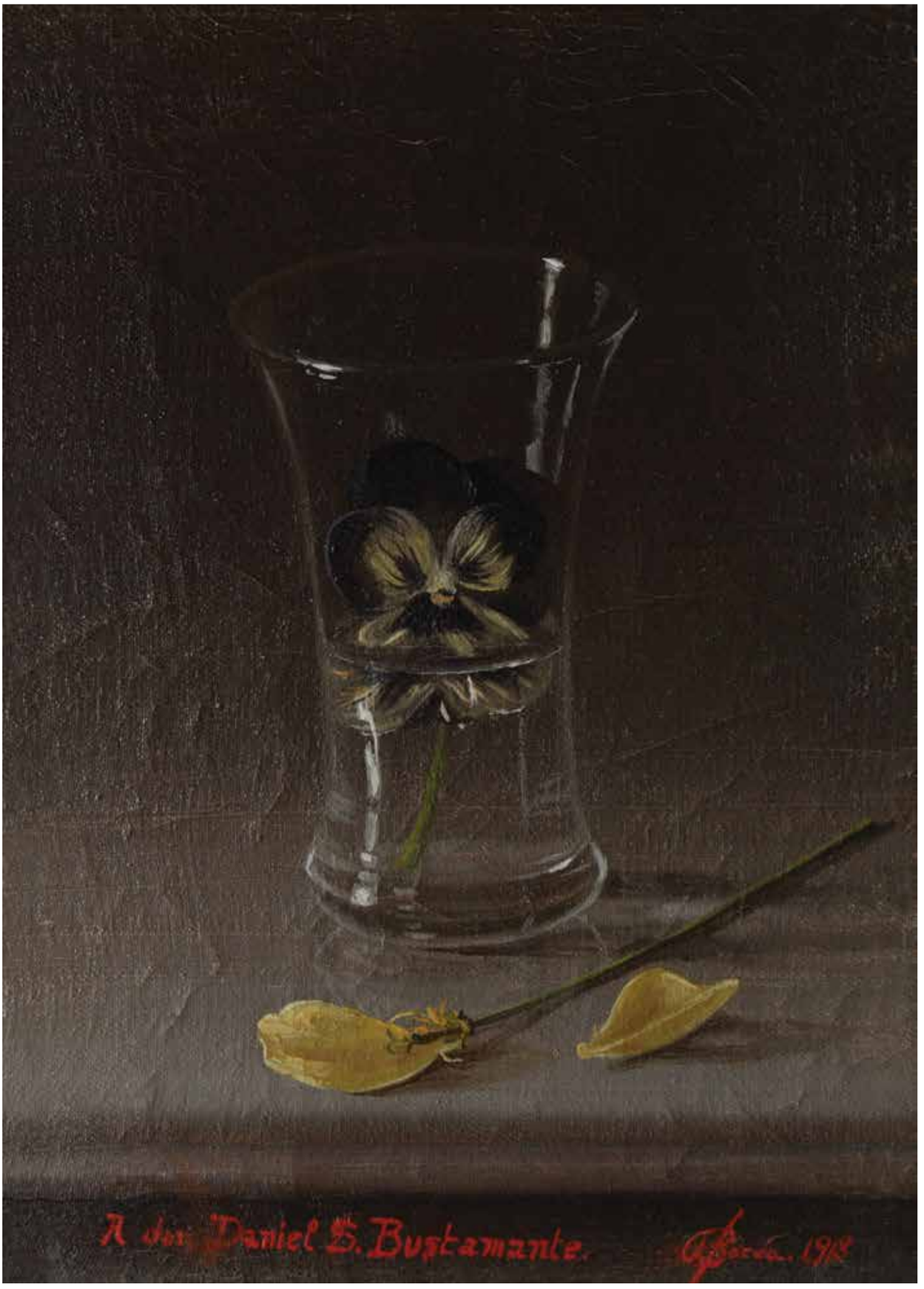
Bodegón de bronces, hacia 1907. Óleo sobre lienzo, 35 x 56 cm. Colección particular. La Paz.



Nocturno (Caracola y cigarrillo), 1909. Óleo sobre cartón, 39,5 x 29,5 cm. Colección particular. La Paz.



Manzana y piña, 1915. Firmada en la esquina inferior derecha: "Art. Borda / 1915". Óleo sobre lienzo, 25 x 35 cm. Colección particular. Santa Cruz de la Sierra.



Coqueta y pensamiento, 1918. Obra dedicada y firmada en el borde inferior: "A don Daniel S. Bustamante. A/Borda. 1918".
Óleo sobre lienzo, 24,5 x 18 cm. Colección particular. La Paz.

que envuelven un paisaje nocturno visible a través de una ventana. El paisaje representa el abra del alto de las Ánimas y al fondo el perfil del nevado Illimani, con la luna llena que acaba de levantarse del horizonte. Los elementos incorporados en la pieza tienen marcado carácter sexual y romántico por su distribución y relación. Es un nocturno con clara alusión a la meditación, la melancolía y la bohemia, enfatizada por el cigarrillo encendido que humea. La flor de madreselva, caracterizada por su intenso aroma y el néctar que guarda dentro, ha sido repetidamente tratada por los poetas por esas características. Los elementos femeninos son la flor, el mantelito y la concha. La concha, tanto por el significado etimológico de la palabra como por su significado coloquial específico es un elemento femenino claramente erótico, particularmente desde el ángulo en que ha sido representada.[133] Los elementos masculinos son el cigarrillo, que encendido reposa sobre los bordes o labios de la concha, y también por la montaña Illimani. La concha es una "Caracola Reina",[134] de las aguas cálidas del Pacífico en la región de Ecuador, que se usaba desde la época prehispánica para ritos relacionados con el agua y la fertilidad, como instrumento sonoro y para producir artefactos ornamentales y decorativos rituales de la concha. Ese origen nativo está también relacionado con el Illimani, símbolo del lugar para Borda, así como de la belleza de la naturaleza. La luna llena que se levanta sobre la montaña es la del mes de diciembre, la más grande del año.

Manzana y piña, 1915. Firmada con color negro: "Art. Borda / 1915", es una obra que tiene características semejantes a las del primer bodegón descrito. Solo dos elementos representados en una mesa en la penumbra de una habitación. No parece tener significado especial aparte de la representación explícita.

Imilla con gallo. Esta pieza que analizo extensamente al hablar de los retratos, la menciono también en este grupo porque tanto el sombrero, el aguayo de tejido indígena que la mujer viste, así como el gallo, el botijo y la cantuta, tienen tratamiento de naturaleza muerta. Son detalles de gran calidad de ejecución que podrían funcionar como bodegón separado pero que son parte de una obra magnífica.

Coqueta y pensamiento, 1918.[135] Es un bodegón, expresamente tratado como tal. La obra representa el borde de una mesa en un cuarto en penumbra. Con iluminación de una ventana ubicada al lado izquierdo, se muestra un vaso de vidrio con agua hasta la mitad. Dentro del mismo una flor de pensamiento está semisumergida en el agua y delante del vaso, el tallo de una coqueta en cuya corola sólo queda un pétalo, y al lado, otro ya desprendido. El tratamiento de los objetos es de gran austeridad y precisión realista como en los bodegones barrocos de Zurbarán y Murillo. La obra tiene una dedicatoria pintada con letras de color rojo: "A don Daniel S. Bustamante. A. Borda 1918" La flor del pensamiento (*Viola tricolor x wittrockian*) está asociada con la nostalgia; mientras que la coqueta (*Bellis perennis*) está asociada con la personalidad delicada y femenina.[136]

Mujer en el huerto, hacia 1925. Es una pieza de carácter alegórico que muestra a una mujer que mira desde el exterior de una ventana. En este caso se trata de una naturaleza viva. La mujer mira a una pareja de picaflores ubicados en la esquina superior izquierda que están posados sobre las ramas de una madreselva, que sube por el lado izquierdo y se cierra por arriba, hasta el borde derecho. Hay varios grupos de flores de esa planta trepadora, así como en la parte baja emerge una rama de nomeolvides azul, una flor de pensamiento, una clavelina y un clavel rojo y por el borde derecho una rosa rosada todavía en botón. La mujer lleva en el cuello un pendiente en forma de corazón colgado de una delgada cadena de oro. Se trata de una obra alegórica con significado oculto. La mujer no ha sido identificada y no parece ser un retrato. El artista probablemente usó como modelo alguna postal.

Cantutas, 1928. Obra de composición central que representa un vaso con cantutas sobre una mesa con mantel. El vaso es de vidrio fundido del tipo corriente de uso doméstico cotidiano en las viviendas urbanas que, con agua hasta la mitad, sostiene dos ramas de cantuta

133 **Concha**. Del lat. tardío *conchŭla,* dim. del lat. *concha* 'concha', y este del gr. κόγχη *kónchē.* **1.** f. Cubierta, formada en su mayor parte por carbonato cálcico, que protege elcuerpo de los moluscos y que puede constar de una sola pieza o valva, como en los caracoles, de dos, como en las almejas, o de ocho, como en los quitones. **12.** f. malson. Arg., Bol., Chile, Guat., Par., Perú y Ur. **coño** (vulva y vagina). (http://dle.rae.es/?id=A81xUaG. Consulta: 25 de julio de 2016).

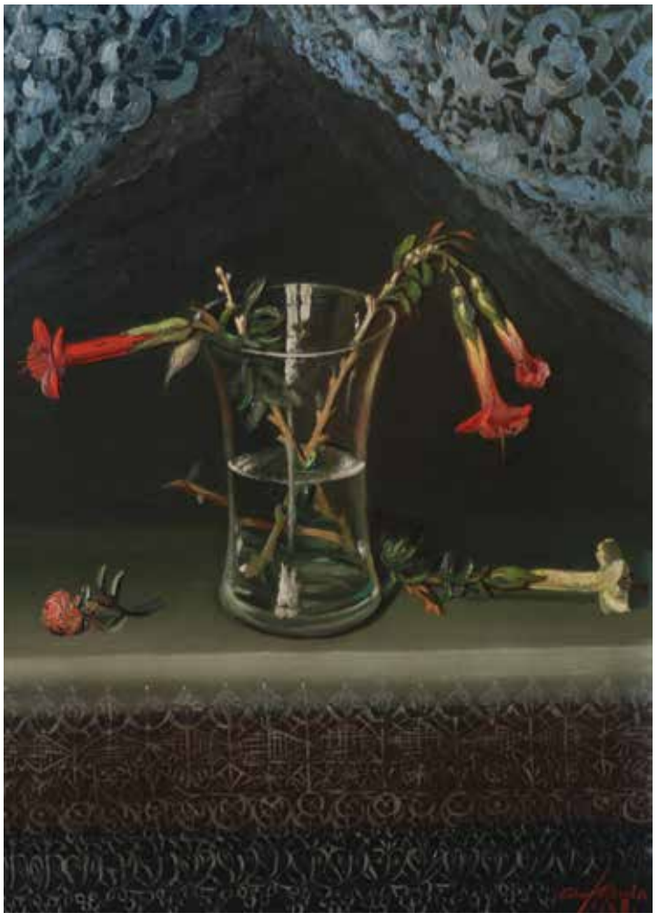
134 El título de la obra es mío. Caracola rosada o Caracola reina son los nombres con los que comúnmente se conoce al caracol Strombus producido por un molusco gasterópodo. El *Strombus gigas* es común en el Caribe y el *Strombus pugilis* es común en las aguas cálidas del océano Pacífico, en las costas de Ecuador. http://www.marinespecies.org/aphia.php?p=taxdetails&id=138526 (Consultado: 25 de julio de 2016).

135 Pintura al óleo sobre lienzo. Colección particular. La Paz.

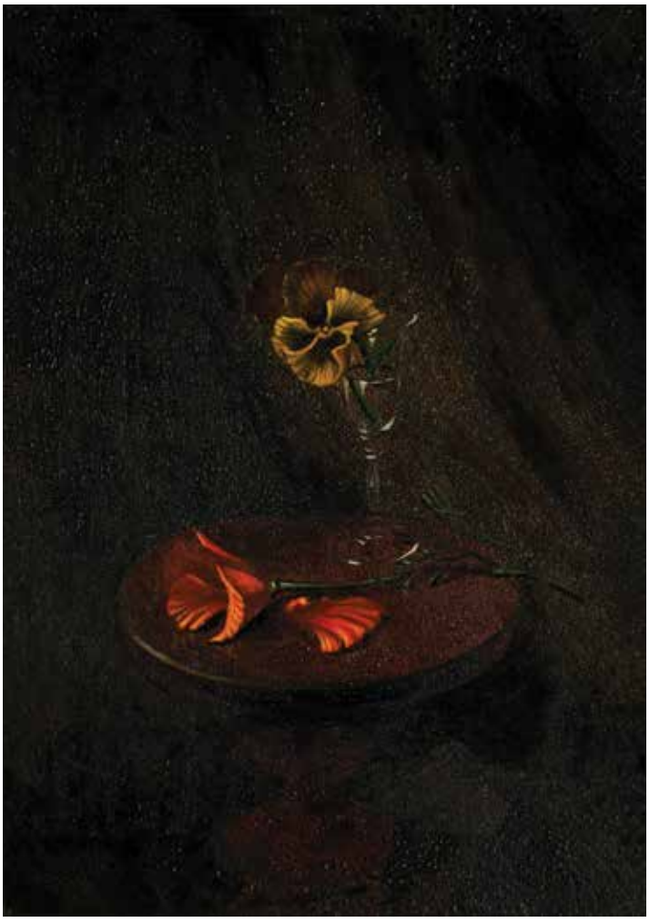
136 http://www.kharismafloral.com/content/9-significados-de-flores-follajes-y-colores.



Mujer en el huerto, 1925. Firmada en la esquina inferior izquierda: "A. Borda / 1925." Óleo sobre cartón, 60 x 35 cm. Colección particular. La Paz.



Cantutas, 1928. Firmada en la esquina inferior derecha: "Arturo/Borda / 1928." Óleo sobre lienzo, 40 x 28,5 cm. Museo Nacional de Arte. La Paz.



Coqueta y pensamiento, 1918. Firmada en el borde inferior: A.Borda/1,918". Óleo sobre cartón, 57,5 x 37,5 cm. Colección particular. La Paz.

de las cuales salen hacia los lados campanillas, una roja a la izquierda y dos tricolores a la derecha, y detrás una rama sobre la mesa que tiene una campanilla de cantuta blanca. Esta obra se asemeja a la anterior, e igual que en aquella, el artista juega con el efecto visual de la refracción de la luz en el agua, y con la transparencia de esta y del vaso; sin embargo, esta obra es mucho más compleja por su composición y tratamiento temático. El vaso está al borde de una mesa con mantel blanco cuya orla de encaje cae por delante. Por encima del vaso y cerrando la composición, dos piezas de encaje blanco hacen las veces de un dosel. El artista ha manejado el tema y la composición como los cuadros barrocos de pinturas-retrato que muestran imágenes en su altar, como las "Dolorosa" o "Soledad" y las vírgenes triangulares como las de Pomata o Copacabana. Borda replicó la idea al colocar en el centro la flor nacional boliviana, en todas sus variantes cromáticas, entronizada en una especie de altar patrio. El sentido neobarroco de esta obra es claro, tanto en el discurso conceptual del tema, como por el detalle y precisión de la representación, que tiene intención de trampantojo.

Pensamiento y coqueta, hacia 1930. Esta obra repite las flores como elementos simbólicos que la obra antes mencionada. En este caso también se trata de una composición central en un eje vertical. Es una copa de vidrio que contiene agua hasta la mitad y un pensamiento amarillo. Junto y delante de la copa sobre una mesita, una flor de coqueta con un pétalo desprendido. La mesa es circular de madera torneada de la que apenas se ve el balaustre central de sostén. Es una obra casi tenebrista, pues el fondo es oscuro y la luz muy suave y difusa, proviene de la parte superior izquierda, según mira el espectador. La pieza está firmada aunque la firma es prácticamente ilegible a causa de la evolución del color de fondo que se ha conglomerado en grumos.

En este acápite referido a los bodegones podría estar la obra *Cantuta e Illimani*, 1943. Sin embargo la analizo en detalle dentro del grupo de las alegorías profanas.(B09)

Cabeza de cordero, 1949. Esta pieza mantiene las características de composición central y austeridad en los elementos que componen los bodegones hechos por el artista, que en este caso recuerda además los bodegones el baroco español. El borde de una mesa en un cuarto en penumbra con iluminación cenital. Al centro una fuente que tiene la cabeza degollada de un cordero. El propio tema es dramático por su significado y el artista nuevamente lo ha tratado con un sentido simbólico. (Esta obra figura con el número 24 en el Catálogo de la exposición de 1996, como parte de la colección de Héctor Borda. No he podido dar con su paradero actual). Por el extraordinario realismo que esta obra presenta en su ejecución tiene características de un otro animal trabajado por el artista, un macho cabrío, fragmento de una pintura mayor que se describe en las alegorías.

Existe un dibujo preparatorio para la pintura antes descrita, quizá menos dramático en el detalle, pero más espontaneo y preciso respecto del modelo. Como otros dibujos, también tiene anotados los colores y líneas que indican cada sector: "violeta rojo", "hueso", "cadmio y carmín", "bermellón", "ocr. amar." (ocre amarillo), "ocre roj" (Ocre rojo o rojo inglés), "laca ocre ama.", "ocre quemado" (tierra de sombra natural), "verm carm" (bermellón, carmín).

Entre los dibujos se encuentran algunos bodegones notables por su calidad y precisión en el detalle. Es difícil la datación porque ellos mismos no tienen ninguna referencia. Estos son:

Copa con cantuta, es un dibujo que carece de referencias de tiempo y lugar. Representa la misma copa usada por el artista para la segunda pintura con el tema del pensamiento y la coqueta, con la diferencia que en este caso tiene una ramita de cantuta, con dos campanillas, una abierta a la derecha y otra en botón hacia la izquierda.

Vaso con rosa y pensamiento. Es de composición central realizada con lápiz grafito sobre papel sábana. El dibujo es de silueta con suave achurado para sugerir el volumen y las sombras. Representa un vaso de vidrio de forma de cono perfecto, invertido, que contiene agua hasta la mitad y una rama de rosal con varias hojas apiñadas de entre las que emerge un botón de flor. Delante del vaso sobre la mesa, una flor de pensamiento. La obra tiene varias notas abreviadas de nombres de colores que están al extremo de una línea que señala alguna parte del dibujo indicando el color que deberá tener al ser llevada a la pintura. Estas son: "carmín y rojo blanco", "am. rojo" (Amarillo, rojo), "encar" (encarnado), "nap. cas" (amarillo de Nápoles, tierra de Cassel), "am. nap" (amarillo de Nápoles).[137] Esta obra tiene relación temática y formal con la dedicada a Daniel Sánchez Bustamante.

Flores de cardo. De hacia 1953, es un dibujo con

137 Los paréntesis con los nombres completos de los colores son míos. N. del A.



Dibujo preparatorio para "Cabeza de cordero", 1949. Grafito sobre papel, 26 x 37 cm. Colección particular. Santa Cruz.



Copa con cantuta, hacia 1918. Grafito sobre papel, 18,5 x 13 cm. Colección particular. Santa Cruz de la Sierra.



Vaso con rosa y pensamiento, hacia 1920. Grafito sobre papel, 18,5 x 13 cm. Colección particular. Santa Cruz.



Flores de cardo, hacia 1920. Grafito sobre papel, 18,5 x 13 cm. Colección particular. Santa Cruz.

lápiz de grafito sobre hoja grande de papel sábana, y tiene dos conscripciones, una arriba a la derecha que dice "colores" y otra abajo que reza "Así es la vida" que probablemente se refiere al título de una obra que hoy es desconocida.

El paisaje.

Al hablar de este tema es preciso mencionar que el paisaje es parte inherente al alma y al pensamiento de los habitantes originarios del territorio que hoy es Bolivia. Desde épocas prehispánicas el paisaje -espacio y territorio- fue sacralizado y simbolizado con signos y códigos y se le dio categoría de ser viviente. Prueba de ellos son la veneración por las montañas y los espacios así como su transcripción en la construcción ideológica y estética de los textiles prehispánicos y tradicionales que han llegado hasta el presente. La incorporación de los lenguajes, símbolos y técnicas traídos por los españoles y europeos complejizaron la situación. Sin embargo, el paisaje moderno y su emergencia se le deben a Manuel Ugalde.[138] Pese a ello, el paisajismo junto con el romanticismo se introdujo en la literatura y en las artes plásticas recién desde principios del siglo XX. Uno de los aportes de Arturo Borda al arte boliviano moderno y contemporáneo fue el paisaje.

Arturo Borda le dedicó notable atención y dedicación a este género. Aquí hablo de los paisajes concebidos como tales, no de aquellos que forman parte de otras obras cuyo tema es distinto. La cantidad de obras es grande así como la variedad de los temas. La calidad de ejecución de estas obras es también muy diversa.

Para facilitar la lectura de las obras las he reunido en sub grupos. La agrupación de los paisajes por temas es tan solo una de las posibles miradas y organizaciones. Los he agrupado de manera que permitan una más fácil comprensión de la producción del artista sobre este tema, es uno de los campos en que fue más prolífico.

Paisajes urbanos

Vista de La Paz. Esta pieza debió tomarle tiempo en su realización. Aparece inconclusa y fijada con tachuelas sobre un bastidor como fondo de un retrato de los dos hermanos Arturo y Héctor firmada y fechada en 1918. Comparando la imagen fotográfica con la obra terminada se aprecia que aún faltan detalles por terminar. La obra está firmada: "Pintor A. Borda" y fechada: "1924". Esta pieza fue adquirida en el mercado local, fue restaurada y donada a la ciudad de La Paz por la Presidente Constitucional de la República de Bolivia, doña Lidia Gueiler Tejada, el 16 de julio de 1980. La pintura fue realizada con base en una fotografía o postal, probablemente realizada hacia 1915 por alguno de los reconocidos fotógrafos activos en La Paz. (P01B) La pintura tiene iluminación de poco después del mediodía, por lo que no muestra ni sombras ni contrastes en el tejido urbano ni en el paisaje.

Monumento a la Libertad, 1918, es la Plaza del Montículo mostrada en su antigua configuración (que fue radicalmente cambiada en décadas siguientes). Esta plaza ha sido uno de los tradicionales miradores de la ciudad, desde donde se ve al fondo la montaña Illimani mostrada en esta oportunidad con una iluminación de caída de la tarde, visible entre los altos troncos de árboles eucaliptus de la plaza, con el monumento escultórico en el centro del espacio conmemorativo de la plazoleta. Pieza dedicada y firmada: "Al H. Concejo Municipal de La Paz. Arturo Borda. 1918", en la esquina inferior derecha.

Árbol seco y farol, Montículo.[139] Es un paisaje urbano nocturno de una esquina probablemente de la plazuela del Montículo en el barrio de Sopocachi. Es una representación austera de un árbol seco que recibe la luz tenue de un farol durante la noche. Tanto el suelo como las casas del fondo se pierden en la penumbra y la oscuridad.

Dentro de este grupo temático he incluido la obra *La sombra del pintor*,[140] que en esencia es un paisaje, pero que por otra parte es un autorretrato simbólico, en el que Borda más que mostrarse a sí mismo, muestra lo que está mirando y pintando. La obra tiene iluminación de sol de la tarde, desde atrás (del artista y del espectador). La luz del sol proyecta la sombra del pintor y de su caballete con el lienzo sobre el muro de adobe de fondo del patio de la casa. Esta obra es en realidad un paisaje en que el artista se incorpora mediante su sombra. La obra no tiene un primer plano, supuestamente ocupado por el propio pintor. El segundo plano, es el patio que tiene piso empedrado en el que hay una maceta con un cactus florido, cerrado por el muro de adobe de

138 Querejazu, Pedro. "El arte quiteño y ecuatoriano en la Audiencia de Charcas y Bolivia". En: *Arte Quiteño más allá de Quito*. Fondo de Salvamento. Municipio Autónomo de Quito. Quito, Ecuador, 2010. pp. 234-256.

139 Catálogo SIArt, 2001. p. 132. Fig. 2.

140 Roa. Ob. cit. p. 194.



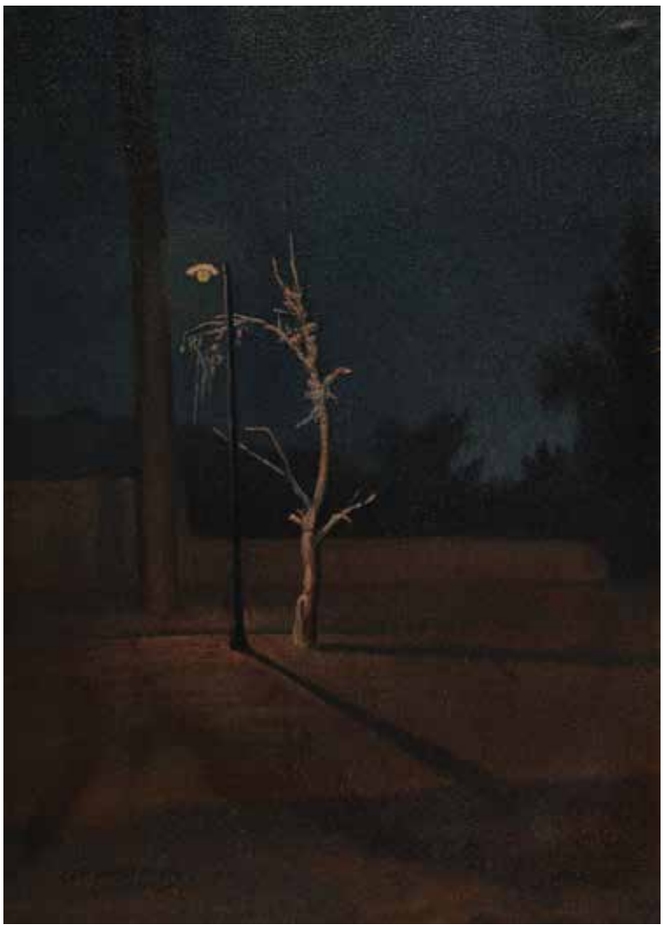
Arturo y Héctor Borda delante del cuadro *Vista de La Paz* en 1918. En ese momento la obra estaba aún sin terminar. Fotógrafo anónimo. Colección particular. La Paz.



Vista de La Paz. 1924. Firmada en la parte central del borde inferior: "Pintor Borda. 1924". Óleo sobre lienzo, 80 x 150 cm. Museo "Casa de Pedro Domingo Murillo". Museos Municipales. La Paz.



Monumento a la Libertad, 1918. Pieza dedicada y firmada: "Al H. Concejo Municipal de La Paz. Arturo Borda. 1918", en la esquina inferior derecha. Óleo sobre lienzo, 105 x 70 cm. Colección Museos Municipales. La Paz.



Montículo, 1915. Firmado en la parte media del borde inferior. "Arturo Borda 1915." Óleo sobre cartón, 49,5 x 35 cm. Colección particular. La Paz.



La sombra del pintor, c.1920. Pintura al óleo sobre cartón, 76 x 54 cm. La firma original fue tapada por el propio artista al pintar encima un borde con pintura marrón. Colección particular. La Paz. (Fotografía Teresa Gisbert).

fondo que limita la casona, en el cual hay una puerta entreabierta por la que se asoman dos mujeres jóvenes que parecen ser las hermanas del artistas: Angélica y Victoria. Cerrando el plano, a ambos lados del muro en el que se apoya una enredadera de madreselva, cerrando la composición por los límites laterales, una acacia florida a la izquierda y un eucalipto a la derecha. Por encima del muro y en el tercer plano, se muestra el valle de La Paz que se cierra al fondo en el abra del Alto de las Ánimas y más allá el enorme Illimani. Por otra parte, esta es la única obra que muestra un aspecto de la casa que la familia Borda - Gozálvez tuvo como vivienda en la segunda o tercera cuadra de la Calle Bolívar de la ciudad. Dada la edad aparente de las jóvenes mujeres que asoman por la puerta del fondo del patio, esta obra data de hacia 1910-1912.

La avenida del Poeta, que muestra el camino entre la ciudad y el barrio de Obrajes, figuró en la exposición y el catálogo publicado en 1966. La obra ha cambiado de manos y no he podido dar con su paradero actual. Otro tanto me ha sucedido con la obra *Montículo*, 1915, óleo sobre tela, de 50 x 35 cm. Colección Henna Vda. de La Faye. La Paz.

El valle de La Paz y río abajo.

Varios paisajes representan distintos lugares del valle de La Paz, constituido por los ríos Choqueyapu y Orkojawira que unidos en Obrajes forman el río La Paz.

Pedrón en la vía, de hacia 1910. Pintura al óleo sobre cartón de formato rectangular. La obra ha sido ejecutada con pincel y espátula, con mucha carga de materia pictórica, lo que le da gran dramatismo. Es una composición central que en apariencia representa como el lecho de un río con un gran promontorio de roca o arcilla en medio. Al fondo se ven las montañas de las serranías arcillosas del valle de La Paz.

Paisaje de río abajo con fondo de cordillera.[141] Es una p equeña obra realizada al óleo aplicado con pinceles sobre tabla de madera. Representa en un primer plano a una mujer, sentada bajo un refugio vegetal, a la vera de un camino, en un paisaje valluno del río más abajo de La Paz. Un campesino parece negociar productos con ella y más al fondo otra mujer caminando por la vía junto con un hombre. En el segundo plano está el lecho del río y el curso de agua. Al fondo montañas arcillosas parcialmente iluminadas, bajo un fondo de ominoso cielo nublado y nubes que proyectan su sombra sobre los cerros. La composición es central y tiene una calidad de ejecución pictórica atrevida, sintética que se aproxima al expresionismo y a la obra de Juan Rimša. La pintura tiene por el reverso una inscripción ilegible por borroneada hecha con lápiz rojo, como muchas de las que hizo Héctor Borda en los reversos de las obras de Arturo. Tiene además un número 30 repetido, escrito con lápiz.

Río abajo, 1928, es de formato vertical, es una pintura al óleo trabajado casi exclusivamente con espátula, sobre tabla. En primer plano unas rocas oscuras con un sendero, en el segundo plano el río y al fondo las montañas del otro lado del valle; en el cielo nuboso vuela un avión biplano. La obra tiene por el reverso una dedicatoria y 15 firmas, hechas con lápiz, con el siguiente texto: "La Paz, 10 de mayo de 1928 / En la despedida a su honorable / amigo Guillermo Viscarra / sus compañeros los canallas … (?)/ Guillermo Zuleta A., E. Peñaranda., V. Caldan, Federico More, Fl. Candia C., Manuel B. Sagárnaga, Ana María Cortés, (Rúbrica ilegible), J. Carlos Aramayo, A. Cusicanqui L., R. Elejalde A., (3 rúbricas ilegibles), Arturo Borda".

La fiesta Río Abajo, 1928. Es también una pintura al óleo sobre tabla de madera. El paisaje representa un lugar impreciso en las raras explanadas del gran playón del río La Paz, por la región de Lipari o Valencia. En la hora del atardecer, el sol inclinado ilumina las crestas de las montañas empiezan a teñirse de los colores cálidos del ocaso y proyecta fuertes sombras. Al fondo montañas azuladas y un cielo oscuro de lluvia intensa. En medio de la explanada la gente desperdigada baila al son de los mismos. Por el reverso la obra tiene una inscripción difícilmente legible escrita con lápiz: "… su amiga con y…/ nat / día 7 / Sra. Gutiérrez".

Eucalipto seco, de hacia 1945. Pintura al óleo sobre cartón. Paisaje de ejecución escueta de pinceladas gestuales y expresivas, aparentemente sin terminar de ejecutar. En el primer plano la pintura ha sido aplicada con espátula para darle textura y proximidad. El tema es un árbol eucalipto seco que ha perdido sus hojas y oscuro contrasta con el cielo.

Mazamorra, 1951. Pintura al óleo sobre cartón de formato cuadrado. Representa un turbión de aguas revueltas y agresivas que bajan por el amplio espacio del

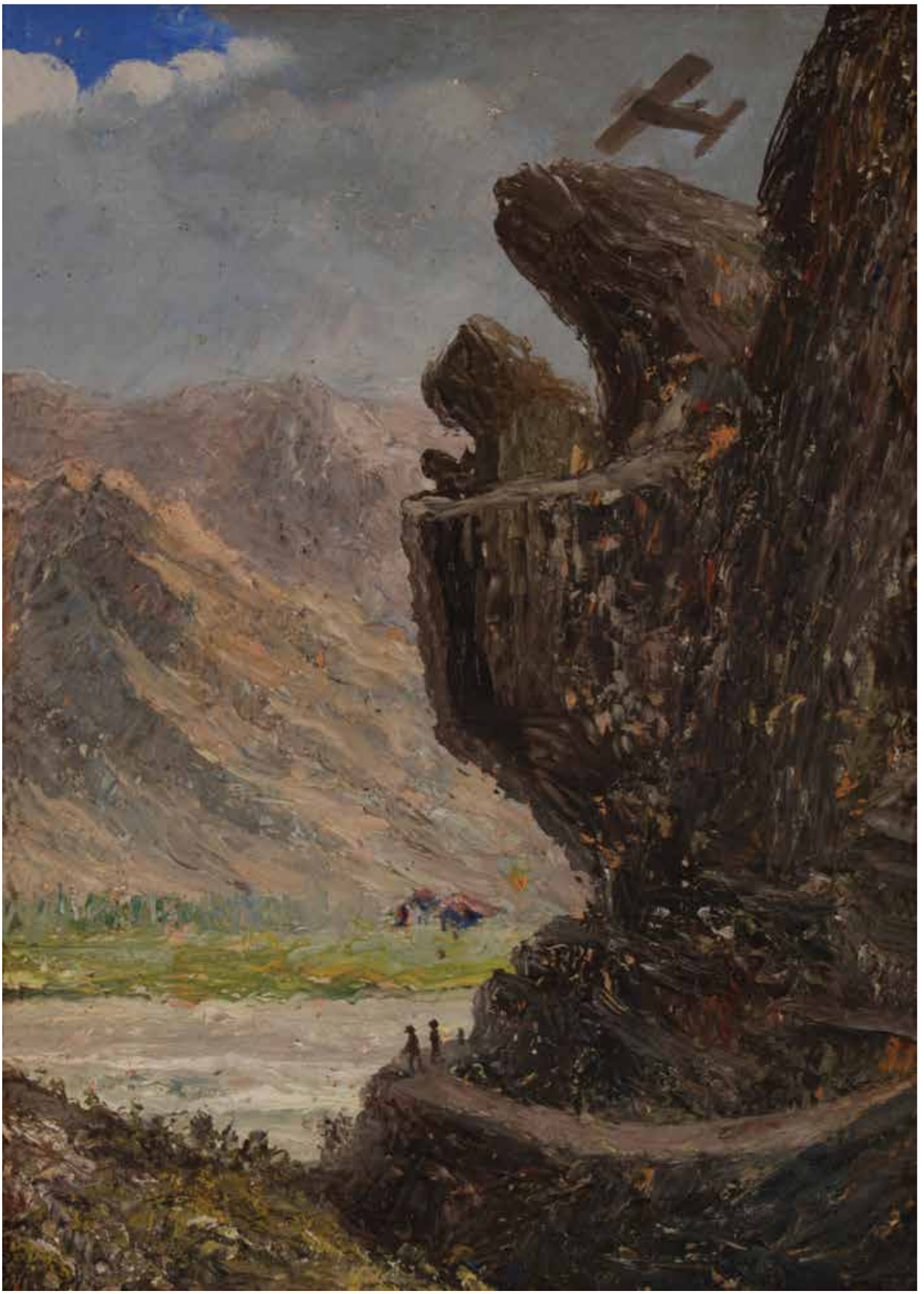
141 Catálogo SIArt, 2001. p. 133. Fig. 4.



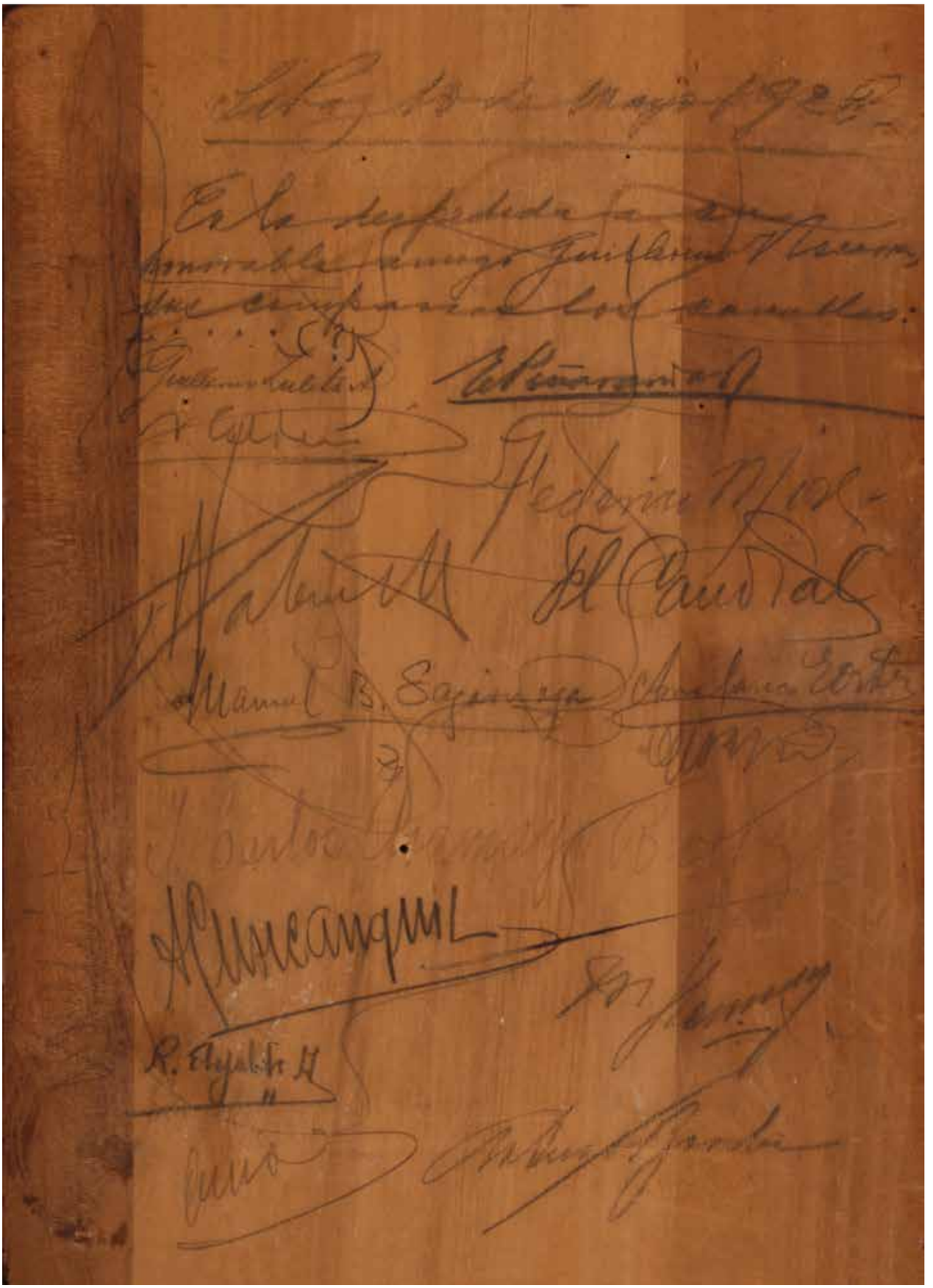
Roca en el camino, c.1910. Óleo sobre cartón, 25 x 32 cm. Colección particular. La Paz.



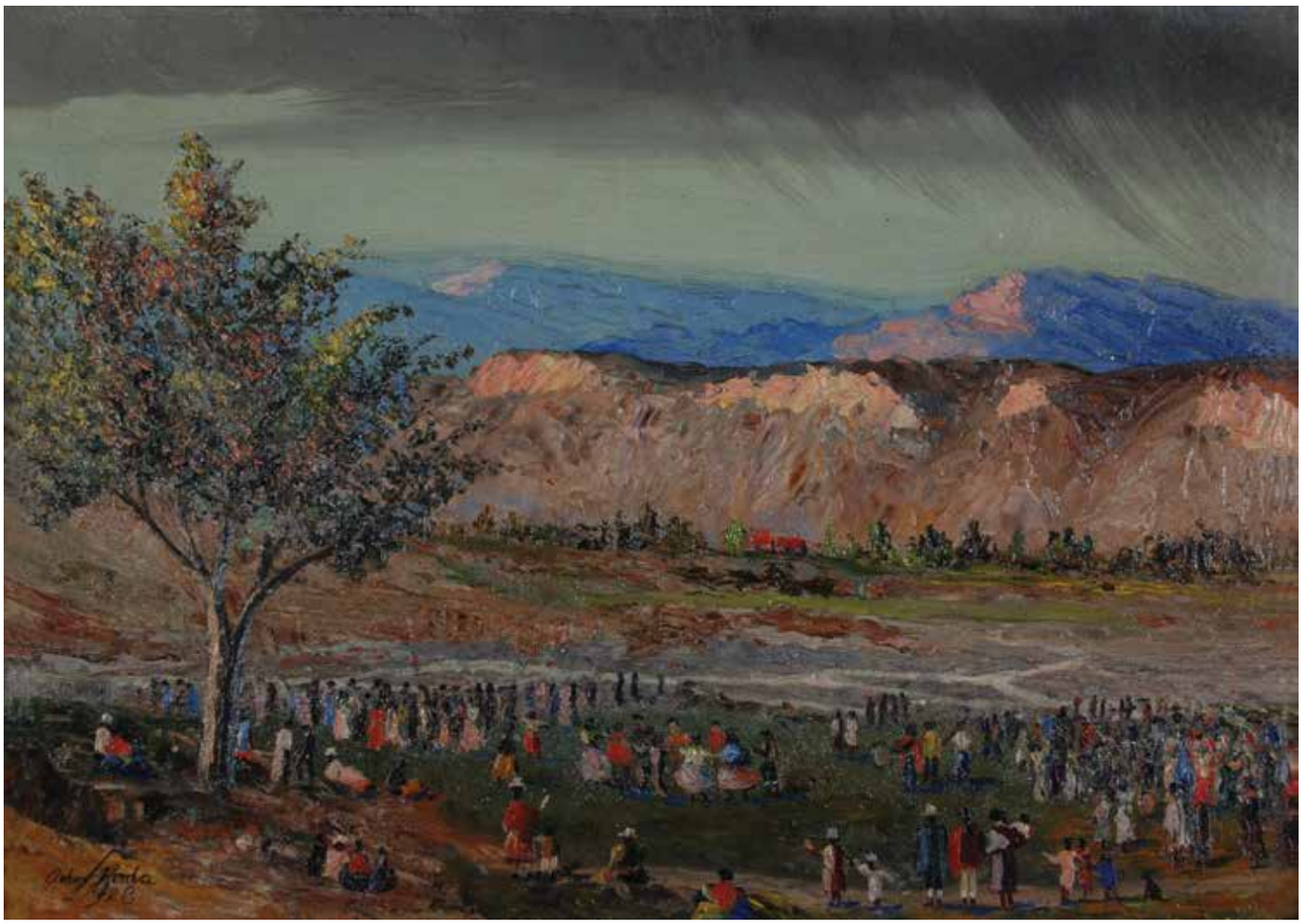
Paisaje, 1928. Óleo sobre tabla de madera, 32 x 39 cm. Colección particular. La Paz.



Paisaje, 1928. Pieza dedicada y firmada por el reverso. Óleo sobre tabla de madera, 40 x 28 cm. Colección particular. Santa Cruz.



Reverso de la pieza anterior. Dedicatoria y firmas.



Fiesta río abajo, 1928. Pieza firmada y fechada en la esquina inferior izquierda. Óleo sobre tabla de madera, 28 x 40 cm. Colección particular. La Paz.

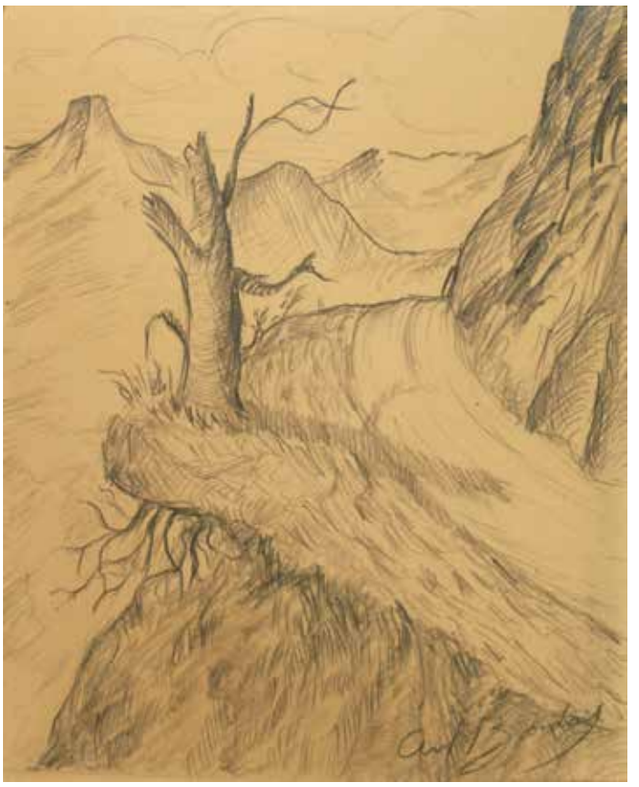


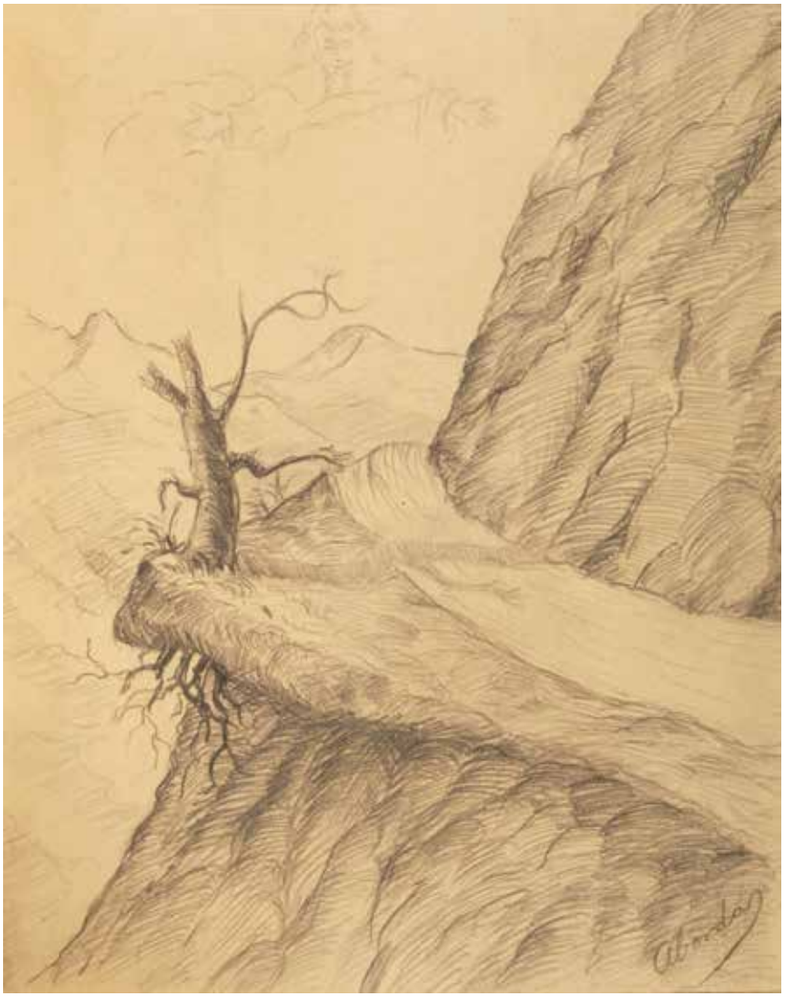
Árbol seco, c.1945. Sin firma. Óleo sobre cartón, 21,5 x 9 cm. Colección particular. La Paz.



Mazamorra, 1951. Pieza firmada en la esquina inferior derecha: "ArtBorda / 1,951". Óleo sobre cartón, 55 x 58 cm. Colección particular. La Paz.







Árbol tronchado con la Muela del diablo al fondo. s/f. Grafito sobre papel, varias dimensiones. Colección particular. Santa Cruz de la Sierra.

río en medio de las montañas que lo encañonan. La obra ha sido ejecutada tanto con pincel como con espátula, con texturas matéricas que le dan gran dramatismo.

> "Una masa terrosa avanzaba, llenando el cauce hasta tocar con los reparos de piedra y troncos levantados en lo alto. Avanzaba lentamente, como con cautela, rodando sobre sí misma, deteniéndose breves segundos, cual si se replegase para dar un salto, y de pronto se deshacía con un estallido breve y rotundo. Entonces corría la masa con alguna rapidez, hasta que tornaba a calmarse para volver a rodar en tumbos, y de su interior surgía el ruido sordo de piedras que se aglomeran y chocan al juntarse. A veces, detenido por su misma densidad o por algún saliente del terreno, suspendía del todo su lento caminar, y entonces nuevas capas de lodo venían a acumularse sobe la quieta superficie, para luego volver a estallar y correr. Y temblaba el piso con vibraciones repetidas, como si dentro trabajase una caldera en ebullición."[142]

Existen tres bocetos de un árbol tronchado en el lado exterior de una estrecha senda en la ladera de una montaña, en la que al fondo se ve la "Muela del Diablo", que han debido ser realizadas desde las alturas del actual barrio de Aranjuez.

El altiplano.

Boda ha explorado en sus representaciones paisajísticas todos los lugares y todas las horas del día y de la noche. Sus paisajes son aparentemente simples descripciones territoriales y topográficas. No obstante, las más de las veces estos paisajes tienen una intención dramática y un fuerte componente simbólico. Además, es frecuente que tengan subtemas escondidos a plena vista.

Día de campo con Illimani, 1910. La obra, realizada hacia 1910, tiene la siguiente dedicatoria de data posterior: "A mi sobrino/Luis Amed Borda/La Paz, II/ XII/932/A. Borda". Arturo Borda con frecuencia y desde muy temprano usó para sus obras material reciclado; un claro ejemplo es la tapa de cartón forrado del empaste de un libro de contabilidad que ha usado como soporte para esta obra.

Paisaje de altiplano, c.1914. Óleo sobre lienzo, 60 x 40 cm. Colección particular. La Paz.

Atardecer helado, c.1915. s/f.

Altiplano e Illimani, 1918.

Paisaje con Illimani y laguna en primer plano, 1918.

Illimani, 1928.

Río caudaloso, altiplano e Illimani, 1928.

Paisaje de montañas, 1928.

Pintor y paisaje del altiplano, 1928.

Paisaje de montañas con toro, 1928.

Paisaje de altiplano con lagunas, (¿Región de Pacajes?) 1944.

Paisaje de Pacajes, 1945.

Altiplano nevado al atardecer, 1945.

Altiplano, s/f.

Altiplano en el ocaso, c.1945.

La llama en la noche de Potosí, c.1930. Pintura de formato grande, rectangular, vertical. Es una representación nocturna de una llama blanca parada próxima a un fuego encendido. La obra presenta gran dramatismo por efecto de la iluminación tan contrastada. Más allá del primer plano del fogón y la llama, se extiende la oscuridad de la noche, en medio de la cual se vislumbra la silueta del cerro de Potosí. Esta obra tiene directa relación con el poema del mismo nombre de Gregorio Reynolds:

> "LA LLAMA[143]
>
> Inalterable, por la tierra avara
> del altiplano, luce la mesura
> de su indolente paso y su apostura
> la sobria compañera del aymara.
>
> Parece, cuando lánguida se para
> y mira la aridez de la llanura,
> que en sus grandes pupilas la amargura
> del erial horizonte se estancara.
>
> O erguida la cerviz al sol que muere
> y de hinojos, oyendo el MISERERE
> pavoroso del viento de la puna,
> espera que del ara de la nieve
> el sacerdote inmaterial eleve
> la eucarística forma de la luna."

La obra está basada en un dibujo del Cerro Rico que al parecer hiciera Borda durante su estadía en Potosí en 1930, oportunidad en la cual habría realizado un dibujo.

Par de llamas en las alturas de Potosí, c.1930. En un primer plano se ve un par de llamas paciendo en un pico rocoso. En el plano intermedio se ve la extensión del altiplano potosino

142 Arguedas, Alcides. *Raza de bronce*. Librería Editorial "Juventud". La Paz, 1978. p. 36.

143 Reynolds Ipiña, Gregorio. *El cofre de psiquis*, 1918. Poema dedicado a Eduardo Ballivián. Publicado nuevamente en *Illimani, Poemas altiplánicos*. 1945. Editorial "Kollasuyo". La Paz. Bolivia. pp. 175-176.

El altiplano



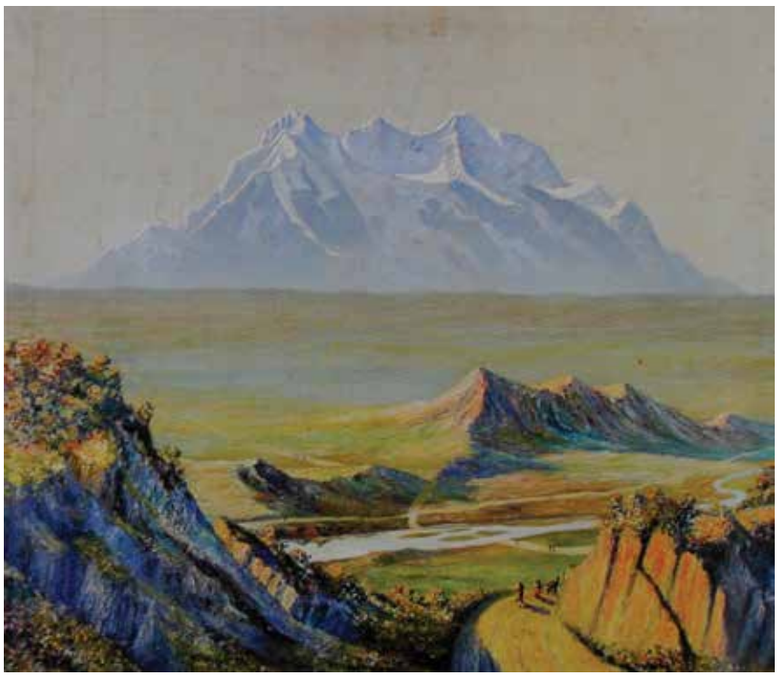
Día de campo, c.1910. Pieza firmada en la esquina inferior derecha: "ABorda", y dedicada: en la esquina superior derecha: "A mi sobrino Luis Ameth … / La Paz, 11 – XII – 1952. / A. Borda". Óleo sobre cartón, 25 x 35 cm. Colección particular. La Paz.



Paisaje de altiplano, c.1914. Óleo sobre lienzo, 60 x 40 cm. Colección particular. La Paz.



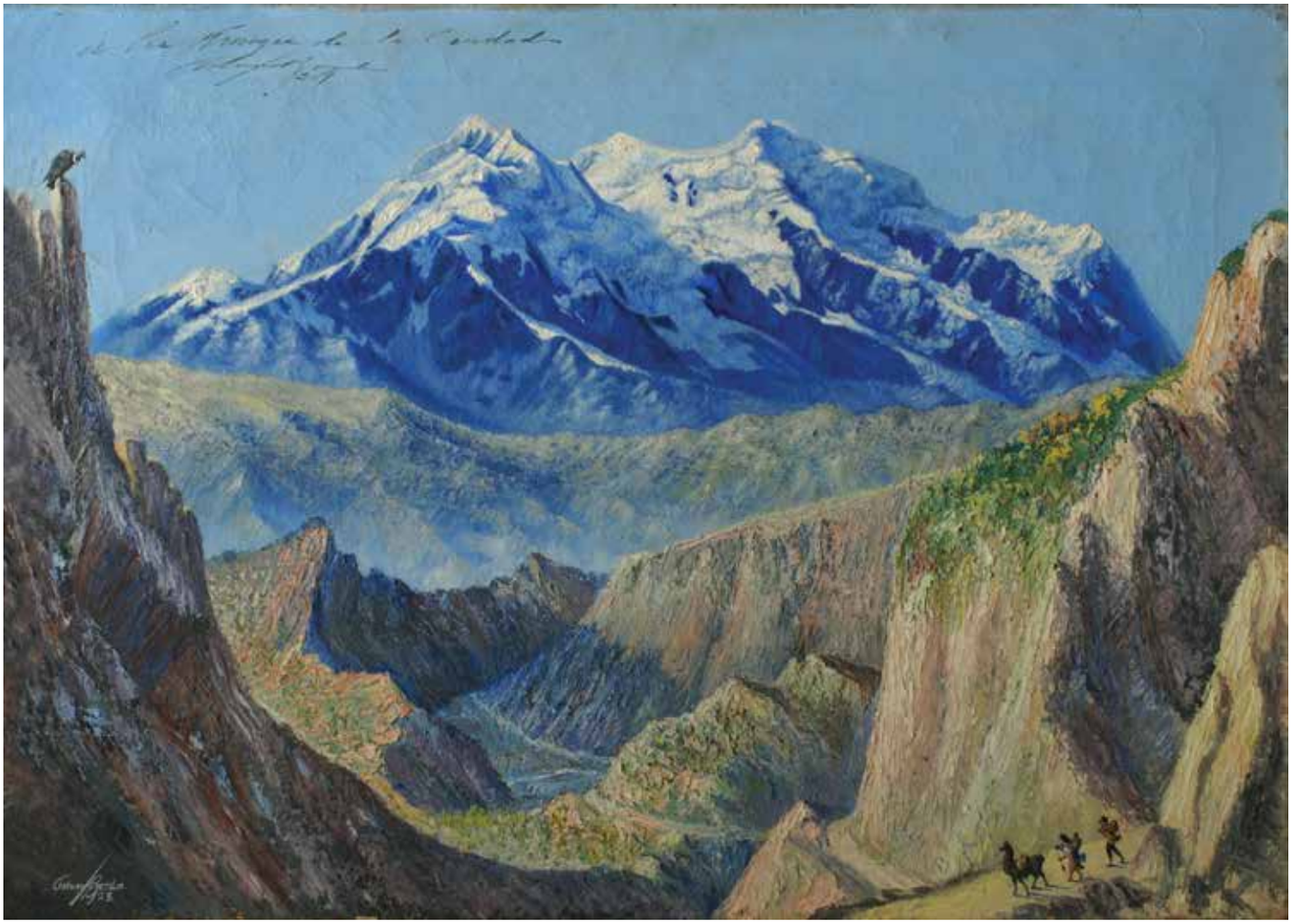
Atardecer helado, c.1915. s/f. Óleo sobre cartón, 38,5 x 15 cm. Colección particular. Cochabamba.



Altiplano e Illimani, 1918. Pieza firmada y fechada en la esquina inferior izquierda: "A. Borda/1,918". Óleo sobre cartón, 60 x 40 cm. Colección particular. La Paz.



Paisaje con Illimani y laguna en primer plano, 1918. Pieza firmada: en la esquina inferior derecha: "A.Borda". Óleo sobre cartón, 60 x 40 cm. Colección Particular. La Paz.



Illimani, 1928. Pieza dedicada en la esquina superior izquierda: "A los Amigos de la Ciudad/Arturo Borda/ 1929", y firmada en la esquina inferior izquierda: "Arturo/Borda / 1,928". Óleo sobre lienzo, 60 x 40 cm. Colección particular. La Paz.



Río caudaloso, altiplano e Illimani, 1928. Pieza firmada en la esquina inferior derecha: "Arturo/Borda / 1,928". Óleo sobre madera, 60 x 40 cm. Colección particular. La Paz.



Paisaje de montañas, 1928. Pieza firmada en la esquina inferior derecha: "Arturo/Borda / 1,928". Óleo sobre cartón, 18 x 25 cm. Colección particular. La Paz.



Pintor y paisaje del altiplano, 1928. Pieza firmada en la esquina inferior derecha: "Arturo/Borda / 1928". Óleo sobre cartón, 18 x 25 cm. Colección particular. Cochabamba.



Paisaje de montañas con toro, 1928. Pieza firmada en la esquina inferior derecha: "Arturo/Borda / 1928". Óleo sobre lata, 26 x 35 cm. Colección particular. La Paz.



Paisaje de altiplano con lagunas, (¿Región de Pacajes?) 1944. Óleo sobre cartón, 26 x 38 cm. Colección particular. La Paz.



Paisaje de Pacajes, 1945. Pieza firmada en la esquina inferior izquierda: "ArtBorda / 1945". Por el reverso tiene una inscripción con lápiz: "Pacajes". Óleo sobre cartón, 26 x 38 cm. Colección particular. La Paz.



Altiplano nevado al atardecer, 1945. Pieza firmada en la esquina inferior derecha: "ArturoBorda/1945". Óleo sobre cartón, 18 x 25 cm. Colección particular. Cochabamba.



Altiplano, s/f. Óleo sobre cartón, 18 x 25 cm. Colección particular. La Paz.



Altiplano en el ocaso, c.1945. Óleo sobre cartón, 35 x 60 cm. Colección particular. Santa Cruz de la Sierra.



Llama en la noche de Potosí, c.1945. Óleo sobre lienzo, 127 x 96 cm. Colección particular. La Paz.



Cerro de Potosí con caminantes, c.1930. Grafito sobre papel, 15 x 21,5 cm. Colección Róa Balderrama. Santa Cruz de la Sierra.



Par de llamas en las alturas de Potosí, c.1945. Óleo sobre cartón, 60 x 35 cm. Paradero desconocido.



Entierro Aymara, 1946. Pieza firmada en la esquina inferior derecha: "ArtBorda/1946". Óleo sobre cartón, 60 x 40 cm. Colección particular. Cochabamba.



Paisaje. s/f. Probable boceto para el *Entierro aymara*. Grafito sobre papel, 15 x 21,5cm. Museo Nacional de Arte. La Paz.



Celaje rojo en el altiplano, 1947. Pieza firmada en la esquina inferior derecha: "ArtBorda/1947". Óleo sobre cartón, 36 x 48 cm. Colección particular. La Paz.



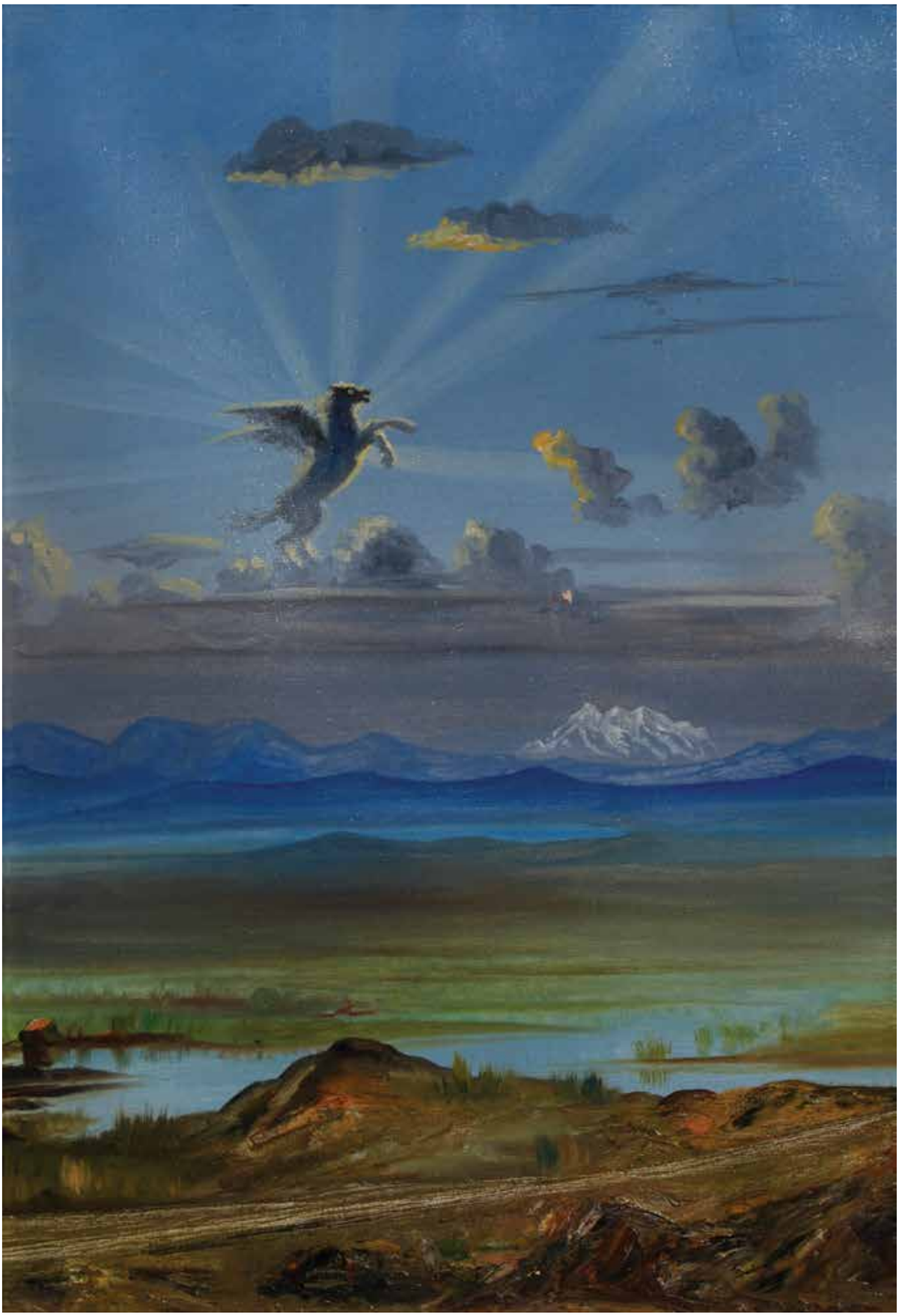
Ocaso en el altiplano, 1947. Pieza firmada en la esquina superior derecha: "ArtBorda/1947". Por el reverso tiene dos inscripciones: con lápiz rojo: "Altiplano / A-135- Paisaje ..."; y con tinta: "Pintura de Arturo Borda / Héctor Borda". Óleo sobre cartón, 36 x 48,5 cm. Colección particular. La Paz.



Altiplano verde, 1947. Pieza firmada en la esquina superior derecha: "ArtBorda/1947". Óleo sobre cartón, 27 x 38 cm. Colección particular. La Paz.



Nocturno altiplánico, 1949. Pieza firmada en la esquina inferior izquierda: "ArtBorda/194". Por el reverso tiene dos inscripciones: con lápiz rojo: "A - 94 - Nocturno Altiplánico"; y con tinta: "Para Yolanda Gironda / Felicidades en Pascua y Año Nuevo/ La Paz, 25/XII/962. / Héctor Borda y Sra. Álvarez". Óleo sobre cartón, 19,5 x 38 cm. Colección particular. La Paz.



Pegaso en las nubes del Altiplano, c.1949. Óleo sobre cartón, 66 x 45 cm. Colección particular. La Paz.

vista desde el norte, en la cual ha incorporado un tren de ferrocarril en su salida hacia Sucre. El tren tiene la misma disposición e intención que el artista repetirá en sus dos versiones de su obra *La pascana*. En el tercer plano el Cerro de Potosí, majestuoso, color azul por la lejanía. Es una obra probablemente realizada con base en el antes mencionado dibujo, pero también realizada de memoria. El Cerro Rico nunca se ve azulado pese a la distancia, sino de color rojo de la tierra oxidada de que está constituido.

Entierro Aymara, 1946. "Y primero al trote, a la carrera después, emprendió camino del cementerio la negra comitiva ebria, para que el alma del difunto llegase a su destino inmortal con la misma rapidez que ella ponía en ganar la mansión del reposo definitivo. / Y corrió en carrera fantástica por el camino árido y largo, ofreciendo pavoroso espectáculo, pues la cabeza y los pies del muerto sobresalían de las parihuelas, y con el trote de los portadores balanceaban rígidos de los pies y pendía, la descoyuntada cabeza mirando de frente al sol. / Hicieron dos descansos forzosos para vaciar colmadas copas de aguardiente y remudarse los portadores. En el tercero, de rito y al aproximarse al cementerio, comenzó la viuda a plañir su dolor.

En esta parada depositaron las parihuelas en el suelo y la comitiva se puso de las cuclillas en torno, con la mirada fija en el rostro del cadáver, medio descompuesto ya, con los ojos inmensamente hundidos en el cráneo, la nariz afilada y ennegrecidos los labios."[144]

Paisaje. s/f. Probable boceto para el *Entierro aymara*.

Celaje rojo en el altiplano, 1947.

Ocaso en el altiplano, 1947.

Altiplano verde.[145] Es una rara representación del altiplano en su época de mayor esplendor, hacia el final de la temporada de lluvias en los meses de febrero y marzo. La composición es central sin un sujeto principal, de tres fajas horizontales: rocas, loma verde y nubes. Una mujer diminuta, acompañada por un can, camina por el perfil de la loma, dando sentido figurativo a lo que por otra parte manifiesta una síntesis conceptual del paisaje.

Nocturno altiplánico, 1949.

Pegaso en las nubes del Altiplano, c.1949.

El lago Titicaca.

El ver el conjunto de las obras con este tema muestra que el artista se propuso representar el paisaje altiplánico y del lago en diferentes horas del día y la noche. Por una parte, pareciera como de un ejercicio y por otra como un testimonio vital de muchas horas transcurridas a lo largo de su vida contemplando y registrando la naturaleza, siempre concebida como un todo.

Lago Titicaca.[146] Es un paisaje que no es descriptivo-testimonial sino más bien una construcción simbólica. El primer y segundos planos de la obra está constituido por la superficie del agua agitada por el viento. En segundo plano se ve una embarcación de totora con un solitario ocupante. Este detalle indica que se trata del lago Titicaca. En el tercer plano una montaña nevada se alza dominante; sin embargo, la relación de proximidad y altura de esta montaña es distinta de la que se aprecia en la realidad. Pareciera más bien tratarse de una laguna de altura al pie del gran nevado. Por eso es que la obra tiene marcado carácter simbólico.

Balsa á la vela Lago Titicaca, Puno, Perú. c.1905. Atribución a Max. T. Vargas. Postal que al parecer el artista usó para realizar la obra antes descrita.

Frente al lago, c.1914.[147] Se trata de un paisaje del Lago Titicaca. Dada la perspectiva de la Cordillera, ha debido ser realizado desde una orilla del Huiñay Marca, en el sector de Janco Amaya o del sector Tito Yupanqui. El primer plano es un sendero que se difumina en diagonal, hacia el borde derecho, por el que caminan dos hombres. La vía está atravesada perpendicularmente por una acequia con agua que sigue hacia el borde izquierdo. El primer plano se diluye literalmente en el agua del lago que se extiende en lontananza hasta que en forma indefinida empalma en el fondo con el perfil de la Cordillera Oriental de los Andes. Los picos nevados van desde el Janco Uma a la izquierda hasta el solitario Illimani en la derecha. Las montañas casi se confunden con un cielo gris encapotado por las nubes que se abren en la parte superior derecha dejando ver un poco del cielo azul. Borda ha manejado sin solución de continuidad, la relación entre el suelo agrícola, el agua del lago, las montañas y las nubes en el cielo, casi como un plano curvo y continuo, con iluminación difusa e indefinida del cielo encapotado. Casi pareciera una representación de los modernos conceptos de la física, de la curvatura continua del espacio-tiempo. La

144 Arguedas, Alcides. *Raza de bronce*. Librería Editorial "Juventud". La Paz, 1978. Pp. 148-149.

145 Catálogo SIArt, 2001. p. 133. Fig. 2.

146 Catálogo SIArt, 2001. p. 133. Fig. 3.

147 Esta obra figura como *Paisaje río abajo*, 1928. Catalogo SIArt, 2001. p. 130.

luz difusa intensifica la sensación de intemporalidad y ubicuidad que caracteriza a esta obra. Los caminantes son un pretexto que acaso aportan la ínfima escala humana respecto de la magnitud del espacio.

Lago de noche, 1931. 122 "Orlaba el terciopelo de la noche la celistia, claror de astros que da a las tinieblas una transparencia misteriosa, dentro de la que se adivinan los objetos sin precisar sus contornos. Rutilantes y numerosas brillaban en el cielo las estrellas, tan vastas y tan puras, que aquello resultaba el apogeo del oro en el espacio, y para celebrarlo se había recogido la llanura en un enorme silencio, turbado de tarde en tarde por el medroso ladrido de un perro o el chillido de alguna ave noctámbula."[148]

Lago Titicaca, c.1940. Vista del lago, con base en los apuntes realizados por el propio artista en el lugar y acaso realizada también con el respaldo de alguna fotografía como las de Luigi Doménico Gismondi. Muesta el lago chico, con sus islas.

La horca del Inca, 1944. Pintura de gran dramatismo, representada en la última luz del ocaso, con intensas variaciones de colores naranja y rojo mostrando en contraluz el conocido monumento inca, del cual pende un ahorcado, haciendo juego con el nombre del lugar y de la obra. Un buitre espera la oportunidad de hacerse con el cuerpo. Transcribo aquí un fragment de Arguedas: "El lago, desde esa altura, parecía una enorme brasa viva. En medio de la hoguera saltaban las islas con manchas negras, dibujando admirablemente los más pequeños detalles de sus contornos;"[149]

Puerta ritual de ingreso a Copacabana, "Horca del Inca", c.1935. Foto Julio Cordero Castillo.

Lago de noche con luna (Esperando al navegante), 1949.[150] Muestra un curioso contraluz en el que el agua refleja un astro ausente. En el primer plano, abajo, la orilla, con plantas de totora emergiendo del agua. Junto a ellas una mujer con un q'uepi en la espalda. Rocas oscuras que reflejan la luz astral blanca la rodean. El agua oscura, refleja la luz de la fría y pálida luna. El horizonte de agua se diluye al fondo y se transforma, en un cielo oscuro y encapotado que se abre parcialmente para dejar pasar la luz. Las nubes muestran la luminosidad que se cuela entre ellas y el agua. Este cuadro tiene relación temática y formal con la otra "El lago de noche".

Atardecer en el Lago, 1950. Es un paisaje de ocaso en los alrededores del lago Titicaca. En la parte baja las siluetas de dos casitas de barro y techos de paja de las cuales sale la luz naranja de los fogones internos. Al fondo el lago y el perfil de las montañas, con un celaje de nubes.

Centinelas, 1951.

Los valles Yungas.

Estos valles tan cercanos a La Paz son la región oriental baja pegada a la Cordillera Real, cuyas aguas forman parte de la cuenca del río Amazonas. Se caracterizan por el clima subtropical y están estrechamente ligados al Altiplano de la cuenca central. La familia de Borda, como se indicó oportunamente, tuvo la hacienda "Machacamarca" en el Valle de Sud Yungas y pasaba temporadas allí. Acaso por eso Arturo representó con tanta frecuencia paisajes de esta región. Este artista fue el introductor del paisaje de los yungas en la paisajística boliviana.

Transcribo aquí un texto de Armando Chiveches que describe los Yungas:

> "… Yungas, región casi tropical, vestida de exuberante vegetación, en la cual se arrastran perezosamente las nieblas como aliento y respiración de la montaña. Naturaleza pródiga en contrastes, desde las nieves eternas á que llegan á veces los cóndores en su alto vuelo, hasta el bosque umbroso, la vega de atmósfera pesada, en que la virgen montaña tiene mil rumores misteriosos, conciertos, conciertos de aves y de chicharras, cascadas que se descuelgan con elegante molicie sobre la musgosa felpa de las penas y en las noches, rumor de élitros, pefume de jazmines, luciérnagas cuya pálida luz incendia las flores, palpita y parpadea con algo de somnolencia y de misterio. Allí la vista ávida puede recorrer mil familias de árboles en gradación, desde el helecho arborescente hasta la palmera. … En el fondo de esas quebradas siempre hay un río que se precipita revoltoso y alegre, …"[151]

Entre los paisajes de los valles Yungas de La Paz, además de los que sirven de fondo y contextos a temas específicos, hay que mencionar dos importantes: *Pelea entre el águila y la serpiente* y *Entrada de Yungas*. Ambas se caracterizan por representar visiones amplias de los profundos valles yungueños. De hecho, ambas obras tienen desarrollo vertical; en ambas, el primer plano bajo está representado por ramas y flores diversas, y el segundo

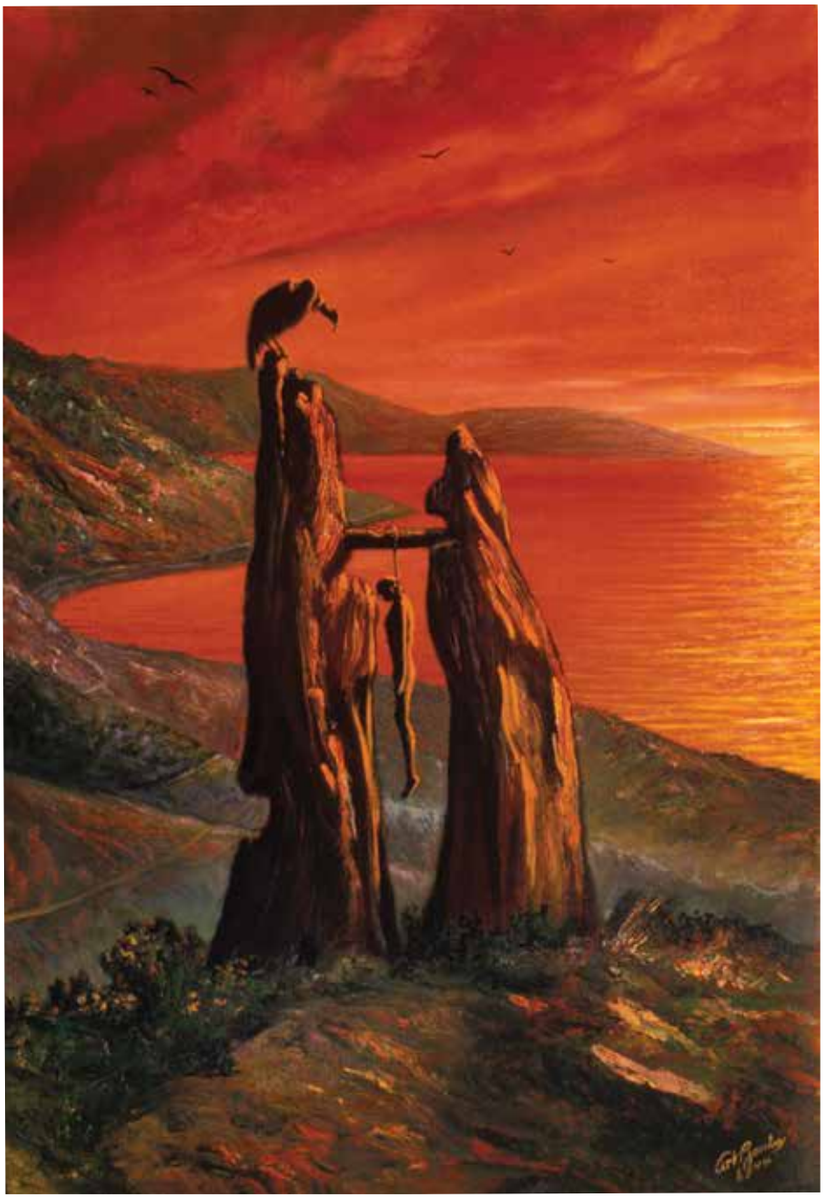
148 Arguedas, Alcides. *Raza de bronce*. Librería Editorial "Juventud". La Paz, 1978. p. 22.

149 Arguedas, Alcides. *Raza de bronce*. Librería Editorial "Juventud". La Paz, 1978. p. 8.

150 Catalogo SIArt, 2001. p. 133. Fig. 1.

151 Chriveches A., Armando. *Celeste*. Tipografía Artística. La Paz, 1905. pp. 36-37.

Lago Titicaca



La horca del Inca, 1944. Pieza firmada y fechada en la esquina inferior derecha: "ArtBorda/1944". Óleo sobre cartón, 60 x 38,5 cm. Colección particular. La Paz.



Puerta ritual de ingreso a Copacabana, "Horca del Inca", c.1935. Foto Julio Cordero Castillo: "Foto Cordero/ Mercado 88". Gelatina plata sobre papel; postal. Originalmente de la colección de fotos y postales de Arturo Borda. Colección Róa Balderrama. Santa Cruz de la Sierra.



Balsa á la vela Lago Titicaca, Puno, Perú. c.1905. Atribución a Max. T. Vargas. Postal-cromolitografía. Arnó Hnos. La Paz, Bolivia. Originalmente de la colección de fotos y postales de Arturo Borda. Colección particular. Santa Cruz.



Montaña y lago, 1914. Pieza firmada y fechada en la esquina inferior derecha: "ArtBorda/1914". Óleo sobre lienzo, 55 x 60 cm. Colección "Casa Museo Núñez del Prado". La Paz.



Frente al lago, c.1914. Óleo sobre cartón, 23 x 36,5 cm. Colección particular. La Paz.



Lago Titicaca, c.1940. Óleo sobre cartón, 23 x 36,5 cm. Paradero desconocido.



Lago de noche, 1931. Pieza firmada y fechada en la esquina inferior izquierda: "ArtBorda/1931". Óleo sobre cartón, 23 x 36,5 cm. Colección particular. La Paz.



Lago de noche con luna (Esperando al navegante), 1949. Pieza firmada y fechada en la esquina inferior izquierda: "ArtBorda/1949". Óleo sobre cartón, 38 x 54 cm. Colección particular. La Paz



Atardecer en el lago Titicaca, 1950. Pieza firmada y fechada en la esquina inferior izquierda: "ArtBorda/1950". Óleo sobre cartón, 38 x 54 cm. Paradero desconocido.



Centinelas, 1951. Pieza firmada y fechada en la esquina inferior derecha: "Arturo Borda/1951". Óleo sobre cartón, 45 x 65 cm. Colección particular. La Paz.

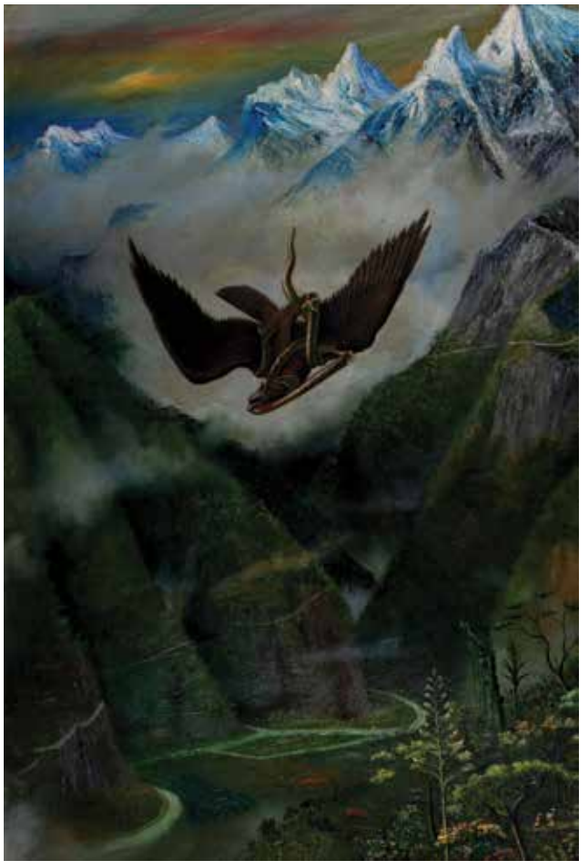
LOS YUNGAS



Entrando a Yungas, c.1935. Óleo sobre cartón, 38 x 46 cm. Antes Colección Henna Vda. de La Faye. Hoy Colección particular. La Paz.



Yungas, 1947. Óleo sobre cartón, 76 x 54 cm. Antes Colección Henna Vda. de La Faye. Hoy Colección particular. La Paz.



Lucha del águila con la serpiente, c.1940. S/f. En el borde superior del reverso tiene una inscripción con lápiz rojo: "A-227 Lucha del águila con la serpiente (108x77)"; con lápiz negro y tachada: "María Angélica". En la parte central del reverso, con bolígrafo: "Certifico que esta pintura / fue hecha por Arturo Borda, mi / cuñado / Esperanza Álvarez de B". Óleo sobre cartón, 109 x 76 cm. Colección particular. La Paz.



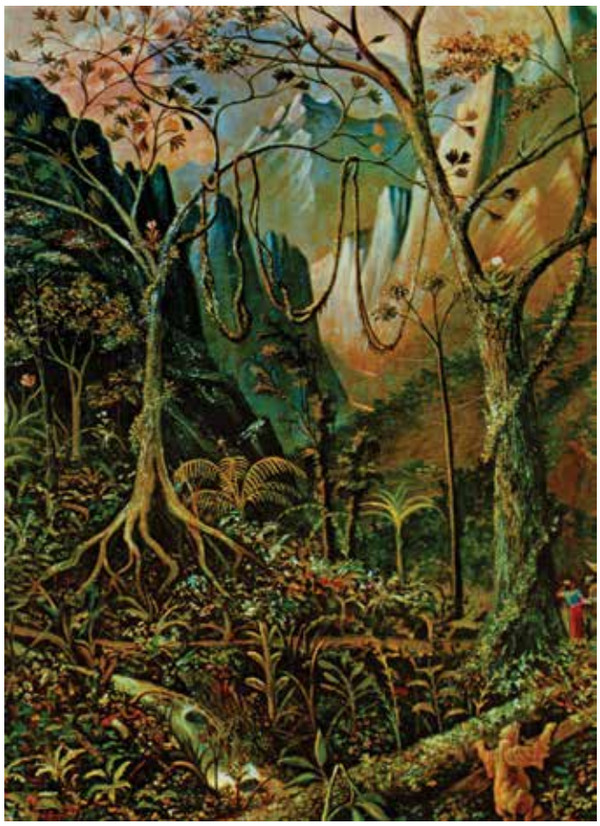
Paisaje de Yungas, 1944. Pieza firmada y fechada en la esquina inferior izquierda: "ArtBorda/1934". Óleo sobre cartón, 24,3 x 36,8 cm. Museo Nacional de Arte. La Paz.



La nueva senda, 1947. Pieza firmada y fechada en la esquina inferior derecha: "ArtBorda/1,947". Óleo sobre cartón, 70 x 107 cm. Colección particular. La Paz.



Esqueleto y mujer ¿Eva?. Boceto para la *La nueva senda*, c.1947. Grafito sobre papel, 16 x 21,5 cm. Colección particular. La Paz.



Selva yungueña, 1947. Pieza firmada y fechada en la esquina inferior izquierda: "ArtBorda/1,947". Óleo sobre cartón, 107 x 76 cm. Colección particular. La Paz.



Río de Coroico, 1949. Pieza firmada en la esquina inferior derecha: "A.Borda/1,949". Óleo sobre cartón, 53 x 63 cm. Colección Banco Central de Bolivia. La Paz.

plano son las montañas y valles, en los que se aprecian caminos que recorren las laderas. En el tercer plano de fondo están siempre las altas y nevadas cumbres andinas.

Entrando a Yungas, muestra una familia en un recodo del camino bajando a los valles yungueños. El hombre cargando un bulto en la espalda tira de un asno en que van una mujer y un niño. Ambos se protegen con sendos paraguas de la lluvia torrencial del trópico. Al fondo, a la izquierda, tras el recodo del camino, se ve otro grupo de personas seguido por un asno, desdibujados por la tormenta tropical.
Yungas, 1947.

Lucha entre el águila y la serpiente, de hacia 1945. En esta obra el plano de fondo distante muestra montañas nevadas que emergen por encima de las brumas y las nubes de los valles. Delante de la bruma un águila arpía en picada, lucha con una serpiente que tras ser cazada, se le ha enroscado y se defiende y a su vez muerde al águila por el cuello. El significado de la alegoría es poco claro, más allá de lo aparentemente anecdótico, como el caso de la obra *Boa y caimán*, que describo más adelante. La otra obra muestra un paisaje más tupido y cerrado con caminos labrados en la roca, que parecieran corresponder, el sector de Chuspipata, en Nor Yungas. En la esquina inferior derecha se ve una pareja de campesinos que transitan por un camino con sendos bultos a la espalda. Son los seres humanos que integran el paisaje y están siempre presentes como parte del mismo. La temática de esta obra tiene inevitable paralelismo con el águila y la serpiente de los aztecas, que forman parte del escudo y la bandera nacionales de México.[152] Relacionado con el tema de la obra, está el texto del autor que dice: "Claro que a las cumbres no llegan sólo los cóndores y las águilas sino también los reptiles."[153] La frase tiene un evidente contenido de crítica de los políticos nacionales. Esta obra no está firmada. Sin embargo, por el reverso tiene una inscripción hecha con lápiz de color rojo y la grafía de Héctor Borda que dice: "A. 227. Lucha del águila con la serpiente. (109 x 77)" Escrito con lápiz negro tachado con dos trazos de lápiz rojo dice: "María Angélica"
Paisaje de Yungas, 1944.
La nueva senda, 1947.
Esqueleto y mujer ¿Eva? Boceto para la *La nueva senda*, c.1947.
Selva yungueña, 1947.
Río de Coroico, 1949.

El Illimani y las montañas.

Este es un tema frecuente en el paisaje de Borda que fue tratado tanto como paisaje por sí mismo como contexto y fondo de retratos y obras alegóricas o de creación. La montaña más frecuentemente representada es el Illimani. De ella Borda dice:

> "Creo que ningún artífice pudo haber soñado nada más bello que este monte: es tan perfecto que tiene su anatomía, cada severa mancha de sus rocas o cada girón de sus nieves están tan sabiamente colocadas, que no dejan desear nada más, en cuanto a la armonía. Si no fuese ridículo, diría que, el Illimani es la joya del mundo, amorosamente pulido por los siglos, con los vientos, con las lluvias, con la luz."[154]

Illimani y el "Alto de las ánimas", 1918.
El alto de las Ánimas, s/f.
Altiplano e Illimani, 1924.
Illimani y dos hilanderas en el "Alto de las ánimas", 1928.
Dos mujeres hilando, c.1928. Fotógrafo anónimo (¿Arturo Borda?), c.1928.
Illimani con cóndor y llameros, 1929.
Ocaso, c.1935.
Altiplano e Illimani, 1940.
Celaje en el altiplano, 1940.
Huayna-Potosí, 1940.
Laguna entre montañas nevadas (¿Milluni?), c.1940.
La despedida, c.1940.
Picos de la cordillera Real, c.1940.
Río de Charaña, c.1940.
Illimani y el "Alto de las ánimas", c.1943.

Illimani y la Muela del Diablo. Es una vista de las montañas tomada desde las alturas del valle de Aranjuez. En el primer plano los roquedales de arenisca roja del encajonamiento del río La Paz. Más allá la Muela del Diablo, y en el tercer plano el Illimani. El cuadro, por el anverso, tiene la siguiente dedicatoria: "A mi sobrino Dr. Don César La Faye B./ Arturo Borda 1949" El reverso del cuadro tiene la inscripción, hecha con lápiz, que dice: "La Paz. 29 de mayo…./ A Esperanza Álvarez de Borda, en su cumplea(ños)/ (1949(¿?)/Vicenta Calderón, Laura Ivanovic B., Carlos López, Ernestina Miranda, Remy

152 Roa, Ob. cit. p. 204.

153 Borda, Arturo. *Nonato Lyra*. Edición de Rodolfo Ortiz. Editorial "La Mariposa Mundial". (Segunda impresión). La Paz, 2015. p. 197.

154 Borda, Arturo. *El Loco*. Vol. I. p. 32.

Solares, Elena de Osi… (sic), Ange Borda, David Río, Cnel. F. Peña, V. Calde… (sic), Arturo Borda" Con la firma debajo de "Arturo Borda".

Cumbres nevadas. c.1945. Esta obra es un ejemplo de un paisaje extremo por un lado y sintético por el otro. Representa cómo el hombre indica, una región de alta montaña de la Cordillera Real. Las cumbres y la puna están totalmente cubiertas por la nieve, dejando apenas visible partes de las rocas del segundo plano. El cielo encapotado, añade dramatismo a la casi total monocromía del paisaje y la pintura. Como no podía faltar, una pareja de diminutos caminantes transitan la senda de altura, entre los picos. Llama la atención la síntesis lograda por el artista, que se aproxima a la abstracción, sin ceder en la calidad de la representación figurativa.

Dentro de esta grupo de paisajes hay que considerar también el paisaje de alta montaña, la cordillera y las nubes de tormenta que forman parte de la obra *La perfección de las artes*, que se describe más adelante.

Diálogo entre la llama y el asno en medio de la nevada, 1947. Pieza firmada en la esquina inferior derecha: "ArtBorda/1,947". Óleo sobre cartón, 25 x 40 cm. Colección particular. La Paz.

Arcoíris, 1947. Óleo sobre lienzo, 40 x 60 cm. Colección particular. Santa Cruz de la Sierra.

Cóndor, 1947, es tanto un paisaje como un tema alegórico. Representa a un cóndor posado, con las alas abiertas. El ave está posada en una repisa de roca cubierta de nieve; está en actitud de descanso, con las alas extendidas tomando sol y calentándolas. La repisa de rocas está rodeada de neblina y al fondo, por encima de la bruma, emergen unas cumbres nevadas y otros dos cóndores circunvolucionan en el cielo. La pintura fue desarrollada por el artista con base en alguna fotografía.

La pascana.[155] En el catálogo de 1966 figura con el título *La Pascana*, mientras que el 2001 se lo ha titulado *Paisaje con recua de llamas*. El paisaje montañoso muestra una explanada entre las rocas en que una tropa de llameros hace pascana y descansa. El grupo está compuesto por un indio sentado, vestido con poncho y sombrero; junto a él una niña en cuclillas; ambos tienen comida puesta en un aguayo colocado en el suelo. Detrás de ellos duerme un niño envuelto en pañales y aguayos, mientras la mujer de pie y con la onda en la mano, cuida la tropa y mira al fondo del valle. Los animales son un perro, un asno y doce llamas, unos portando carga y otros no. El paisaje montañoso se extiende, serranía tras serranía, hasta el infinito. Abajo, a la izquierda, en el fondo del valle transita un largo tren por la vía férrea. Es lo que la mujer mira. La luz del ocaso ilumina la escena y las rocas a la derecha. Con relación a lo descrito Alcides Arguedas pareciera haber escrito el siguiente texto como si mirase esta pintura de Borda:

> "De pie sobre un peñón enhiesto sobre la última plataforma del monte, al socaire de los vientos, avizoraba la pastora los flancos abruptos del cerro, y su silueta se destacaba nítida sobre la claridad rojiza del crepúsculo, acusando los contornos armoniosos de su busto."[156]

La obra tiene una reflexión sobre los cambios de vida que el desarrollo tecnológico introduce en las sociedades. Para 1925 se instalaron las mayores redes ferroviarias del país, que, subiendo desde Antofagasta y Arica en el Pacifico a través de Uyuni se ramificaban por el norte hasta La Paz y por el sur hacia Potosí, Villazón, Oruro y Sucre. Por otro lado la obra tiene una connotación romántica de la vida pura de los hombres en medio de la naturaleza y de valoración de las tradiciones y conocimientos ancestrales; es la discreta manera del indigenismo del artista. Existe una segunda versión de esta pintura, de dimensiones más reducidas.

La llama secular, 1949.

Achachila, 1950.

El Atamani Sunchuli, 1951.

Illimani en el ocaso, 1951.

Illimani, doble arcoíris y cantuta, 1952.

La pascana, II, 1952.

Marinas

En la playa, (Probable retrato de Belisario La Faye y Henna Borda), 1918.

Grupo familiar en la playa, ¿La familia Borda?, c.1918.

Escolleras en el océano Pacífico, 1918.

Estela en el mar (*Marina*), 1918.

Tierras bajas

Paisaje tropical de tierras bajas, 1948. Es una rara representación del paisaje de las tierras bajas del norte del país. Hasta donde se sabe, Arturo Borda no viajó por esa

155 Catálogo SIArt 2001. p. 132. Fig. 3.

156 Arguedas, Alcides. *Raza de bronce*. (1919). Librería Editorial Juventud. La Paz, 1987. p. 7.

El Illimani y las Montañas



Illimani y el "Alto de las ánimas", 1918. Pieza dedicada, en la esquina inferior izquierda: "Al diario "El Tiempo". Óleo sobre lienzo, 80,5 x 107. Colección particular. La Paz.



El alto de las Ánimas, s/f. Grafito sobre papel, 16 x 21,5 cm. Colección Róa Balderrama. Santa Cruz de la Sierra.



Illimani y dos hilanderas en el "Alto de las ánimas", 1928. Pieza firmada en la esquina inferior izquierda: "Arturo/Borda / 1,928". Óleo sobre lienzo, 29 x 40 cm. Colección particular. La Paz.



Dos mujeres hilando, c.1928. Fotógrafo anónimo (¿Arturo Borda?), c.1928. Gelatina-plata sobre papel, postal. Originalmente de la colección de fotos y postales de Arturo Borda. Colección particular. Santa Cruz.



Altiplano e Illimani, 1924. Pieza firmada en la esquina inferior izquierda: "Al Diario / Arturo/Borda / 1,924". Óleo sobre lienzo, 60,5 x 107 cm. Colección particular. La Paz.



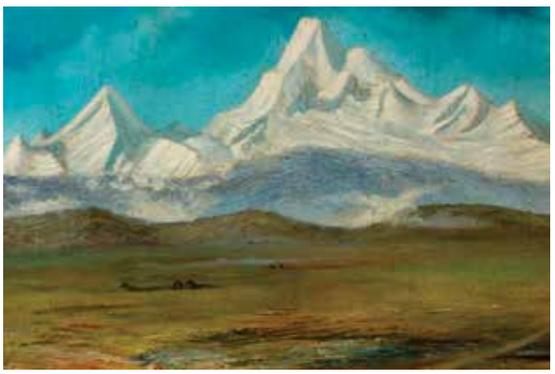
Illimani con cóndor y llameros, 1929. Pieza firmada en la esquina inferior izquierda: "Arturo/Borda/1,929". Óleo sobre lienzo, 50 x 70 cm. Colección Amigos de la Ciudad de La Paz. La Paz.



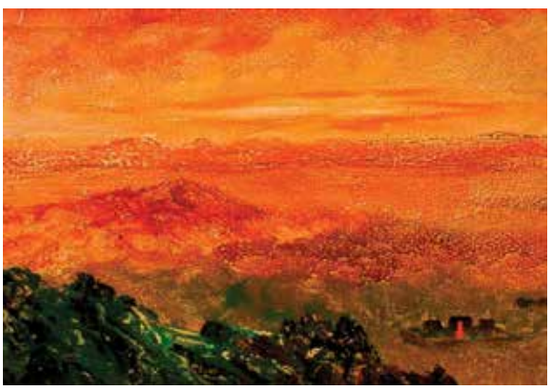
Altiplano e Illimani, 1940. Óleo sobre lienzo, 30,5 x 90 cm. Colección particular. La Paz.



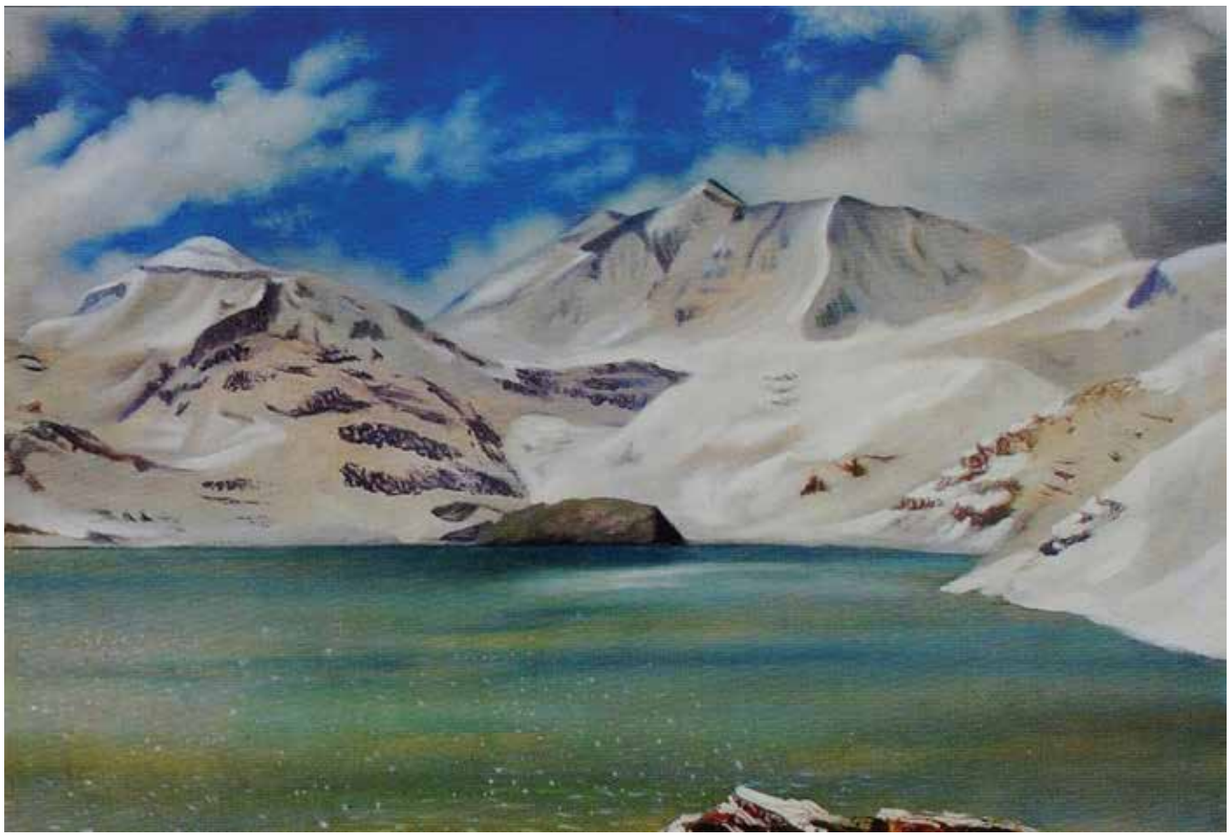
Ocaso, c.1935. Óleo sobre lienzo, 35 x 45 cm. Colección particular. Santa Cruz de la Sierra.



Celaje en el altiplano, 1940. Óleo sobre lienzo, 18,5 x 35 cm. Colección particular. La Paz.



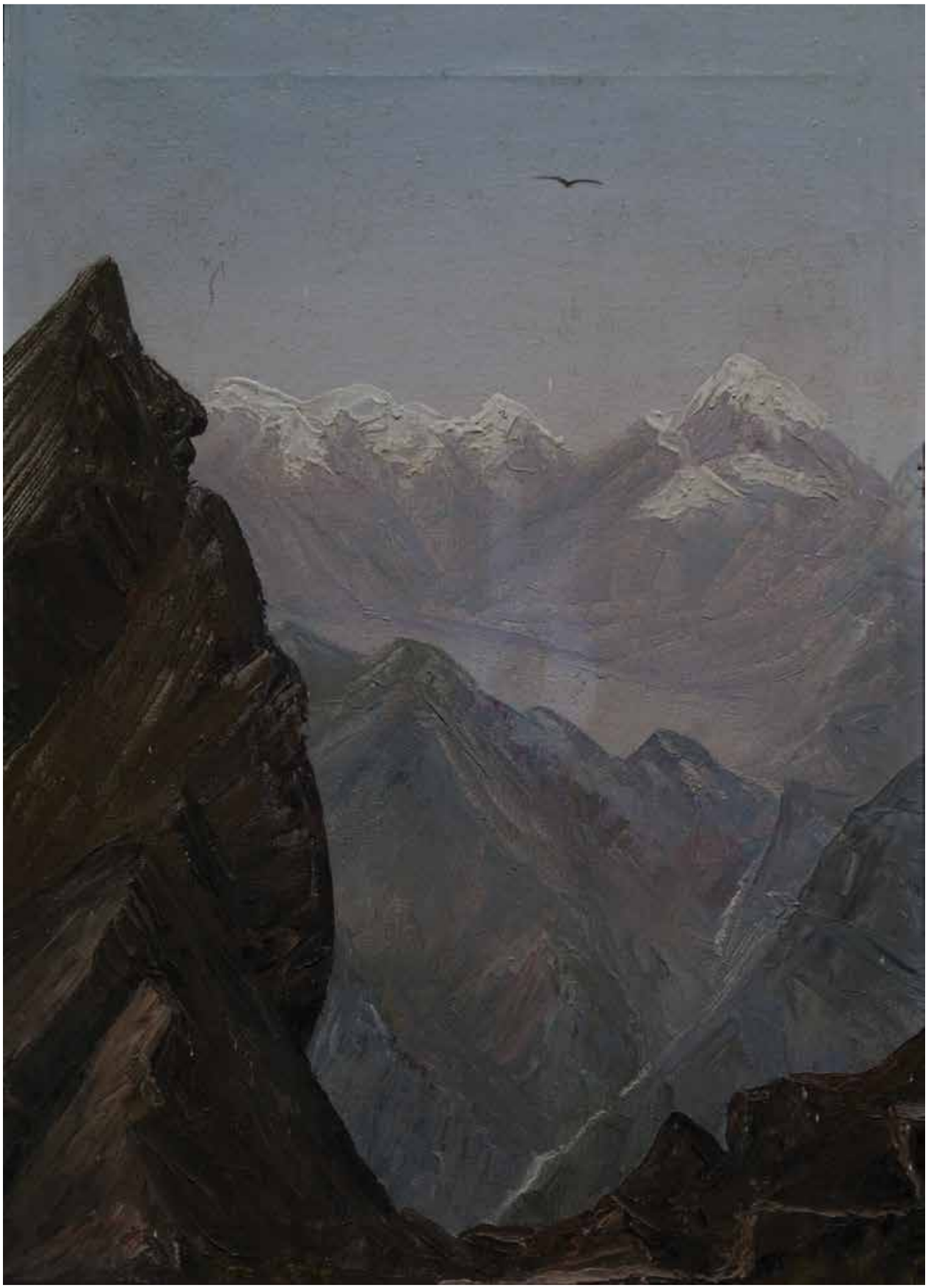
Huayna-Potosí, 1940. Óleo sobre cartón, 40 x 65 cm. Colección particular. La Paz.



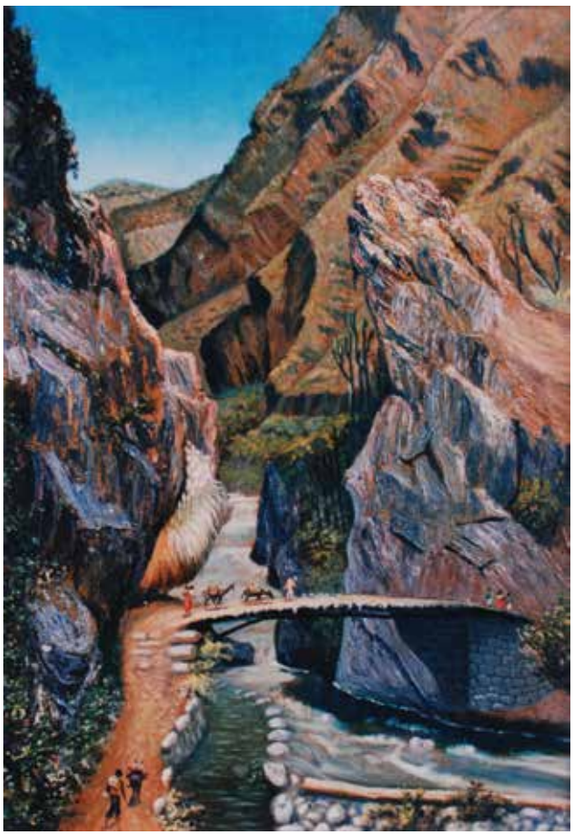
Laguna entre montañas nevadas (¿Milluni?), c.1940. Óleo sobre cartón, 40 x 65 cm. Colección particular. La Paz.



La despedida, c.1940. Óleo sobre cartón, 25 x 40 cm. Colección particular. La Paz.



Picos de la cordillera Real, c.1940. Óleo sobre lienzo, 97 x 60 cm. Colección particular. La Paz.



Río de Charaña, c.1940. Óleo sobre cartón, 40 x 65 cm.
Colección particular. La Paz.



Illimani y el "Alto de las ánimas", c.1943. Óleo sobre cartón, 30 x 41 cm. Colección particular. La Paz.



El Illimani y la "Muela del Diablo", 1944. Pieza dedicada y firmada en la esquina superior derecha: "A mi sobrino Dr. Don, / César La Faye B. / ArtBorda/1,949". Óleo sobre lienzo, 54 x 37,5 cm. Colección particular. La Paz.



Paisaje nevado, c.1945. Pieza firmada en la esquina inferior derecha: "ArtBorda/1,945(¿?)". Óleo sobre cartón, 34 x 50 cm. Colección particular. La Paz.



Diálogo entre la llama y el asno en medio de la nevada, 1947. Pieza firmada en la esquina inferior derecha: "ArtBorda/1,947". Óleo sobre cartón, 25 x 40 cm. Colección particular. La Paz.



Cóndor, 1947. Óleo sobre cartón, 108,5 x 76 cm.
Colección particular. La Paz.



Arcoíris, 1947. Óleo sobre lienzo, 40 x 60 cm. Colección particular. Santa Cruz de la Sierra.



Fantasía, 1947. Óleo sobre cartón, 108,5 x 76 cm. Paradero desconocido.



Pachamama, 1947. Óleo sobre cartón, 1075 x 75 cm. Paradero desconocido.



Montañas, 1948. Pieza firmada en la esquina inferior derecha: "Art.Borda/1,948". Óleo sobre cartón, 108,5 x 76 cm. Colección particular. La Paz.



La pascana, 1949. Pieza firmada en la esquina inferior derecha: "Arturo Borda/1,949". Óleo sobre cartón, 76 x 108,5 cm. Colección particular. La Paz.





La llama secular, 1949. Pieza firmada en la esquina inferior derecha: "ArtBorda/1,949". Óleo sobre cartón, 105 x 73 cm.
Colección particular. La Paz.



Achachila, 1950. Pieza firmada en la esquina inferior derecha: "ArtBorda/1,950". Óleo sobre cartón, 76 x 54 cm. Paradero desconocido.



El Atamani Sunchuli, 1951. Pieza firmada en la esquina inferior izquierda: "ArtBorda/1,951". Óleo sobre cartón, 76 x 54 cm. Paradero desconocido.



Illimani en el ocaso, 1951. Pieza firmada en la esquina inferior derecha: "ArtBorda/1,950". Óleo sobre cartón, 54 x 67 cm. Colección particular. La Paz.

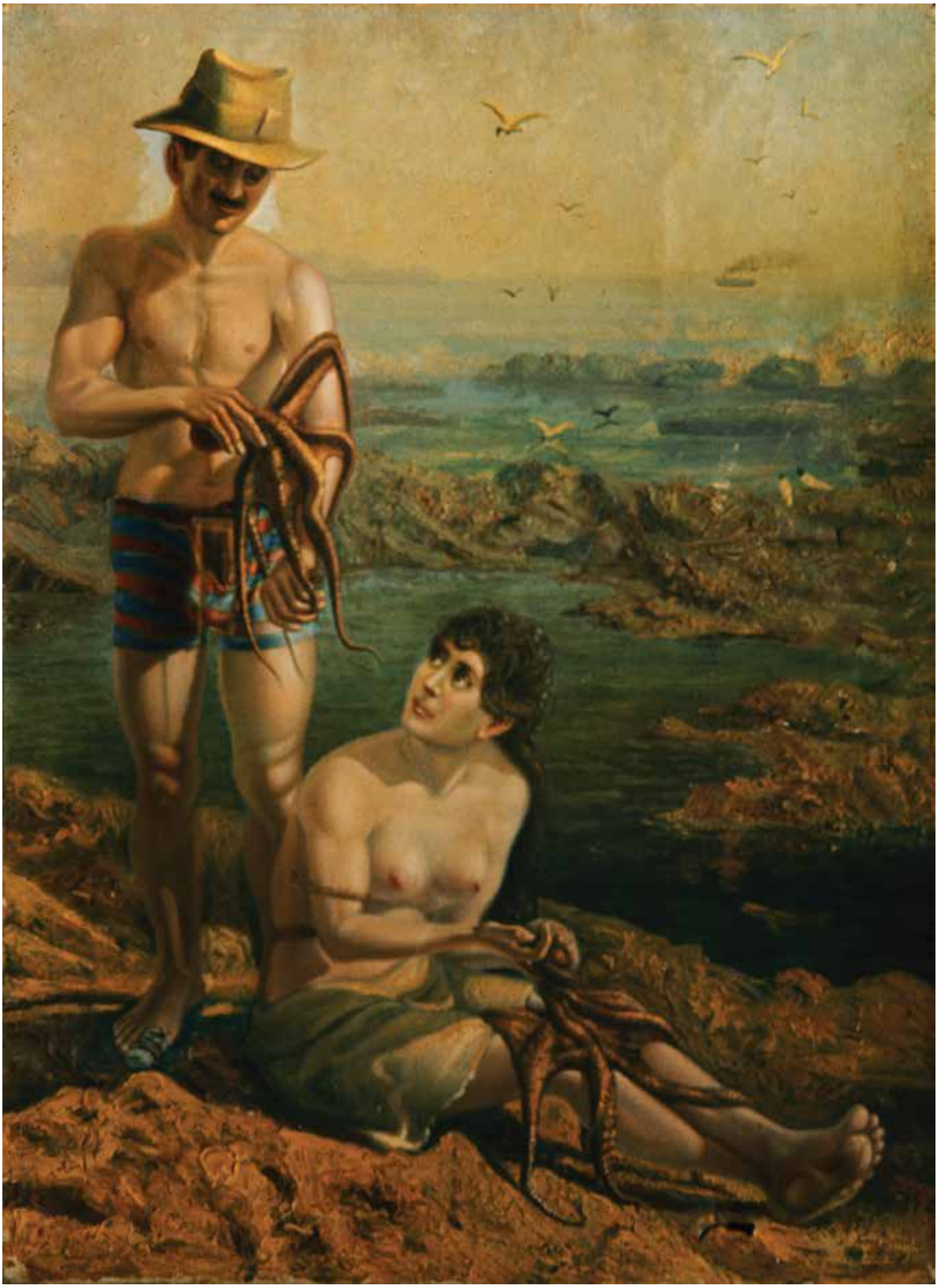


Illimani, doble arcoíris y cantuta, 1952. Pieza firmada en la esquina inferior izquierda: "ArtBorda/1,952". Óleo sobre cartón, 54 x 67 cm. Colección particular. Santa Cruz.



La pascana, II, 1952. Pieza firmada en la esquina inferior derecha: "Arturo Borda/1,949". Óleo sobre cartón, 54 x 38 cm. Museo Nacional de Arte. La Paz.

Marinas



En la playa, (Probable retrato de Belisario La Faye y Henna Borda), 1918. Óleo sobre lienzo, 100 x 75 cm. Colección particular. La Paz.



Grupo familiar en la playa, ¿La familia Borda?, c.1918. Fotógrafo anónimo; gelatina-plata sobre papel, 10 x 12 cm. Colección particular. Santa Cruz.



Escolleras en el océano Pacífico, 1918. Óleo sobre lienzo, 100 x 75 cm. Paradero desconocido.



Estela en el mar (*Marina*), 1918. Óleo sobre cartón. 45 x 35 cm. Colección Amigos de la Ciudad de La Paz. La Paz.

Tierras bajas



Paisaje tropical, 1948. Óleo sobre cartón, 42 x 24 cm. Colección particular. La Paz.



Paisaje de tierras bajas, (¿Río Mamoré?), c.1945. Óleo sobre cartón, 46 x 60 cm. Colección particular, La Paz.



El tiempo y la muerte (Anaconda y caimán), 1951. Pieza firmada en la esquina inferior derecha: "ArtBorda/1951". Óleo sobre cartón, 36 x 48 cm. colección particular. Cochabamba.



Torreón de Machu-Picchu, c.1934. Óleo sobre cartón, 36 x 48 cm. Colección particular. La Paz.



Torreón de Machu-Picchu, c.1928. Fotografía impresa, atribución a Roberto Gerstmann, ilustrada en el libro de Maríus del Castillo. *El corazón de América Meridional.* 1929. Colección particular. Trinidad, Beni.



Machu-Picchu, 1948. Óleo sobre cartón, 28 x 60 cm. Colección particular. La Paz.



Machu-Picchu, c.1925. Fotografía original de Martín Chambi. Gelatina plata sobre papel, 18 x 48 cm. Colección Jan Mulder. Lima, Perú.

región. Dado su interés por el paisaje, acaso se vio impelido tanto por la calidad de una fotografía de autor desconocido como por la sugerencia de la imagen, a realizarla como parte de una mirada global y completa sobre el país.

Torreón de Machu-Picchu, c.1934, también conocido como o "Castillo" del afamado sitio arqueológico muestra uno de los pocos muros curvos de la arquitectura incaica. Esta, como otras de Borda, está basada en una fotografía.[157]

Roberto Gerstmann (atribución). *Torreón de Machu-Picchu*, c.1928. Fotografía impresa, ilustrada en el libro de Maríus del Castillo. *El corazón de América Meridional*. 1929. Colección particular. Trinidad, Beni.

Machu-Picchu, 1948. Es una obra que muestra una para entonces rara vista panorámica total del sitio arqueológico, "descubierto" en 1911 y que se exploró y despejó de la vegetación que lo cubría durante la década de 1940. Cecilio Guzmán de Rojas acudió a Cusco y estuvo en Machu-Pichu; acaso esto motivara a Borda a realizar esta obra.

Martín Chambi, *Machu-Picchu,* c.1925. Fotografía original del renombrado fotógrafo que Borda usó para realizar la pintura antes descrita. Antes se transcribió la carta del artista al fotógrafo solicitando autorización para usarla como base para su pintura. Se trata de un fotomontaje de dos placas negativos. Borda siguió tan fielmente la fotografía original que reproduce en su obra los halos oscuros de la periferia de las dos placas, fenómeno característico de las ópticas de la época.

Paisaje tropical de tierras bajas, 1948. Pieza de formato rectangular vertical, es otra rara representación del paisaje de las tierras bajas del norte del país. Hasta donde se sabe, Arturo Borda no viajó por esa región.

El tiempo y la muerte (Anaconda y caimán), 1951. El título de esta obra remarca el carácter simbólico de la misma. Es probable que el artista usara una fotografía para realizarla, pero acaso también recurrió a alguna descripción escrita. Por otra parte, el caimán es uno de los personajes que habla en el subtítulo "Los grandes autodidactas" de *El Loco*.[158]

Obras costumbristas

En la lista de obras del catálogo de la exposición de 1918 en Buenos Aires se mencionan numerosas obras; entre ellas algunas que el propio artista definió como costumbristas: *Indígena cargador descansando*, *India quichwa*, *El kusillo o muñeco indígena*, *Indio yungueño*, *Cholas tejedoras*, *Los llameros*, *Lecheras aymaras* y *Venta de coca*, además de otras que aunque el artista definió como "Estudios", tendrían carácter costumbrista como: *La vieja y el gato*, *Lavanderas*, *El suplicio del burro* y *Alcohólico degenerado*. Se desconoce el paradero de todas esas obras. Sin embargo, algunas que sí se conservan son presentadas dentro de este grupo temático a continuación.

El desayuno de la miseria, 1951. Es una escena de interior cuyo tema central es un muchacho dormido sobre una esterilla de paja al pie de un fogón que todavía arde. Está vestido con harapos que apenas cubren su cuerpo. Delante de él, una muñeca de trapo. Un rayo de sol entra en diagonal por un orificio del techo y crea un foco de iluminación en el suelo de la precaria habitación. Al fondo se muestra a una persona dormida sobre un camastro. La obra tiene marcado carácter simbólico y un fuerte tono romántico de reflexión y reivindicación social. Por otra parte usa del recurso del claroscuro barroco.

La cantuta del Choqueyapu, 1947. Es una de las importantes obras de la producción final del artista, tanto por sus dimensiones como por la calidad de la concepción y ejecución. Es tanto alegórica como costumbrista. Muestra a una mujer vestida de fiesta, sentada en un amplio y cómodo sillón de color azul, en el interior de una habitación de estar. A los pies están los resabios de la fiesta, las sandalias, la máscara del baile, serpentinas y mistura de papeles de colores y el cigarro humeante que denota la presencia ida de un varón. La mujer, alegre y sonriente, pareciera rememorar los momentos agradables de la fiesta recién pasada, mientras deshoja una margarita. Parte de la vestimenta está derramada en el suelo, junto con sus sandalias y la máscara. Ella tiene como tocado en la cabeza una pequeña pieza de tejido tradicional indígena sujetada con un tupo o aguja de plata en forma de cuchara, que al mismo tiempo sujeta una flor de cantuta que se entremezcla entre las guedejas de la oscura cabellera. La mujer lleva un anillo y una pulsera de plata que tienen diseños inspirados en la cultura tiahuanacota. El fondo de la habitación está en penumbra pero permite apreciar un empapelado de líneas de colores de diseño Art Deco,

157 Fotografía atribuida a Roberto Gerstmann. Borda debió conocer o tener en su poder un positivo original de este autor. Esa fotografía figura en el libro escrito por el naturalista Maríus del Castillo, *El corazón de América Meridional (Bolivia)*. Barcelona, España, 1929. p. 65. (Las fotografías de esa obra son de Gerstmann que fue autor de varias de las imágenes que lo ilustran).

158 Borda, Arturo. *El Loco*. Vol. III, p. 1535.

Obras costubristas



Cigarrillo humeante, c.1934. Dibujo preparatorio para *La Cantuta del Choqueyapu*. Tiene una inscripción que dice: "Humo azul y blanco en la luz". Grafito sobre papel, 28 x 21 cm. Colección particular. Santa Cruz.



Zapatillas y máscara, hacia 1934. Dibujo preparatorio para *La Cantuta del Choqueyapu*. Grafito sobre papel, 28 x 21 cm. Colección particular. Santa Cruz.





Bocetos para *La cantuta del Choqueyapu*. Colecciones: Museo Nacional de Arte y particular en Santa Cruz de la Sierra.



La cantuta del Choqueyapu, 1947. Pieza firmada y fechada en la esquina inferior izquierda: "ArtBorda/1,947". Óleo sobre lienzo, 138 x 115 cm. Colección particular. La Paz.



Bocetos para el *Carnaval paceño*. Grafito sobre papel. Colecciones: Museo Nacional de Arte, La Paz, y particular en Santa Cruz de la Sierra.



Carnaval paceño, 1950. Pieza firmada y fechada en la esquina inferior izquierda: "Arturo Borda/1,950". Óleo sobre lienzo, 129 x 123 cm. Colección particular. La Paz.



Arando, c.1950. Óleo sobre cartón, 55 x 77 cm. Museo Nacional de Arte. La Paz.



El desayuno de la miseria, 1951. Pieza firmada y fechada en la esquina inferior izquierda: "ArtBorda/1,951". Óleo sobre cartón, 54,5 x 76,5 cm. Colección particular. La Paz.



Boceto para *El desayuno de la miseria*. Museo Nacional de Arte. La Paz.



Amanecer de los gorriones, 1947. Óleo sobre cartón, 53,5 x 36,5 cm. Colección particular. Cochabamba.

y un marco con una pintura; al lado derecho se abre una puerta de dos hojas que también hace de ventana de vidrios, que permite ver una arboleda y al fondo el abra del Alto de las Animas con el Illimani, iluminados por la luz matinal, y flanqueado desde la derecha por unas ramas de cantuta. Tanto esa rama como la flor que lleva en la cabeza dan el sentido y el nombre a la pieza. Uno de los vidrios de la ventana está rajado y roto y falta un pedazo, muestra simbólica que aporta un tono decadente a toda la escena. El paisaje es el mismo que Arturo Borda podía ver desde su ventana en la casa de la calle Belisario Salinas, donde vivió los últimos trece años de su vida. Se conservan numerosos dibujos relacionados con la preparación de esta obra. Se muestran aquí cuatro de ellos, dos de la concepción general de la obra en distintos grados de desarrollo, y dos detalles como cigarro humeante Co02E que tiene una inscripción manuscrita por el artista que dice: "Humo azul y blanco en la luz", o las zapatillas y las máscara de la mujer.

Carnaval paceño, 1950. La obra muestra una escena festiva al aire libre. La perspectiva de las construcciones y su tipología constructiva sitúan la escena en la parte baja del barrio de San Pedro de la ciudad. Se muestra el desfile de carnaval como un abigarrado grupo de personas disfrazadas de flores y animales que festejan al son de la música popular tradicional interpretada por un grupo de ejecutantes. Al centro la reina del carnaval, probablemente la misma "Cantuta del Choqueyapu", es coronada por una pareja de personajes enmascarados. Se aprecia una gran diversidad de personas disfrazadas, entre ellas el característico "pepino", las viejitas, caballeros y damas, las cholas con sus polleras al vuelo y un indígena que tocado de gorro tejido sostiene un gran cóndor. Hay numeroso público espectador de todas las condiciones sociales, especialmente niños que gozan y disfrutan de la algarabía general. En mesas laterales se ofrecen bebidas y alimentos. El conjunto festivo es cerrado por la parte superior por una cuerda que sostiene los banderines nacionales de veinte países. La cuerda es sostenida por dos astas, la izquierda con la bandera boliviana y la derecha con una bandera escaqueada multicolor, la whipala. Más allá se aprecia el edificio del Monoblock de la Universidad Mayor de San Andrés. Por el costado se aprecia la ladera del barrio de Sopocachi, donde la fiesta también se ha extendido. Muy al estilo neobarroco de Borda, esta obra está llena de detalles anecdóticos, pequeños y grandes que hacen de su contemplación un deleite y un recorrido obligatorio. En cuanto al paisaje de fondo pareciera ser una repetición de la obra de data precedente, *La sombra del pintor*. El Illimani está notoriamente sobredimensionado respecto al conjunto. Se conservan algunos dibujos preparatorios para esta obra tardía del artista. Sobre esta obra hay una descripción escrita por Borda:

> "Ya llega el Carnaval. Es la víspera. / Esa precipitada agitación de ansiasen que todos se atropellan hacia un desenfreno de lujuria carnal de desfloraciones a través de los disfraces disentidos, consentidos y disimulados por las leyes civiles, religiosas y sociales, para que los espasmos de la borrachera del amor en el torbellino de la algazara al tin-tin del oro y de la plata se entregan adulterios, matrimonios y todas las combinaciones de atropellos o infracciones sexuales a las leyes respetadas, vigiladas y defendidas del hogar y la sociedad, prohibiéndose únicamente para ello los disfraces de monjas, frailes y militares y además autoridades, naturalmente que pudiendo disfrazarse ellos en la misma barahúnda, dando origen a los abortos, divorcios y matrimonios y amancebamientos aunque haya sobrevenido el arrepentimiento en la Semana Santa con la Pasión de Cristo y todo. / Esto es en síntesis todo lo puedo entender del Carnaval en sí."[159]

La figura humana como tema.

Arturo Borda, imbuido del espíritu clásico, procuró trabajar temas que le sirvieran de pretexto para la representación de la figura humana desnuda, aislada o en grupo, y demostró una predilección por el desnudo femenino. Esto es claramente perceptible en numerosas obras de su producción y la lista de ejemplos sería larga. Presento a continuación varias de ellas en que lo dicho se aprecia con claridad.

Olimpia, c.1910. Pintura grande de formato horizontal que representa a una mujer desnuda reclinada sobre un camastro o chaise longue, en el interior de una espaciosa habitación. Ella reposa su cabeza y espalda sobre un gran almohadón, y pareciera dormitar y disfrutar del descanso. Sobre su cabeza un cortinaje con borlas y a

159 Borda, Arturo. *Nonato Lyra*. Edición de Rodolfo Ortiz. Editorial "La Mariposa Mundial". (Segunda impresión). La Paz, 2015. p. 205.

la izquierda otra cortina de terciopelo llega al suelo y sirve de soporte a una bandeja con un frasco de perfume, ambos de bronce. Al fondo en el muro, una pintura con un gran marco dorado y unas cuerdas, parte del sistema de cortinas del dosel de la cama. Hacia la derecha un sahumador que echa humo aromático. La temática de la obra, relacionada con la bohemia culterana urbana de La Paz a principios del siglo XX, parece estar basada en la *Venus de Urbino*, 1538, de Tiziano, y en la *Venus dormida* también conocida como *Venus de Dresde*, c.1510, de Giorgione, pero especialmente con la *Venus con Cupido y un sátiro*, 1553-5, de Bronzino, en el Palazzo Colonna de Roma y en la *Cupido y Psique*, 1817, de Jacques Louis David, del Museo de Arte de Cleveland. También tiene relación con la *Odalisca-Lemur reclinada*, de Ingres, en la Walter's Gallery. También tiene relación con la *Olympia*, 1863, de Edouard Manet, de quien he tomado el nombre para esta obra que no lo tiene asignado por el artista. Es posible que Borda haya usado una o varias postales de las obras mencionadas o también una fotografía de las colecciones de postales eróticas que procedentes de Francia, Inglaterra y Alemania, empezaron a circular por el mundo desde fines del siglo XIX. También se relaciona con la *Mujer en la alcoba*, que el artista copión de un original de A. Serigné.

Afrodita y Eros, c.1911. Esta obra realizada en la etapa temprana de la producción del artista, que repite la representación clásica del tema, y tiene referencias formales semejantes a las citadas para *Olimpia*. Muestra a la diosa recostada en una gran cama con dosel, que gira su cuerpo hacia el espectador, mientras mira a cupido y sostiene con su mano una flecha que el diosillo se apresta a poner en el arco. La escena está cerrada a los costados por sendos cortinajes que caen del dosel; el fondo es oscuro, y a la derecha se abre una ventana que permite ver una balaustrada y la vegetación de un jardín.

Mundo, demonio y carne, 1944. El título de esta obra está dado por la inscripción del artista escrita en el reverso de la obra. Representa a una mujer desnuda vista de espaldas, sentada en el pasto y apoyada en su mano derecha que se resiste ante un ataque doble. Por un lado, una víbora de cascabel que se desenrosca de un árbol y es contenida por la mano derecha de la mujer. Por el otro, con la mano izquierda, se resiste al doloroso ataque frontal del demonio, que la coge por el hombro hiriéndola con ánimo de poseerla. El demonio, con las características iconográficas de la representación medieval y del barroco, tiene cuernos en la cabeza, cabellera y barba roja, orejas apuntadas, y, manos y pies con zarpas en vez de uñas. El demonio aproxima hacia la mujer un globo terráqueo, el mundo, en que se ven África, Europa y Asia inflamados por el fuego. El mundo es también rechazado por la mujer. El tema y la interpretación son de intenso dramatismo, que hace alusión a la tentación de Eva por la serpiente que es a la vez el demonio; sin embargo, esta Eva virtuosa rechaza con vehemencia y dolor la tentación. El paisaje de fondo es de vegetación, serena y umbrosa, en contraste con el intenso color de los dos personajes. La figura de la mujer es probablemente la más bella representación femenina realizada por Borda, tanto por la perfección anatómica como por la postura y composición dinámica. Los escorzos de los brazos y piernas de los personajes están perfectamente logrados. La víbora de cascabel es un símbolo de la muerte dentro de los imaginarios colectivos, porque su venenosa mordedura es letal, y en contrasentido, la serpiente es también símbolo de la vida continuada. La representación de una cascabel es anacrónica, pues estas víboras son terrestres y no arbóreas.

Tentación, Adán y Eva, 1944. Es una composición de grupo de tres personajes en medio de vegetación tupida. El escenario es una senda en medio de la maraña tropical de los Yungas de La Paz. Es un paisaje que representa un bosque cerrado con grandes árboles a la derecha, que se abre a la izquierda con un sendero que sube en diagonal, mostrando una torrentera de agua clara en cuya parte superior se vislumbran las brumosas cabeceras de valle. En primer plano, plantas tropicales floridas. La escena es de significado complejo y críptico. Pareciera representar, como el titulo indica, la tentación del demonio a Eva y la seducción de ésta sobre Adán que se resiste. Los personajes son una mujer y un hombre, desnudos, y un sátiro. El hombre apoyado contra el tronco de un árbol, sin escapatoria posible, parece resistir a la seducción erótica de la mujer. Ella no seduce a Adán con ningún fruto, sino consigo misma como fruto y pareciera suplicante, seduciendo y al mismo tiempo pidiendo auxilio. A la izquierda, un sátiro, personaje de la mitología clásica, por una parte pareciera incitar a la mujer hacia el hombre, pero también pareciera invitarla a seguirlo para amarse. Por eso, la súplica de la mujer al hombre para que no la deje partir tendría sentido. La obra pareciera tratar el tema del paraíso, la

tentación y la caída, descrito en el libro del Génesis: 2, 5 al 3, 5; porque este sátiro puede ser el demonio, ser antropomorfo que tienta a Eva, que se encuentra en el segundo relato de la creación.[160] (Las representaciones antropomorfas del demonio en la creación son muy raras. Una de las más conocidas es la de Miguel Ángel en la bóveda de la Capilla Sixtina, en Roma). Sin embargo, la escena no hace referencia al fruto del árbol del bien y del mal, mientras que la súplica de la mujer parece más bien erótica, aspecto acentuado por la actitud del fauno, que nos refiere al mundo mitológico de la Hélade. Se conocen varios dibujos preparatorios para esta obra, uno de los cuales que se presenta aquí.

El rapto de Psiquis, c.1945. Pintura de formato rectangular vertical que representa el rapto de Psiquis por Eros. Psiquis (Psýchē), fue una joven princesa de gran belleza que suscitó los celos de Afrodita, la diosa Helena del amor. Este tema ha sido repetidamente tratado en el arte griego y occidental desde el siglo III a. C., hasta el siglo XX. En este caso, Borda ha usado como modelo la estampa de una obra del mismo nombre, de 1895, del afamado pintor clasicista francés William Adolphe Bougereau, de colección privada en Francia. Como en otros casos antes descritos, Borda introdujo variantes en el tema, como la inversión de la imagen, un dramático fondo tormentoso y las agudas montañas andinas.

El despertar de la naturaleza, 1943. Obra de carácter alegórico. Representa a una mujer, que de puntas de pie, se despereza y estira, con todos los músculos de su cuerpo en tensión. Junto a ella y por detrás un gran felino, un enorme puma representado de perfil, también se despereza, tensa su cuerpo y extiende sus zarpas. El escenario es el paisaje tropical de los cerrados valles yungas de exuberante vegetación y de cumbres nevadas. La composición es central y simétrica, aunque las figuras miren y estén orientadas ambas hacia el lado izquierdo del espectador. Puede entenderse como una alegoría de Artemis de los Helenos, diosa de la caza, los animales salvajes, el terreno virgen, los nacimientos, la virginidad y las doncellas (La Artume de los etruscos y Diana de los romanos), en medio de un escenario natural andino.

Las tres gracias, c.1948. La obra es una más de las muestras del interés del artista por el mundo de la antigüedad greco-romana. El tema muestra a las tres gracias de la mitología helena: Aglaya, Talía y Eufrosine, las tres hijas de Zeus y la ninfa Eurinome, que eran las diosas del encanto, la belleza, la naturaleza, la creatividad humana y la fertilidad. Eran las encargadas de presidir todos aquellos eventos en los que el placer fuese el ingrediente principal como las buenas comidas y banquetes o los espectáculos de danza, entre muchos otros. Sin embargo, la representación hecha por Borda es muy poco tradicional. El tema clásico suele mostrar a las tres hermanas conversando abrazadas entre sí. Aquí son mostradas como tres robustas mujeres que se bañan con el agua de una cascada que cae desde unas rocas. Ellas conversan entre sí, mientras la que está al centro disfruta del agua que le cae encima y es contemplada por las otras dos. La robustez de las figuras se asemeja más a las representaciones del barroco que a las clásicas de la Hélade, Roma o las del renacimiento italiano; al mismo tiempo el artista ha puesto énfasis en el tratamiento de la musculatura de las mujeres. El fondo paisajístico, un farallón de roca con vegetación en la parte superior semeja a los roquedales de piedra pizarra de los Yungas de La Paz.

Eros y Psiquis, 1949. Esta obra de formato rectangular vertical, es también como varias de las presentadas en este grupo, una representación del repetido tema de la mitología greco-romana. En este caso, es una escena nocturna en la que Psiquis pareciera implorar el dardo del amor que Eros, como Cupido, se apresta a disparar sobre ella. La escena transcurre en la noche, en medio de un roquedal que pareciera el ara de un altar, con la luz fría de la luna que contrasta con la luz cálida del fuego del amor de Eros.

Desnudo femenino, 1949. Es una mujer desnuda, sentada en medio de la vegetación de un jardín que cruza sus brazos sobre la cabeza, que mira al espectador de manera segura y casi desafiante. El artista ha destacado el torso, mientras que las piernas están parcialmente cubiertas por un paño blanco. Con toda probabilidad el artista se basó en alguna fotografía o lámina de libro y tiene la manera de presentar la figura característica de la década de 1940, dentro del estilo desarrollado e impuesto por el afamado fotógrafo Edward Weston (1886-1958). Es posible que se trate de una obra realizada por encargo de Moisés Alcázar; en todo caso la obra está dedicada a este amigo personal del artista.

160 Libro del Génesis. Biblia de Jerusalén. Editorial Española Desclée de Brouwer. Bilbao, España, 1967. pp. 11-14.

Figura humana



Olimpia, c.1910. Pieza firmada en la esquina superior derecha: "A. Borda". Óleo sobre lienzo, 91 x 135 cm. Colección particular. La Paz.



Afrodita y Eros, c.1911. Óleo sobre lienzo, de 90 x 130 cm. Colección particular. La Paz.



Tentación, Adán y Eva, 1944. Pintura firmada y fechada en la esquina superior izquierda: "Art.Borda / 1944". Óleo sobre lienzo, 50 x 76 cm. Colección particular. La Paz



Boceto preparatorio. Ensamblaje de varios papeles colados. Colección particular. Santa Cruz de la Sierra.



Mundo, demonio y carne, 1944. Pintura firmada y fechada en la esquina inferior derecha: "Arturo Borda / 1944". Óleo sobre lienzo, 74,5 x 112 cm. Museo Nacional de Arte. La Paz



Eros y Psiquis, c.1945. Óleo sobre cartón, 76 x 50 cm. colección particular. Cochabamba.



El despertar de la naturaleza, c.1945. Pintura al óleo sobre cartón, 76 x 50 cm. Colección particular. La Paz.



Las tres gracias, c.1948. Óleo sobre cartón, 76 x 50 cm. Colección particular. La Paz.



Eros y Psiquis, 1949. Pieza firmada en la esquina inferior izquierda: "Arturo Borda / 1,949". Óleo sobre cartón, 76 x 50 cm.
Colección particular. Cochabamba.



La muerte de Abel, 1951. Pieza firmada en la esquina inferior derecha: "Art.Borda / 1,951". Óleo sobre cartón, 76 x 50 cm. Colección particular. La Paz.



Desnudo femenino, 1949. Pieza dedicada y firmada en la esquina inferior derecha: "Para Moisés Alcázar / Art.Borda / 1,949". Óleo sobre cartón, 53,5 x 37,5 cm. Colección particular. La Paz.

La muerte de Abel, 1951. Es una pieza de formato rectangular vertical que muestra a tres figuras humanas desnudas en medio de un paisaje boscoso y rocoso, cerrado y oscuro. En primer plano una mujer, Eva, de cuclillas, abraza y coge la cabeza de su hijo Abel muerto. El cuerpo del joven es mostrado de modo transversal, echado de espaldas sobre el suelo, con el color pálido y verdoso que adquieren los cadáveres. Más allá, con una rodilla en el suelo, Adán clama al cielo. Sorprente la calidad de representación de la figura femenina mostrada de espaldas y en una contorsión natural pero poco frecuente.

Alegorías

Borda realizó a lo largo de su vida numerosas obras de carácter alegórico; de hecho, creo que dentro de este grupo temático cabe la mayoría de su producción. Aquí uso el mismo título que el propio artista escogió para un grupo de obras que presentó en su exposición de 1918 en Buenos Aires. En esa oportunidad incluyó las siguientes: *El ideal y la necesidad* y *El Gnostico, revelación micro y macro cósmica*. Para efectos de mejor lectura de las obras las he agrupado en sub grupos.

Alegorías y temas religiosos del catolicismo.

Son obras cuya temática está basada o referida a las creencias, ritos y tradiciones del cristianismo católico. En la exposición de Buenos Aires, en 1918, el artista usó la categoría de "Temas religiosos", y en la oportunidad presentó dos obras: *San Rafael* y *La agonía*. El paredero del *San Rafael* des desconocido.

Caín y Abel, c.1910. Representa a un hombre caído en el suelo, mientras que un segundo hombre abandona la escena sin mirar atrás. Es un tema alegórico más profundo y complejo que lo que el titulo da a entender. Son dos hombres jóvenes, parcialmente vestidos con pellejos de animal en medio de un escenario desolado y dramático, con luminosidad alta y difusa que asemeja los rompimientos de gloria de la pintura del barroco. Sólo falta en la escena la mandíbula de asno que según el relato bíblico uso Caín para matar a su hermano Abel. Esta obra es de composición diagonal y asimétrica, conceptualmente barroca por su composición así como por los dramáticos efectos de la iluminación. La obra tiene una ejecución impecable, tanto en el tratamiento y resolución de la anatomía de las figuras como en el manejo del color, la pincelada y el acabado. El colorido es suave y discreto, con dominio de los pardos y tierras naturales. La obra no tiene firma, pero se considera de Borda y pertenece a la primera etapa de producción del artista. Pareciera ser copia o interpretación de alguna obra anterior, de otro artista, muy probablemente a través de una postal o lámina.

La Virgen de Copacabana, 1932. Es una pintura que representa a la afamada imagen escultórica en su altar. Es la imagen original de la *Virgen de la Candelaria*, llamada de *Copacabana* que fuera hecha por el escultor indio Francisco Tito Yupanqui en 1584, que es mostrada tal como se la suele ver en su camarín en la Iglesia de Copacabana, en el lago Titicaca. La imagen está vestida con túnica azul y manto rosa, con flequillos de hilos de oro. El fondo es oscuro. Por los costados se ven sendos arbustos de cantuta que suben y cuelgan sus campanillas tricolores en torno al Niño Jesús y la cabeza de la Virgen. A los pies de la imagen, como si se tratara de una lámina de oro labrado está el Escudo Nacional que está sostenido desde las dos estrellas que rematan la media luna de plata de los pies de la imagen, mediante una cinta tricolor con los colores nacionales. Esa misma cinta cae por delante de la media luna. Además 19 campanillas de cantuta rodean a la imagen desde los arbustos a los lados; cantutas que son la flor simbólica del país porque tienen la misma secuencia de colores de la bandera nacional. El artista hizo juegos de imágenes y colores que tienen significado simbólico relacionado tanto con la bolivianidad como con la fe católica, y la creencia en la Virgen María como protectora y patrona del país. En primer lugar, la Virgen de Copacabana es la Patrona de Bolivia. El país fue consagrado a ella mediante una decisión pública y oficial del Gobierno de la Nación.[161] Debido al extraordinario realismo que esta obra presenta en su ejecución, tiene las características de un trampantojo. Para realizar esta pintura, el artista usó como fuente una fotografía de Julio Cordero Castillo que he podido identificar.AlR03 El artista ha seguido rigurosamente la imagen fotográfica, aunque le

161 La Virgen de Copacabana fue consagrada REINA Y PATRONA DE BOLIVIA el 2 de agosto de 1925, en cumplimiento del Decreto Vaticano de 28 de julio del mismo año. http://plumadeacero.blogspot.es/1183647240/ Autores consultados: José De Mesa, Teresa Gisbert, José Vidaurre Mendoza, Waldo Gutiérrez y Luis Felipe Vilela del Villar. http://www.news.va/es/news/patrona-de-bolivia-nuestra-senora-de-copacabana. El patronazgo de la Virgen de Copacabana fue ratificado por el Papa Juan Pablo II cuando visitó Bolivia en 1987, mediante una oración que dirigió a la Virgen María, cuando su avión sobrevolaba el lago Titicaca y Copacabana, con destino a Perú.

ha añadido el color y detalles que le dan tal verismo que le dan la calidad de trampantojo. Esta obra, tras ser terminada, fue expuesta por Borda en 1932 en la casa Arauco Prado.[162] En 1980 el propietario la expuso nuevamente en la vitrina de la misma casa comercial, en la primera más baja cuadra de la calle Loayza.

La agonía o *La agonía de Cristo*, 1943. Representa a Cristo crucificado. Es un primer plano de busto en que se muestra el rostro sufriente del redentor condenado, que mira al cielo, al Padre, en súplica agónica, instantes antes de entregar su espíritu. Esta obra con este título figura en el catálogo de la exposición de las obras de Borda en la Casa Costa en Buenos Aires, en 1918. La existencia de esta obra en el país es un indicador de que Borda trajo, si no todas las obras que llevó a Buenos Aires, por lo menos algunas de ellas, aunque esta tiene firma y data de 1942. Por otra parte, esta obra no figuró en el catálogo de la retrospectiva de 1966, sin embargo, si figura ilustrada en el libro del IV Centenario de La Paz, aunque allí se la denomina como *Un Cristo*,[163] y en *Pintura boliviana del siglo XX*.[164] Motivado por esta obra, el poeta Gregorio Reynolds, amigo cercano de Borda compuso el poema:

"La agonía de Cristo"[165]

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

La obra presenta una inconsistencia respecto de la iconografía canónica cristiana. La herida del costado derecho se la hizo el centurión al crucificado ya muerto y para verificar su deceso. Borda muestra al Cristo agónico y suplicante antes de expirar, ya con la herida en el costado.

Dolorosa. Es una representación de busto de la Virgen María dolorosa, al pie de la Cruz de su hijo Jesús en el monte calvario. La mujer, de edad madura, mira arriba y su izquierda hacia su hijo clavado en la cruz. La obra tiene relación temática con *La agonía* y podría indicar que se trató de un conjunto de "Calvario", en cuyo caso faltaría una obra de características semejantes con el San Juan apóstol. Esta obra tiene sentido de trampantojo porque el artista ha representado a la mujer con gran realismo, a tal punto que pintó una mosca sobre la muñeca de la mano derecha de la mujer, tan verosímil que pareciera que el insecto se ha posado sobre la pintura. Ese verismo extremo tiene relación con tanto con la tradición realista del barroco andino que Borda pudo ver en los cuadros de las iglesias, como con el realismo de la pintura contemporánea norteamericana. El intenso dramatismo está vinculado tanto con la ya mencionada pintura barroca como con la obra simbolista de los prerrafaelistas.

La piedad, 1945. Esta obra está basada en una fotografía, postal o estampa de libro, de la *Piedad* de Miguel Ángel Buonarroti, en la Basílica de San Pedro del Vaticano. Como otras obras del autor, fue concebida como trampantojo que representa a una escultura de altar que, con base en varios detalles como la corona de espinas en la esquina inferior izquierda de la obra, adquiere el realismo verosímil de la presencia real de lo representado. Con hábil manejo del color, Borda trajo la pieza delante del espectador como una escena viva, y para darle verismo puso color en el fondo y el suelo, en la túnica de la Virgen María y añadió en el primer plano la corona y los clavos. Cabe preguntarse si Arturo Borda, que viajó tanto por el altiplano y los alrededores del lago Titicaca, llegó a conocer la réplica en aluminio de "La piedad" de Miguel Ángel que fue llevada a fines del siglo XIX y se conserva en la iglesia colonial del pueblo de Lampa, al norte de Puno, en Perú. AlR06,

Cristo y Satán, 1949. La obra es una composición horizontal diagonal. Figura con el título *Cosmos* en el catálogo de 1966. En la esquina inferior izquierda el

162 Roa. Ob. cit. p. 200 y ss. Es curioso que Roa la diese por perdida. Probablemente tuvo oportunidad de apreciarla cuando se la expuso en el "Espacio Portales" de la Fundación Simón I Patiño cuando se realizó el coloquio sobre la obra literaria y pictórica de Borda. Yo la vi por primera vez en 1980 expuesta en la vitrina de la misma casa Arauco Prado. Posteriormente, en 1990, la fotografié y emití un certificado de originalidad y autenticidad, a pedido de su propietario entonces.

163 Vilela, Luis Felipe y Fernando Guarachi. "Las artes plásticas". En: *La Paz en su IV Centenario. 1548-1948*. Tomo III, Monografías. p. 238.

164 Querejazu, Pedro y Fernando Romero. *Pintura boliviana del siglo XX*. Banco Hipotecario Nacional – Jaca Book. La Paz – Milán, 1989. p. 58. fig. 17.

165 Poema publicado en: César La Faye Borda. *In Memorian. Arturo Borda. -14 de octubre 1883+ 17 junio 1953*. del folleto tríptico. Editorial "Benavides". La Paz-Bolivia. La Paz, 17 de Junio de 1983. p. 5.

Alegorías y temas religiosos del catolicismo



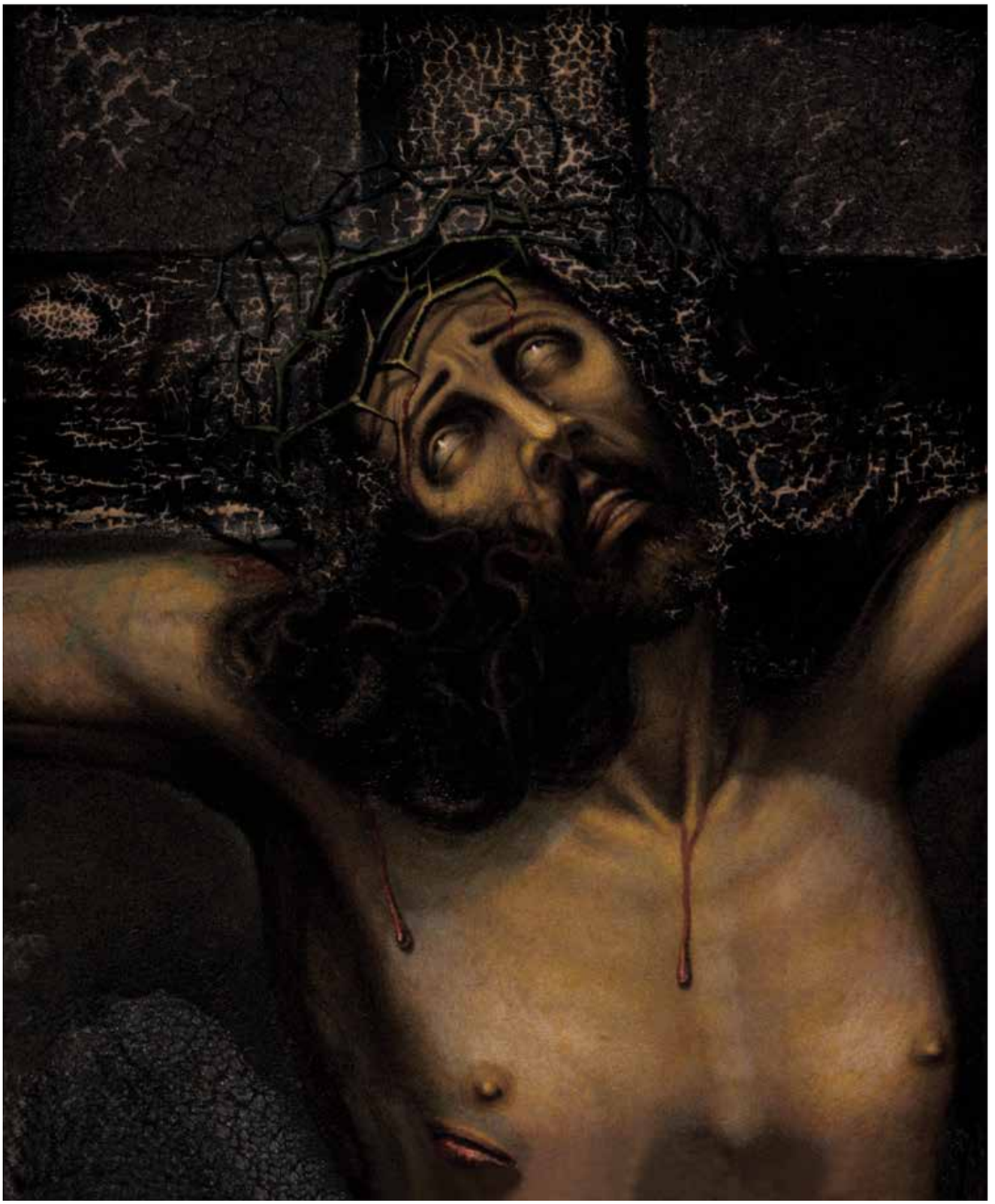
Virgen de Copacabana, 1932. Óleo sobre lienzo. Colección particular. La Paz.



Julio Cordero Castillo, fotografía de la *Virgen de Copacabana*, c.1930. Gelatina-plata sobre papel, 18 x 13 cm. Colección particular. La Paz.



Caín y Abel, c.1930. Óleo sobre lienzo, 109,5 x 78,5 cm. Museo Nacional de Arte. La Paz.



La agonía de Cristo, 1943. Óleo sobre lienzo, 59 x 50 cm. Colección particular. La Paz.



La piedad, 1945. Óleo sobre lienzo, 125 x 113 cm. Museo Nacional de Arte. La Paz.



Cristo y Satán, 1949. Óleo sobre cartón, 61 x 93 cm. Colección particular. La Paz.



Bocetos para *Cristo y Satán*. Grafito sobre papel. Museo Nacional de Arte. La Paz.





Dolorosa, Óleo sobre cartón, 53 x 38 cm. Colección particular. La Paz.



Dolorosa, Detalle de la mosca en la mano.



Virgen de Copacabana, 1947. Pieza firmada en la esquina inferior derecha: "Art.Borda / 1,947". Óleo sobre cartón, 100 x 70 cm. Museo Nacional de Arte. La Paz.



Noli me tangere (No me toques), c.1948. Óleo sobre cartón, 71 x 48 cm. Museo Nacional de Arte. La Paz.



Cristo resucitado. Boceto. Grafito sobre papel. Museo Nacional de Arte. La Paz.



Calvario. Boceto. Grafito sobre papel. Colección Museo Nacional de Arte. La Paz.



Bocetos para un *Cristo atado a la columna* o *Cristo de la soledad*, obra desconocida. Colección particular. Santa Cruz de la Sierra.













mundo, el planeta Tierra, está amarrado y sujetado por cuerdas que emergen de un crucifijo recostado sobre el polo norte del mismo y rodeado de la penumbra y del espacio sideral en el cual brillan algunos astros. En la esquina superior derecha un Cristo ensimismado y luminoso, resucitado y celestial camina entre nubes mientras que Satán en un desenfrenado arranque de carrera señala con su mano izquierda este mundo sometido por la cruz y con su mano derecha apoyada en el brazo de Cristo pareciera protestar y pedirle permiso para desanudar el planeta. La obra pudiera tener como base el relato evangélico de las tentaciones de Jesús[166] en el desierto y al mismo tiempo parece enunciar como la creencia de que el planeta tierra en medio del espacio sideral estuviera protegido por su Creador. Trae a la memoria el constante conflicto, tanto filosófico como teológico, entre el bien y el mal; ese conflicto tan estupendamente descrito y analizado en el libro de Job del Antiguo Testamento. Según la propuesta temática de esta obra, ese conflicto tiene dimensiones cósmicas, universales. Roa indica que se trata de un tema repetido de una versión anterior, de 1917, con el mismo título, al que el poeta de José Eduardo Guerra dedicó un poema:

> "Cristo y Satán / Sobre el mundo que oscuro y desolado / sigue su rotación vertiginosa / lleno de lodo y lágrimas, reposa / el símbolo del Dios crucificado. / enroscándose al globo ensangrentado / la serpiente del Mal, acre y viscosa, / se yergue sobre el Cristo, y venenosa / le clava su saeta en el costado. / Un igniscente resplandor se exhala / del cuerpo de Satán, que suspendido / en el espacio incógnito, señala / al dulce taciturno Nazareno, / de túnica inconsútil revestido, / su obra de Redención Trocada en cieno."[167]

Existen varios dibujos preparatorios para esta obra, en distinto grado de ejecución.

La Virgen de Copacabana (II), 1947. Es una segunda representación de la imagen escultórica elaborada por Francisco Tito Yupanqui. En este caso la imagen es mostrada tal como la ejecutó ese afamado escultor indígena, sin las vestiduras, adornos y joyas con las que habitualmente se la reviste, cubre, y se la venera en su santuario. Esta rara representación podría indicar que Borda estuvo en el santuario en alguna de las dos oportunidades en que cada año se la desviste y se le colocan nuevas vestiduras, el 2 de febrero, día de la fiesta religiosa que conmemora la "Purificación de la Virgen María" y la "Circuncisión del Niño Jesús", la fiesta de la "Virgen de la candelaria". Ya en el siglo IV de la era cristiana se estableció la iconografía de la "Kyriotisa" que en lenguaje común define a la Virgen de la Candelaria. La segunda ocasión es el 5 de agosto, víspera de la fiesta nacional conmemorativa de la fundación de la República de Bolivia. Es posible que el artista usara también una fotografía para realizar esta obra. Por otra parte, la imagen está representada solitaria en medio de un paisaje del altiplano, que tiene semejanza con aquel de la obra *Imilla con gallo*.

Dentro de la extensa obra en dibujo del artista, se conservan varios con temática religiosa que pudo haber llevado a término pero cuyas obras finales se desconocen. Uno de ellos es *Cristo resucitado;* otro es: *Calvario* y un grupo distinto es el de aquellos para un *Cristo atado a la columna* o *Cristo de la soledad*, obra que aparentemente llegó a pintar pero cuyo paradero es desconocido.

Homenajes, temas cívicos y alegorías profanas.

La muerte de Auguste Rodin, 1936. Es una pintura con la que Borda hizo un homenaje al gran escultor francés François-Auguste-René Rodin, 1840-1917, considerado como el padre de la escultura moderna, debido su ruptura con el canon académico que imperaba en el arte en ese país durante el siglo XIX. Borda muestra al escultor yacente rodeado de sus obras emblemáticas, todas con gestos de dolor o pesar, que lo acompañan como fantasmas en su momento final. Hasta el cirio del velatorio expresa el dolor de la pérdida. Sobre el pecho del hombre está la palma de la victoria.

Ensueño musical, c.1940. Obra de carácter romántico, muestra a un anciano de barba blanca ejecutando violín. El anciano es un tema recurrente en la obra bordiana. Aquí está mostrado bajo la luz de un candil, delante de una ventana en que se ve el lago Titicaca y montañas nevadas iluminadas por la fría luz de la luna. La ventana tiene aquí también un vidrio roto.

Caído en el desierto, 1945. Muestra a un hombre desnudo, caído en medio de un desierto de arena bajo el tórrido sol. Levanta el brazo derecho clamando por auxilio. El significado de la obra es oscuro.

166 Evangelio de Mateo, 4, 8-11; Evangelio de Marcos, 4, 5-8. Nuevo testamento. Nueva biblia Española. Traducción de Juan Mateos y Alonso Schökel. Ediciones Cristiandad. Madrid, 1974.

167 Publicado en el periódico La Razón, de La Paz, el 15 de mayo de 1917. Roa. Ob. cit. p. 49. Nota 51.

Temas cívicos.

Grito de guerra, 1928. Es un niño blanco, de la ciudad, que enseña a un niño indígena los ideales cívicos. La escena transcurre delante de un amplio muro de adobe que sostiene una pizarra escolar. En ella, en tres secciones está representado el mapa de Bolivia; en la izquierda, el mapa muestra marcados con color rojo los territorios nacionales perdidos para ese entonces, el Departamento Litoral, el territorio del Acre al norte, el del pantanal al Este, y parte del Chaco cedido a Argentina. En la sección central está el título: "Grito de Guerra / A vencer o morir en la contienda de las reivindicaciones de la Patria Grande". En la parte baja hay un mapa parcial que muestra las: "Pretensiones paraguayas", mientras que en la sección derecha se muestra el mapa de Bolivia como correspondía a la antigua Audiencia de Charcas. El niño blanco, vestido de mandil de uniforme escolar color rojo, muestra al niño indígena, con un sable de oficial, el lema patriótico. El niño indígena, vestido con abarcas, pantalón corto de bayeta, poncho y gorro de lana, lleva un fusil de juguete en cuya bayoneta está amarrada una pequeña bandera boliviana. El niño urbanita sostiene con su mano izquierda la derecha del indígena, mientras ambos sonríen ante el ideal común. La escena iluminada por luz diurna, se completa con un paisaje nocturno que muestra un camino que va detrás de los niños hacia el Illimani, mientras en el cielo despejado y tachonado de estrellas, brillan la Luna y Venus. Sobre esta obra se conoce una entrevista al artista se escribió lo siguiente:

> "… Lo último que he hecho, es un cuadro que en estos días, el Centro Cultural "Inti", obsequiará la Presidente de la República. / Y, a propósito, recordamos que dicho cuadro alegórico: como casi todos los de Borda: fue expuesto hace algunos días, en uno de los escaparates de la Calle Comercio y que agolpó allí a todo el público que pasaba: se trata de una alegoría patriótica; un niño blanco -el presente- señala a un niño indio –el pasado- la ruta geográfica que debe seguir para conquistar el mundo…"[168]

Existe una fotografía de dos niños, uno vestido a la usanza urbana y otro a la usanza indígena.(AlP05) Es posible que el niño citadino sea uno de los sobrinos del artista, César o Federico La Faye Borda. Es evidente que ambos niños posaron en esas actitudes y con esos atuendos siguiendo las instrucciones del artista. No se tiene referencia de quién pudo haber hecho la fotografía, pero quien la hizo siguió las instrucciones del artista, tanto como lo hicieron los modelos.[169] La fotografía tiene una iluminación dada, que, dependiendo la orientación con que se tomara, tiene al sol a 45º de la vertical, es decir a media mañana o media tarde. Esta iluminación fue un pie forzado para la obra antes descrita que la representó en la noche con luz de luna sobre el Illimani, casi en contraluz con el espectador, por lo cual, se vio obligado a generar dentro de la pintura como un haz de luz distinto para los niños. Este detalle es uno de los pocos anacronismos que se encuentran en la obra del artista.

Testamento del Gran Sucre, 1944, es una obra estrechamente relacionada con la anterior; como dos versiones de un tema semejante. Los personajes protagonistas son los mismos y están representados de modo semejante. Las variantes en este segunda obra están en que la escena transcurre íntegramente a plena luz del día, y el muro y la pizarra han desaparecido y en su lugar se muestra un gran panel con recuadro de madera dispuesto frontalmente, que muestra el mapa de Bolivia con todas las perdidas territoriales, incluyendo el Chaco Boreal. El mapa del país tiene un retrato de Antonio José de Sucre. La obra tiene dentro de ese gran panel el siguiente texto: "Pregonad a todos los vientos el Testamento del Gran Sucre" y en la parte inferior se transcribe el texto de la última carta del libertador: "Aún pediré otro premio a la nación entera y a sus administradores: el de no destruir la obra de mi creación, conservando aún entre todos los peligros la independencia de Bolivia". Se repiten el camino y el Illimani iluminado por el sol, mientras que el cielo seminublado es atravesado por un avión cuatrimotor.

Cantuta e Illimani, 1943. En esta obra el tema central es una vez más un vaso de vidrio transparente, con agua hasta la mitad, que sostiene una ramita de cantuta de la cual pende por fuera una campanilla tricolor. El vaso es sostenido por una mano izquierda de varón, muy probablemente la del propio artista. El antebrazo está parcialmente cubierto por un tejido indígena con fajas de varios colores: verde, rosa con una línea carmesí, una faja negra, otra roja y una azul. La tela es empujada por el viento y vuela de izquierda a derecha. El vaso con

168 "El conocimiento de nuestro valer". "El Norte", 1928? Fragmento transcrito y comentado por Rodolfo Ortiz, en: "La Mariposa mundial. Revista de literatura" Nº 22. 2014-2015. pp. 21-22.

169 Colección Alarcón – Borda. Cochabamba.

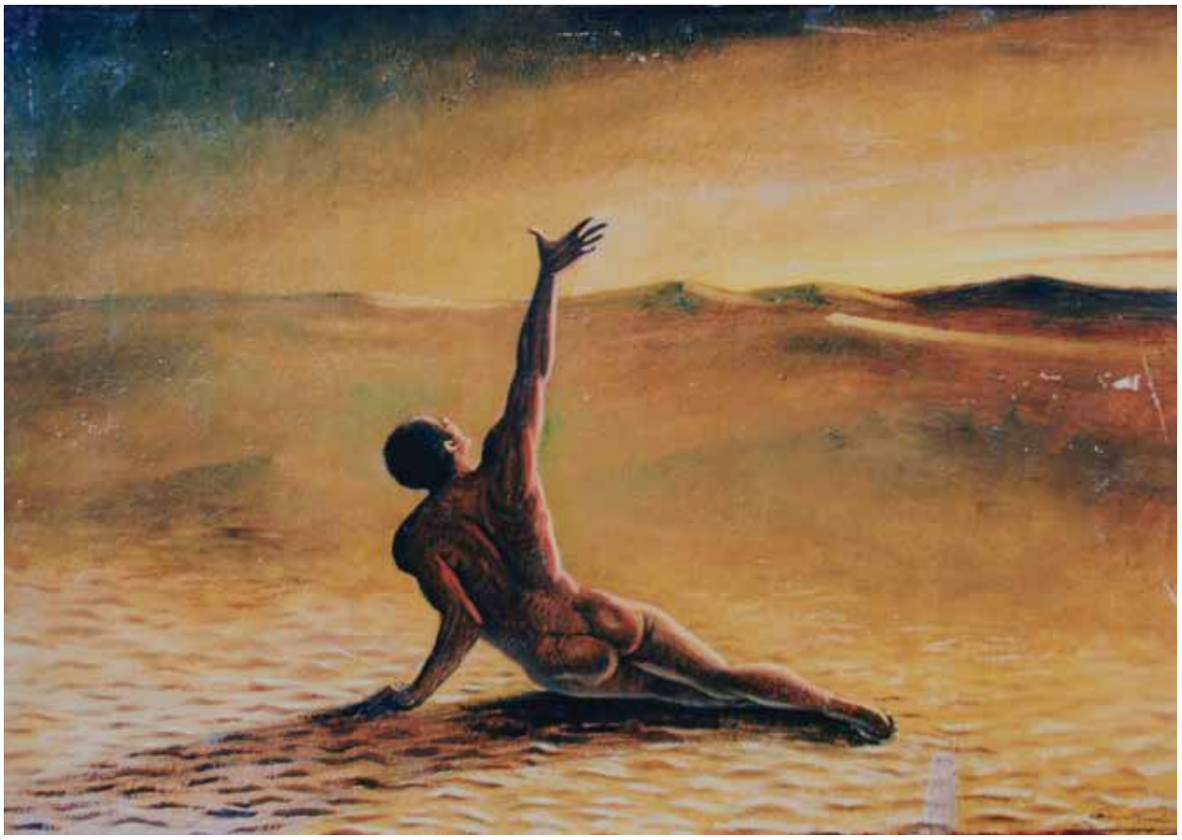
Temas cívicos y alegorías profanas



La muerte de Auguste Rodin, 1936. Óleo sobre cartón, 35 x 48 cm. Colección particular. La Paz.



Ensueño musical, 1948. Óleo sobre cartón, 45 x 70 cm. Museo Nacional de Arte. La Paz.



Caído en el desierto, 1945. Óleo sobre cartón, 45 x 70 cm. Colección particular. La Paz.



El desayuno de la miseria, 1951. Pieza firmada y fechada en la esquina inferior izquierda: "ArtBorda/1,951". Óleo sobre cartón, 54,5 x 76,5 cm. Colección particular. La Paz.



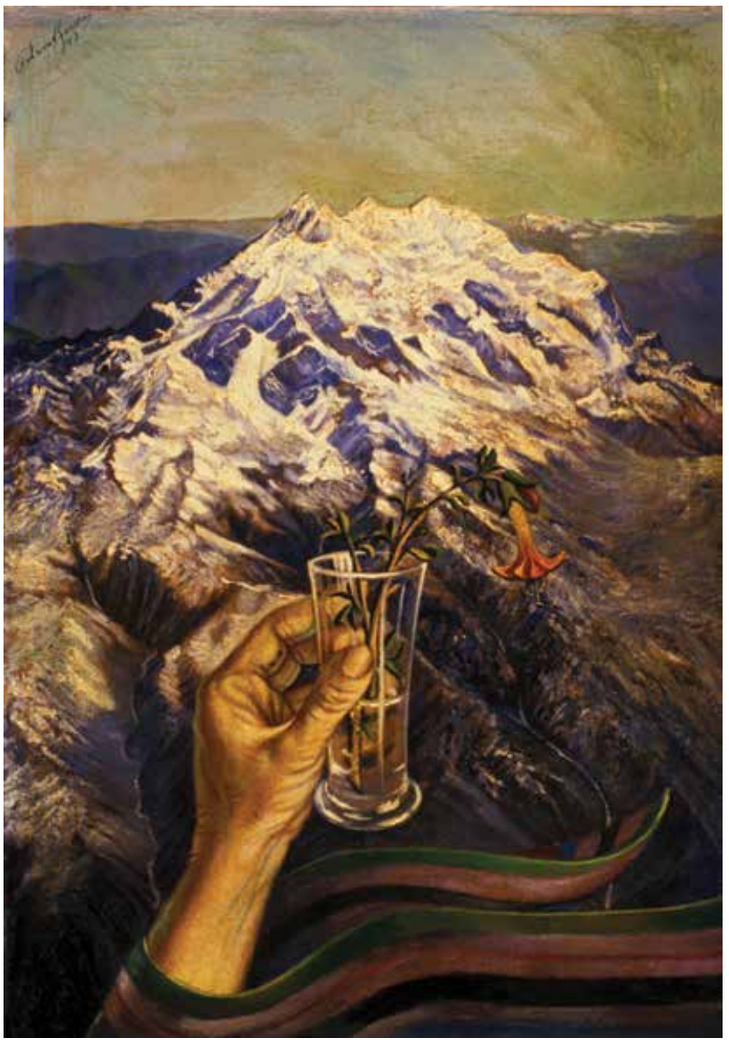
Grito de guerra, 1928. Óleo sobre cartón, 60 x 100 cm. Colección particular. La Paz.



El testamento de Sucre, 1944. Óleo sobre cartón. Colección particular. Cochabamba.



Niños posando. Imagen usada para la obra *Grito de Guerra*. Fotografía anónima. Gelatina-plata sobre papel, 9 x 13 cm. Colección particular. Cochabamba.



Cantuta e Illimani, 1943. Óleo sobre cartón. Museo Casa de Pedro Domingo Murillo. Museos Municipales. La Paz.



Nuevo Escudo Nacional de Bolivia. s/f. Grafito sobre papel, 18 x 13 cm. Museo Nacional de Arte. La Paz.



Mi escudo, 1945. Óleo sobre cartón, 76 x 53 cm. Colección particular. Cochabamba.



La perfección de las artes, 1944. Óleo sobre lienzo, 157 x 156 cm. Colección particular. La Paz.











Bocetos preparatorios para *El Edén*. Colección Museo Nacional de Arte. La Paz.



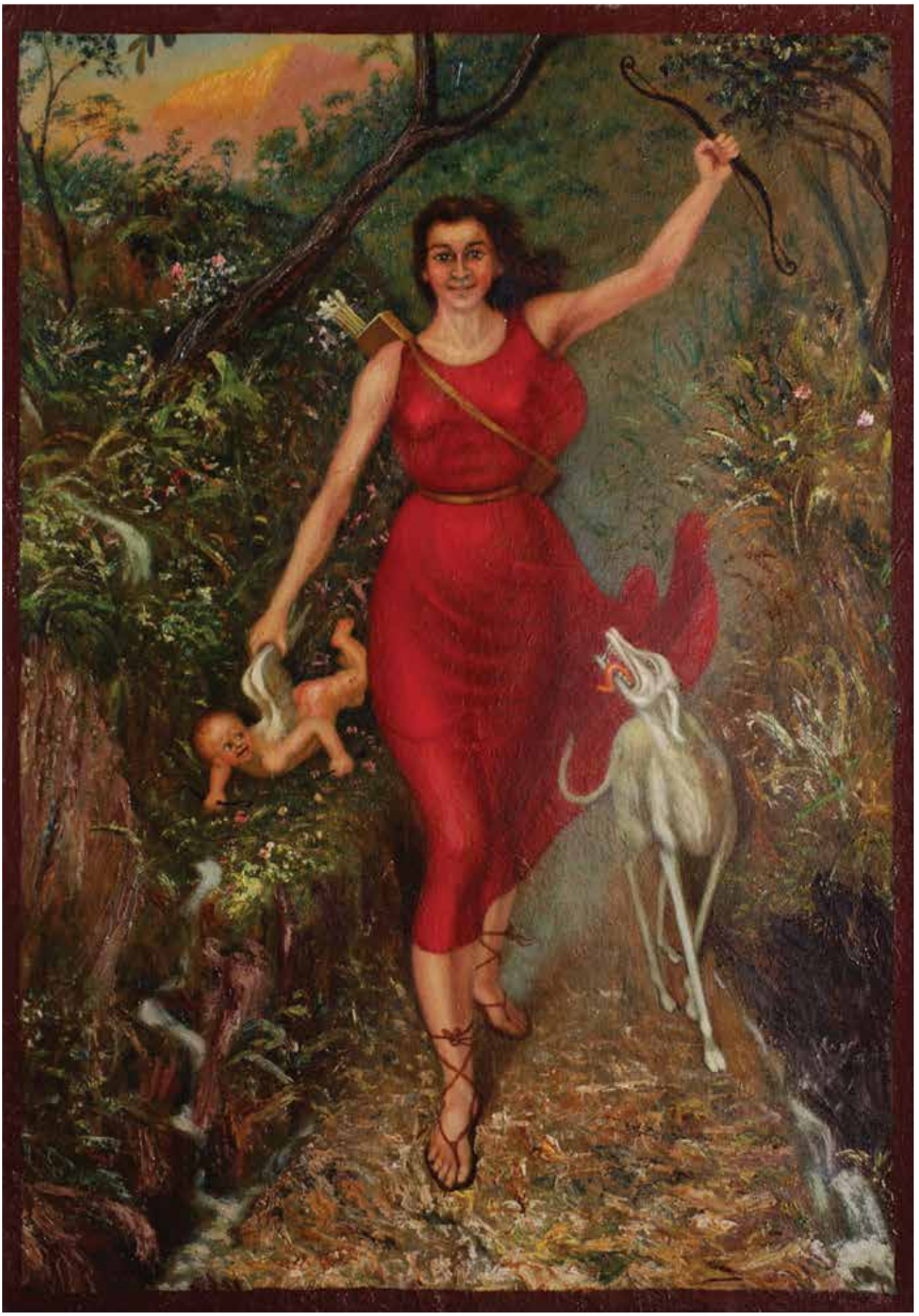
El Edén, 1944. Óleo sobre lienzo, 140 x 130 cm. Colección Palacio de Gobierno del Estado Plurinacional de Bolivia. La Paz.



Génesis, 1947. Óleo sobre lienzo, 108,5 x 76,5 cm. Colección particular. La Paz.



Boceto preparatorio para Génesis. Colección Museo Nacional de Arte. La Paz.



Artemis cazadora, c.1950. Óleo sobre cartón, 75 x 53 cm. Colección particular. La Paz.

la flor está levantado por la mano, como homenaje u ofrenda. Al fondo una formidable representación del Illimani visto desde el aire. El tema es entonces como un homenaje a la gran montaña y una ofrenda a la madre tierra. El autor ciertamente ha usado la ya citada fotografía aérea del Illimani.

Nuevo Escudo Nacional de Bolivia. En este caso se trata de un dibujo realizado en una cuartilla de papel en el que el artista desarrolló lo que puede considerarse como una propuesta para un nuevo símbolo nacional. Se trata de una propuesta moderna, simple, con los símbolos considerados como esenciales por el artista. El escudo como tal tiene los bordes escalonados propios de los vanos arquitectónicos de la cultura Tiwanaku, tanto en la franja superior como en la parte baja. La franja tiene un texto que dice: "BOLIVIA / 1825". El interior del escudo, de un solo cuartel, muestra en la parte alta al sol sobre el Cerro Rico de Potosí que está situado al centro, y en la parte inferior un cóndor posado sobre un montañoso pico nevado.

Mi escudo, 1945. Es una obra de formato rectangular vertical, en medio de la cual en un fondo oscuro está representado un óvalo con los ímbolos heráldicos adoptados por el artista como definidores de sí mismo. El exterior está rodeado por una cuerda que recuerda el cíngulo de la Orden de los Frailes Menores de San Francisco de Asís. En una tarja de color rojo tiene representado un texto con letras de oro que dice: "1809 - Por el esfuerzo del trabajo la paz es en la libertad". El espacio interior está dividido en tres cuarteles. L mitad superior muestra el Illimani en el momento del amanecer en el solsticio de verano. El sol aparece por encima de las nieves de la montaña nevada; m's arriba un cóndor vuela frontal con las alas extendidas. En el cuartel inferior izquierdo un brazo masculino sostiene una tea encendida contra un fondo oscuro. En el cuartel derecho, sobre un fondo azul cielo, se ve una hoz y un martillo, los símbolos del partido comunista, que son sostenidos por una planta de maíz con una mazorca abierta en la parte superior. En el centro del escudo, una cinta con la bandera boliviana cuelga sobre la división en T, como si se tratara de una cruz.

Existe otro escudo descrito por borda, el escudo del trabajo:

> "El escudo del trabajo / Escudo ovalado, orlado de rojo. Cuatro cuarteles divididos por la misma orla. / En el cuartel superior de la diestra, sobre fondo índigo nocturno, el pensador sentado, se ha dormido con el lápiz en la mano sobre una cuartilla blanca en la mesa: su cerebro despide luz. En el cuartel de siniestra, sobre fondo azul celeste el sembrador avanza en la tierra roturada, esparciendo la simiente. / En el cuartel inferior de la diestra, sobre fondo de tiniebla, horadando el antro terrestre el minero extrae los metales. En el cuartel de siniestra, sobre fondo púrpura, el forjador a combazos sobre el yunque modela el acero. / El escudo debe destacarse en azul turquí y el marco deberá ser escarlata. / Las cuatro figuras desnudas."[170]

Alegorías con temas clásicos.

El Edén. 1944. La obra tiene composición central con un eje vertical y uno horizontal de nivel bajo. El tema principal es el amor erótico y las escenas alusivas al mismo se desarrollan en medio de un paisaje simbólico inspirado en el ambiente semitropical de los valles Yungas de La Paz. Se trata de una laguna de agua fresca y verde, rodeada de vegetación y de montañas; a ambos lados de la laguna, en los bordes de la pintura hay sendos arboles floridos. Al fondo de la laguna se erige una muralla de rocas y vegetación desde donde una cascada surte de agua a la misma. Más allá de los árboles floridos laterales, las rocas se elevan dejando visible un amplio espacio en el que al fondo se ven montañas nevadas. En medio de la laguna hay cinco rocas cubiertas de musgos dispuestas simétricamente. En el lado izquierdo, el ámbito masculino, se muestra a una mujer desnuda de cuclillas, rostro en tierra sobre una de las rocas, en actitud de veneración o adoración a un hombre desnudo, de pie sobre otra roca, que la mira expectante mientras con la mano izquierda sostiene una gasa transparente que cubre sus genitales; el árbol de ese costado tiene flores blancas. En el lado derecho se presenta una escena semejante con los papeles invertidos, el hombre desnudo esta de cuclillas rostro en tierra, adorando a una mujer que, de pie, lo contempla expectante mientras con las manos sostiene un velo transparente que cubre su desnudez; el árbol de este lado que delimita el espacio femenino tiene flores rosas. La escena central, sobre la roca mayor, representa una pareja de hombre y mujer en pleno acto carnal. Ambos están rodeados y parcialmente cubiertos por un cortinaje de gasa semitransparente que se

170 Borda, Arturo. *Nonato Lyr*a. La Paz, 2015. pp. 129-131.

arremolina a su alrededor sostenida por ocho cupidos. En la parte superior dos victorias, figuras femeninas aladas descienden sobre la pareja de amantes y, de sendos cuernos de la abundancia, derraman pétalos de flores sobre ellos. En la parte superior sobre las montañas una figura masculina de la victoria, con alas blancas, sopla una trompeta anunciando el triunfo del amor. Por lo expuesto, se trata de una representación del templo del amor. El significado de esta obra, es por una parte claro, casi obvio, y por otra oscuro y complejo en el contexto de La Paz. Esta obra tiene paralelismos conceptuales con *El jardín de las delicias*, de Jeronimus Bosch, del Museo de El Prado; y, por otra parte, las referencias al mundo clásico griego son evidentes, tanto por la presencia de los amorcillos, cupidos, que son representaciones de Eros, como por la representación de las victorias, las Niké, y por las propias escenas amorosas, presentes en la cerámica bicolor de la Hélade.

La perfección de las artes, 1944.[171] Se trata de una pintura de formato cuadrado, de composición central. Esta obra permite ver con claridad varios elementos y componentes que por una parte hacen un enunciado temático muy claro referido al mundo clásico y, por otra, evidencian algunas constantes en la obra de Borda, entre las que está la predilección por la representación de la figura humana desnuda y por el paisaje dramático.

En cuanto al tema, la obra representa a un grupo de personas desnudas, mujeres y hombres, en la cima de una montaña en medio de un paisaje natural, con un cielo lleno de nubes oscuras. En el primer plano de la pintura está representada la cúspide de una montaña blanca que llena gran parte del espacio del lienzo; mientras que en tercer plano se puede ver la cordillera Andina bajo un cielo lleno de nubes dramáticas y ominosas. Es una vista al nivel de los picos de la Cordillera Real de los Andes que Borda representó en por lo menos tres oportunidades con base en fotografías aéreas realizadas durante la década de 1930. En este caso muestra la Cordillera como se la vería desde el "Illimani". En primer plano está la cúspide blanca, en tercer plano está el "Mururata", más allá está el "Huayna Potosí" y, apenas visible al fondo, el "Illampu".

La cúspide que se representa en el primer plano de la obra pareciera uno de los tres picos del Illimani, porque es una cumbre blanca, como si estuviera nevada. No obstante, esta cima piramidal no es blanca por efecto de la nieve acumulada, sino que es de piedra blanca. Esto quiere decir que el artista introdujo en la representación realista y fiel del paisaje de la cordillera un elemento de ficción con carácter simbólico. En otras palabras, el artista introdujo en medio un escenario natural boliviano un componente clásico. Teniendo en cuenta a los personajes representados, podría considerarse que se trata de la cúspide del monte "Helicón",[172] tradicionalmente conocido por ser la morada de las musas. Sin embargo, las nueve musas del arte griego representan más bien a la poesía en sus diferentes manifestaciones, así como a la música y a la danza. Ninguna de ellas está representada entre los personajes que aparecen en la obra; estos representan más bien a las bellas artes. La cúspide blanca pudiera ser también la representación del "Pentélico",[173] la montaña de mármol que los griegos, particularmente los atenienses, usaban como cantera para extraer la preciada piedra blanca para sus obras escultóricas y arquitectónicas. Esta montaña blanca está representada como una pirámide perfecta que, según Jéssica Freudenthal, tiene relación con el hermetismo.[174] Además, es preciso tener en cuenta que como ya se dijo para Arturo Borda el paradigma de la belleza de la naturaleza fueron las montañas nevadas, en especial el Illimani.

Los personajes de la obra están ubicados sobre esta pirámide y están dispuestos conformando una especie de triángulo, la obra muestra a ocho figuras humanas desarrollando varias actividades en la cúspide de la cima blanca. Son seis mujeres y dos varones, las artes y los artífices. Los hombres, aparentemente nacidos y salidos de una cueva que está en la parte baja derecha de esta cumbre, munidos de sendos combos y cinceles, con la rodilla derecha en tierra están esculpiendo la roca blanca; están construyendo una montaña perfecta y por

171 La obra está firmada y fechada en la esquina inferior derecha, "Arturo Borda 1944". Pintura al óleo sobre lienzo, de 157 x 156 cm. Colección particular de La Paz.

172 El monte Helicón está consagrado en la mitología griega a Apolo y las Musas, también llamadas las helicónides. La parte oriental estaba especialmente consagrada a ellas e incluía la cueva sagrada de las Musas. Unos juegos dedicados a las Musas (los *Museia*) se hacían en la zona de la cueva. Se estableció una escuela de poetas griegos al pie de la montaña, que fue la residencia del más famoso, Hesiodo.

173 El monte Pentélico se encuentra situado al noreste de Atenas y sureste de Maratón. Es famoso por su mármol, que fue usado para la construcción del Partenón y otros edificios en la Acrópolis, así como para innumerables esculturas de ese periodo. El mármol es de una blancura uniforme, con un matiz que le confiere un brillo dorado a la luz del sol.

174 Freudenthal Ovando, Jéssica. "Bajo el influjo del sol negro: alquimia y melancolía en la obra de Arturo Borda". Texto ubicado más adelante.

tanto bella. La cima está labrada en forma de escalones o podios que sirven de base a las figuras femeninas. El hombre más próximo a la cima ha terminado de esculpir una figura femenina que transformada se eleva en el aire. El hombre ubicado abajo, a la derecha, está terminando de esculpir una figura femenina que, a medida que él termina, se va transformando en ser viviente de carne y hueso, deja de ser piedra para convertirse en mujer.

Las seis figuras femeninas parecieran representar a las seis artes. La figura que se eleva en el cielo en medio de las nubes, parece ascender al monte Olimpo:[175] tiene una larguísima cabellera suelta, y, considerando la contorsión que hace con su cuerpo, sería la representación de la danza. La mujer más próxima a la cima, mostrada de espaldas, en tres cuartos, mira hacia arriba mientras sostiene con las manos un cincel y un martillo, por lo que sería la representación de la escultura. En un nivel más bajo se encuentran tres mujeres, la de la izquierda, mostrada en actitud meditativa apoya la mano izquierda sobre un gran cubo de mármol, es la arquitectura, representación compleja y críptica, pues en la cara del cubo como en un cartel se muestra al planeta tierra que recibe luz desde abajo proyectando conos de sombra, en uno de los cuales está la luna menguante, haciendo referencia a la geometría y a la astronomía, a las ciencias del cálculo de las formas y del espacio, al universo calculado y matemático. El cartel en su parte superior tiene un letrero que dice: "El Templo del Ideal. Escala 1:00".

En ese mismo nivel, la figura ubicada a la derecha tañe un violín, por lo que representaría a la música. Más a la derecha y algo abajo está la representación de la poesía, el arte mayor de los griegos, que parece leer un verso escrito en un papel y en la mano derecha lleva la corona de laurel y olivo símbolo de la victoria en los juegos florales; es la figura que el artífice está terminando y que a medida que la talla se transforma de mármol inerte en mujer viva. En la parte central, la figura más baja del grupo, representa a la pintura sentada junto a un caballete sobre el que está ubicado un lienzo, llevando la paleta en la mano izquierda y un pincel cargado de pigmento en la derecha; la mujer está pintando un paisaje.

La obra presenta detalles iconográficos adicionales. El primero es que las mujeres que están en la montaña tienen el cabello recogido en la nuca en diferentes peinados que recuerdan a la moda de la "Belle époque", mientras que sólo la mujer en el cielo tiene la cabellera suelta, inusualmente larga. Un segundo detalle importante es la huella e impronta de los pies de la mujer ascendente, en la cima de la montaña, que acaba de terminar de tallar el hombre que la mira admirado. Aquí Borda usó un recurso del mundo clásico más conocido por la iconografía cristiana presente en la obra pintores medievales, que es la representación de las últimas pisadas de Cristo en la Tierra, que deja como impronta al ascender a los cielos. Un ejemplo de esto es la *Ascensión de Cristo*, de Rafael Sanzio, que está en el crucero de la basílica de San Pedro del Vaticano. Un tercer detalle es la representación de la pintura, que muestra a la mujer que pinta la misma escena que Borda nos presenta: esto es, la representación de la pintura dentro de la pintura, o el trampantojo[176] por el cual el cuadro de Borda «no existe» sino que estamos presentes viendo la cúspide del Pentélico. En esta obra Borda hace referencia a los míticos logros de los pintores griegos Apeles, Parrasio, Zeuxis y Timantes por la perfección de su trabajo en representar la naturaleza de modo fiel.[177] Finalmente, en este caso la cueva de la montaña no es un lugar de refugio y escondite, como en otras obras de Borda, sino de génesis, de nacimiento. Cabe señalar que la mujer ascendente al Olimpo está basada en la obra *Pléiade perdue*, 1884, de William-Adolphe Bouguereau (1825-1905).

Genésis, 1947, se trata de un tema alegórico. Representa a cinco figuras humanas en medio de un paisaje simbólico. En primer plano la cima de una montaña, blanca, de nieve congelada a modo de la cúspide de un iceberg. En el tercer plano, el espejo de agua del lago Titicaca, cerrado al fondo por un perfil de montañas azules, y la cordillera Real de los Andes, en la que se puede identificar los nevados "Illampu", "Tuni Condoriri" y "Huayna Potosí". Sobre las montañas, un celaje con nubes cúmulos.

En el primer plano, sobre la cúspide plana, una pareja, hombre y mujer, desnudos tienen cubiertos sus genitales

175 En la mitología griega, el Olimpo era el hogar de los dioses. Los griegos creían que en él había construidas mansiones de cristal en la que moraban los dioses. El monte Olimpo es la montaña más alta de Grecia. Está ubicado entre las regiones de Tesalia y Macedonia. El pico más alto es el *Mitikas* y el segundo, el *Eskolio*.

176 Trampantojo. "(De trampa ante ojo). Trampa o ilusión con que se engaña a alguien haciéndole ver lo que no es". Es el uso por parte de la pintura de recursos visuales para sugerir la tridimensionalidad de la realidad mediante el engaño de la visión (DRAE).

177 Tanto Francisco Pacheco, en su obra *El arte de la pintura*, publicada en 1649, como Antonio Palomino en *El Museo Pictórico y Escala óptica*, publicada en 1715, haciendo referencia a Plinio, mencionan las anécdotas sobre la perfección artística de estos pintores griegos en su representación de la naturaleza que engañaba a ojos de hombres y animales. Ver también: Querejazu, Pedro. "El uso del trampantojo en la pintura potosina del siglo XVIII". (Ponencia de ingreso a la Academia Boliviana de la Historia). *Anales de la Academia Boliviana de la Historia*. La Paz, 2009, pp. 229 - 246.

por sendas gasas transparentes sostenidas por el viento. La pareja en la plenitud de la edad y la perfección física, dialoga con un niño púber, un "puti", alado, de espaldas al espectador, que les entrega con la mano en alto una flor de cantuta. Más abajo, ascendiendo hacia la cúspide otra pareja, de ancianos, también desnudos con sus cuerpos flácidos, tratando de llegar a la cima y testificar el diálogo de la pareja principal. Dado el contexto formal, pudiera considerarse la génesis de Manco Cápac y Mama Ocllo en la Isla Titicaca (hoy conocida como Isla del Sol). Los ancianos ascendientes serían los ancestros místicos que emergieron del lago.[178] El cuadro puede tener otras interpretaciones, centradas tanto en el jovenzuelo alado que deriva de la mitología clásica, como la flor cantuta símbolo de Bolivia. Podría entenderse entonces como la génesis propuesta de una Bolivia nueva.

Artemis cazadora, c.1950. Es una obra de características semejantes a la antes descrita Despertar de la naturaleza. Aquí la temática clásica es evidente. La mujer vestida de túnica roja, camina decidida hacia el frente, mirando al espectador. Lleva un la mano derecha un amorcillo cogido por las alas y en la izquierda levantada en actitud triunfal, el arco, mientras que en bandolera y en la espalda lleva un carcaj lleno de flechas. Va acompañada de un lebrel blanco. La diosa es mostrada caminando por un sendero del valle de Sud Yungas, lleno de tupida y florida vegetación.

La sabiduría. Se trata de un dibujo preparatorio para una obra mayor que no he podido ubicar. Representa a una mujer caminando, vista de espaldas, y cubierta por un manto leve y transparente movido por el viento, que permite ver la anatomía de la figura. La dama leva en la mano derecha una pluma para escribir, y bajo el brazo izquierdo un libro.

Alegorías filosóficas.

El poder de la voluntad y *El poder de la voluntad llevó al hombre al espacio* son dos obras que son versiones de un mismo tema, que distan dos décadas y media en su elaboración. La primera *El poder de la voluntad*, de 1918, muestra el espacio sideral oscuro y limpio, con algunas estrellas refulgentes. En la esquina inferior izquierda, un planeta blanco recibe luz y proyecta en diagonal hacia abajo, una sombra luminosa. En la esquina superior derecha, un hombre desnudo, de perfil, suspendido en el espacio, extiende sus brazos y manos, en diagonal hacia el planeta. Detrás de él un disco luminoso cuyo centro es la cabeza del hombre. A esta obra pareciera referirse la estrofa:

> "Aquí está el laboratorio de mundos
> y yo soy uno de los sembradores de estrellas.
> En mis manos llevo las arterias repletas
> de innúmeras y fascinadoras nébulas."[179]

La segunda versión *El poder de la voluntad llevó al hombre al espacio* tiene una composición semejante y los mismos elementos. (AlP15) En esta, el espacio oscuro esta enrarecido por la presencia de nubes difusas y tiene pocas estrellas; el planeta, más grande en tamaño, recibe luz diagonal y también tiene luz de reflejo, casi como de luna llena. El personaje, el hombre suspendido en el espacio es también mayor en tamaño. Ambas obras tienen relación con el pensamiento filosófico de Friederich Nietzche, sobre cuyo significado Jessica Freudenthal hace consideraciones en su texto que está más adelante.

La yunta secular, c.1940. Es una de las obras de múltiples y complejos significados en la obra pictórica y literaria de Borda. Representa una gran cruz, luminosa, extendida sobre un suelo oscuro, desolado y asolado. En los extremos de los brazos de la cruz, hay dos personajes sentados. En primer plano, una mujer reclinada sobre un pulpo, ríe mientras bebe de una copa. En el extremo opuesto, un hombre con los pies cruzados también bebe y ríe, acompañado por una hiena. Sobre el tramo largo de la cruz, están representados tres grupos de figuras humanas desnudas, que componen tres escenas relacionadas. En el extremo izquierdo, un hombre con los ojos vendados, cerca de cuya frente arde una llama como de fuego fatuo, jala con una cadena un anciano y una mujer, que encadenada por la cintura tiran hacia los costados. Estas tres figuras jalan un carro de madera ubicado al centro que adelante tienen rueda y atrás un arado. Sobre el carro, una bella mujer alza una lámpara, la luz del sol y de sus manos pende un velo, a los pies de ella un angelito sopla pompas de jabón, mientras tiene una calavera entre las piernas; a su lado un joven muchacho revienta una pompa de jabón que

178 Francovich, Guillermo. "El mito primordial". En: *Los mitos profundos de Bolivia*. Los Amigos del Libro La Paz, 1980. pp. 17-30

179 Borda, Arturo. *El Loco*, Vol. III. p. 1481.

Alegorías filosóficas



El poder de la voluntad, I, 1913. Óleo sobre cartón, 77 x 97 cm. Colección Amigos de la Ciudad de La Paz. La Paz.



El poder de la voluntad, II, 1940. Óleo sobre cartón, 70 x 100 cm. Colección particular. La Paz.



La yunta secular, c.1940. Óleo sobre lienzo, 280 x 120 cm. Colección particular. La Paz.



Cóndor. Boceto preparatorio para *La yunta secular*. Colección Museo Nacional de Arte. La Paz.



La conquista de América, 1943. Óleo sobre cartón, 76 x 54 cm. Colección particular. La Paz.



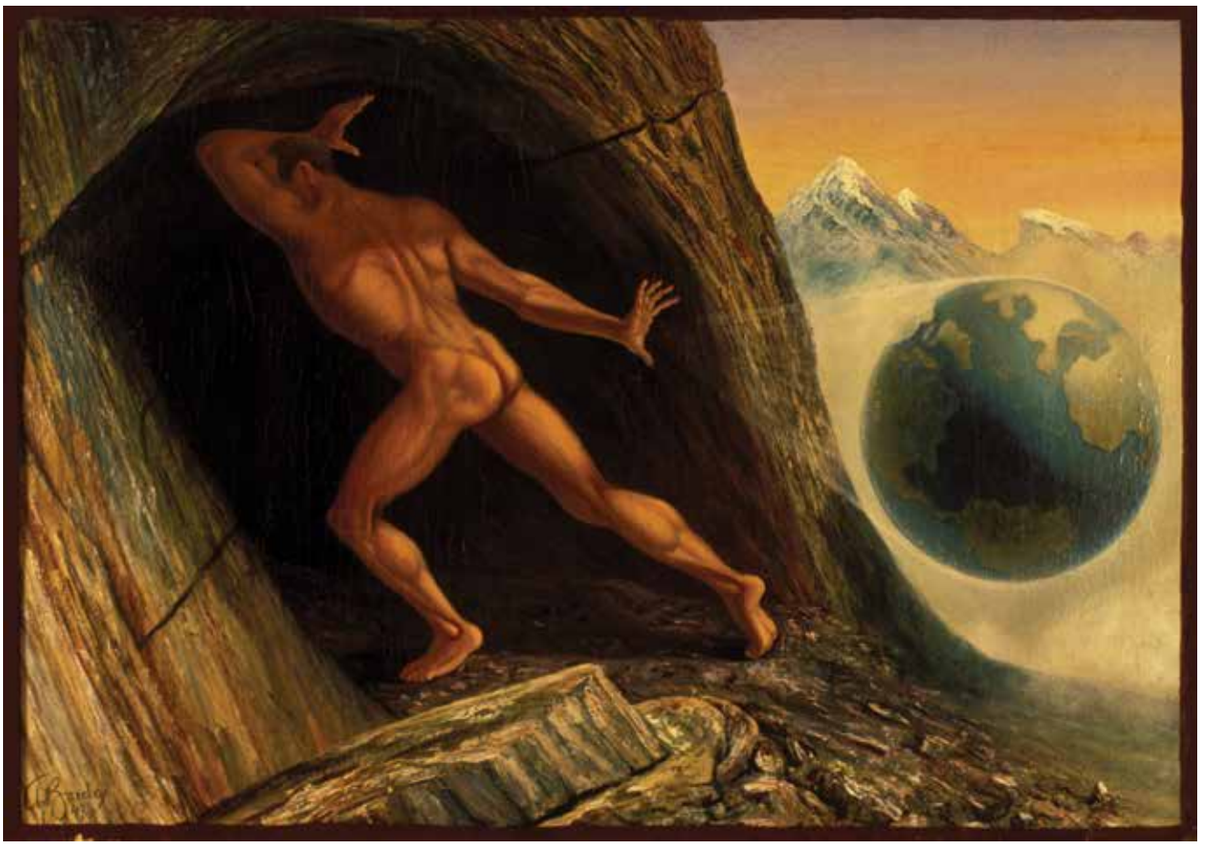
1,914 – 1,945, 1916-1944. Pieza firmada y fechada en la esquina superior izquierda: "Arturo Borda / 1916 x 1944. Óleo sobre cartón, 76 x 54 cm. Colección particular. Cochabamba.



El becerro de oro, 1944. Pieza firmada y fechada en la esquina inferior derecha: "A.Borda/1944". Óleo sobre cartón, 76 x 54 cm. Colección particular. Santa Cruz.



El demoledor, c.1945. En el costado de una caja, al centro de la obra, tiene la inscripción con pintura color rojo: "El Demoledor / a la / Conciencia / por el trabajo / Vía libre". Sobre dicha caja unas hojas de papel sueltas tienen la inscripción: "Hacia la libertad de la especie y … la conciencia … jo. Te vo…". Óleo sobre lienzo, 120 x 85 cm. Colección particular. La Paz.



Hombre rechazando al mundo, 1947. Pieza firmada en la esquina inferior izquierda: "ArtBorda/1947". Óleo sobre cartón. Colección particular. La Paz.



El espantapájaros, 1947. Pieza firmada en la esquina inferior derecha: "Art.Borda/1947". Óleo sobre cartón, 77 x 99,5 cm. Colección particular. Cochabamba.



Manantial, 1945. Tiene una inscripción en el tronco del árbol: “Manantial”. Pieza firmada en la esquina inferior derecha: “Arturo Borda/1945”. Óleo sobre cartón, de 70 x 100 cm. Colección particular. La Paz.



Fiesta taurina, c.1949. Pieza firmada con lápiz en la esquina inferior derecha: "ArtBorda" (el año está tapado por la pintura marrón del borde). Óleo sobre cartón, de 70 x 100 cm. Colección particular. La Paz.



Coloquio del tiempo con la muerte, 1950. Pieza firmada en la esquina inferior izquierda: "Arturo Borda/1,950". Óleo sobre cartón, de 89 x 129 cm. Museo Nacional de Arte. La Paz. *Coloquio del tiempo con la muerte*, 1950. Pieza firmada en la esquina inferior izquierda: "Arturo Borda/1,950". Óleo sobre cartón, de 89 x 129 cm. Museo Nacional de Arte. La Paz.







Bocetos preparatorios para: *Coloquio del tiempo con la muerte*.
Museo Nacional de Arte. La Paz.

se convierte en humo y gotas de líquido que caen a su boca, mientras y un hombre empuja y pisa el carro para roturar la tierra. Detrás y siguiendo al carro, un niño siembra granos que germinan y crecen inmediatamente a su andar; un hombre cultiva el trigo y lo recoge en una bolsa que tiene una inscripción apenas legible: "P-8 Nrgio", y un tercero recoge la semilla en un saquillo. En el extremo derecho, detrás del último hombre, un esqueleto humano, la muerte, danza llevando una antorcha seguida por un cóndor caminante rodeado por un círculo con las palabras MAINE, THECEL, PHÁRES.[180] El suelo desolado y casi fúnebre, recuerda y tiene paralelo con el riachuelo lleno de desechos y cadáveres de *El filicidio* y el de *Arriba corazones*. La obra se presta a muchas interpretaciones. Puede ser tanto lo que se explica en la nota de pie de página, como una alegoría personal del propio artista.

La conquista de América, 1943. Es una obra alegórica que analiza la conquista de américa por medio de la cruz y la espada. Muestra el orbe terrestre iluminado en medio del espacio lleno de nubes, en que que una rayo de luz ilumina tanto un brazo con manga de 'habito religioso que sostiene un crucifico como si fuera una daga. El crucifijo terminado en punta chorrea la sangre de los indígenas de Iberoamérica. Curiosamente muestra el ámbito del territorio de los Estados Unidos de América como libre de sangre, pese a las terribles masacres de indígenas que los ingleses, franceses y luego las trece colonias ejecutaron a lo largo de siglos en ese territorio.

1,914 – 1,945, 1916-1944. Es una obra que, según las fechas de la firma, fue realizada en dos etapas que tienen que ver con la primera y la segunda guerras mundiales en Europa y en el mundo. La escena muestra una balanza sostenida por un brazo masculino. La balanza muestra a la izquierda el mundo con América como territorio de paz y progreso, mientras que en el platillo izquierdo, más pesado, el viejo mundo destruido por el fuego de la guerra se derrite y pierde. En la parte central un letrero con los años de inicio y fin de las dos terribles contiendas.

El becerro de oro, 1944. Representa a una pareja, hombre y mujer desnudos, empeñados en lograr que un asno, cargado sobre el lomo con un becerro de oro, cruce el pequeño puente de tablas de madera sobre un torrente de agua. El hombre jala con una cuerda al asno que se resiste tercamente a terminar de cruzarlo; mientras la mujer, desde el lado derecho de la obra, empuja con todas sus fuerzas al animal por sus ancas. Las dos figuras muestran sus cuerpos en intensa tensión dinámica, con diagonales fuertes contrastadas en la composición por las diagonales contrapuestas por el asno y el becerro. La escena transcurre en un ámbito yungueño de vegetación y laderas de altura de los cuales, de en medio de la niebla emerge un torrente que baja veloz serpenteando en medio de las rocas.

Demoledor, c.1945. La escena muestra el interior de una fragua. Entre dos obres forjan una esfera roja incandescente. Al fondo, un tercer hombre mueve el fuelle que alimenta el fogón que permite trabajar el acero. En Primer plano un hombre sentado en actitud semejante al *Pensador* de Rodin. La obra es una alegoría de la libertad por el trabajo en un nuevo mundo socialista. Varios autores han escrito sobre esta obra y es una de las que se considera ilustra el libro El Loco, particularmente en su extenso tratamiento del tema en el tercer volumen.

Hombre rechazando al mundo, 1947, muestra a un hombre visto de espaldas, que se introduce dentro de una cueva excavada en la roca. Con las dos manos parece rechazar lo exterior, pues de hecho, con su mano derecha ha empujado al globo terráqueo lejos de sí. El exterior de la cueva es un paisaje de alta montaña con picos nevados y un celaje que sugiere el atardecer. Es una

180 Baltazar, el último rey de Babilonia, asediado en su capital por Ciro, se entregó a una orgía con sus cortesanos; en un acto de impiedad, hizo servir las mesas con los vasos sagrados que tiempo atrás Nabucodonosor había sacado el templo de Jerusalén. Con la profanación apenas cometida, el monarca vio con terror una mano que trazó con llamas sobre la muralla las palabras misteriosas: *Mane, Thecel, Phares*, que el profeta Daniel, consultado, interpretó así: Tus días están contados; tú has sido encontrado muy ligero en la balanza, tu reino será repartido. En efecto, esa misma noche Baltasar fue muerto por los Persas y los Medos. *http://tempsreel.nouvelobs.com/abc-lettres/proverbe-latin/mane-thecel-phares.html*. Ver: Biblia de Jerusalem. Libro de Daniel, Capítulo 5. "(25) La escritura trazada es: *Mené, Mené, Teqel y Parsín*. (26) Y ésta es la interpretación de las palabras: *Mené:* Dios ha *medido* tu reino y le ha puesto fin; (27) *Tequel:* has sido *pesado* en la balanza y encontrado falto de peso; (28) *Parsín*: tu reino ha sido *dividido* y entregado a los medos y los persas." http://www.pastoral-biblica.org/BIBLIA%20JERUSALEN/indexbibliaconlibros.html. La versión impresa en castellano tiene una nota que dice: el texto en aram. Repite: *Mené* (contra LXX, Teod., Vulg. y Josefo y los vv. 26-28 que aparecen suponer tres términos y no cuatro) y trae *Parsin* en lugar de *Phares* (contra los mismos): Bajo estos misteriosos nombres están los nombres de tres pesos o monedas orientales: una mina, un sequel y una media mina (*parás*), y los términos se prestarían a la serie de juegos de palabras de los vv. 26-28, ya que *mené* sugiere el verbo *maná* (medir), *tequel* el verbo *sáqal* (pesar), y parás, a la vez el verbo *parás* (dividir) y el nombre de los persas. Sobre el sentido del párrafo no hay unanimidad: alusión al valor decreciente de los tres imperios que se suceden (babilonios, "medos" y persas), o de los tres reyes: Nabucodonosor, Evil-Merodak y Baltasar (o también Nabucodonosor, Baltasar y los reyes de los "medos y persas"), o es un adagio antiguo cuyo sentido se nos escapa." Ed. Desclée de Brouwer. Bilbao, España, 1967. p. 1212.
Según la grafía que Borda usó para las palabras en esta obra, es evidente que usó una antigua versión de la Biblia, distinta de las que ahora están disponibles para los católicos y el público general, en varias versiones igualmente canónicas.

composición diagonal y asimétrica en que contrastan la textura de la roca y oscuridad de la cueva con el mundo luminoso del día, en el que el planeta es proyectado. La figura del hombre que parece iniciar una carrera hacia el interior muestra la musculatura exacerbada. Es un prototipo de hombre que aunque no se le ve el rostro, corresponde a un modelo ideal de hombre maduro que el artista ha usado en varias obras como *Edén*, *La Yunta secular*, *El forjador* y otras. Esta obra pareciera una metáfora reflexiva sobre la propia actitud del artista respecto de su mundo. El rechaza a un mundo que no lo reconoce. El tema ha sido tratado en los escritos del autor como *El Loco* y la *Autobiografía* de 1953.

El espantapájaros, 1947. Es una obra alegórica y filosófica sobre la muerte. Es un espantapájaros cuya cabeza es una calavera femenina que aún conserva parte de la cabellera y tiene la mandíbula abierta en un grito helado en medio del viento. El espantapájaros lleva un vestido de mujer en forma de túnica, y pudiera ser una alegoría de la locura. El espantajo está colocado en medio de un cambo de flores de todas clases, incluyendo las de los cactus. Al fondo, serranías del altiplano con luz de atardecer.

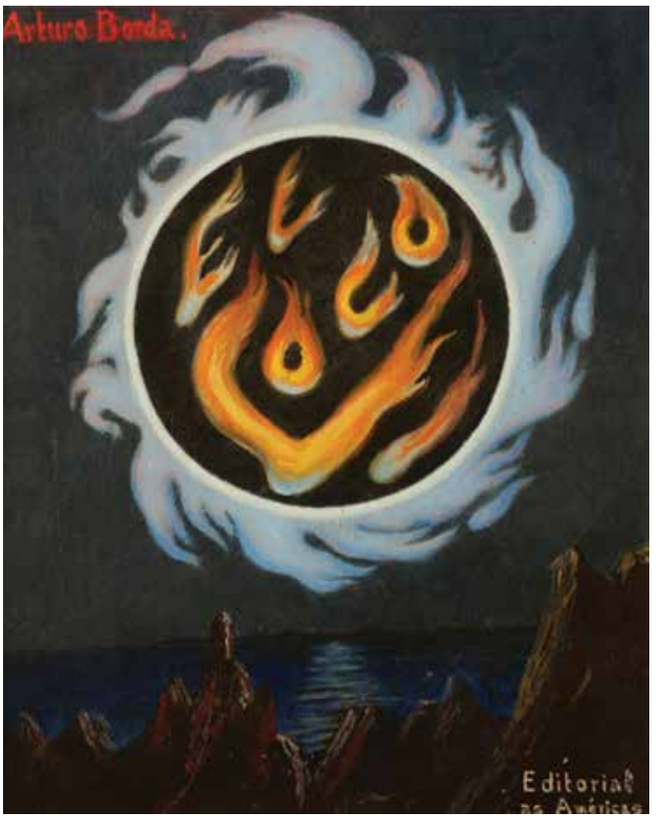
Manantial, c.1949. Esta obra tiene una composición aparentemente central, que presenta una tensión dinámica con base en el contraste de los valores tonales altos al fondo y a la izquierda y los valores tonales bajos en el resto. Los protagonistas son dos ancianos que miran, abrazados y escondidos, detrás de un árbol a una pareja de niños que al borde de un manantial se besan. Con la mirada de principios del siglo XXI, podría decirse que es la representación de un acto voyeurista. Sin embargo, la obra tiene un carácter simbólico relativo a la generación gastada de los ancianos al final de su gesta, que acecha a la nueva que llega y asumirá el relevo. El nombre escrito en el tronco del árbol, explica el sentido de la obra, como fuente de vida nueva que fluye hacia la naturaleza y la razón humana. La obra tiene un micro-paisaje, que está a la vista pero a la vez escondido. El paisaje que rodea a los ancianos y al árbol es distante y poco definido y pareciera de la zona de río abajo de La Paz. El manantial que da nombre a la obra aflora sobre un terraplén, del cual el agua que brota sigue un breve curso que termina en una pequeña caída; que no parece un leve chorro sino una cascada difusa y distante como las que se son comunes en los valles yungas de La Paz y llena un estanque amplio. El agua allí depositada no refleja a los dos niños ni al muro que los sostiene, como debiera, según las leyes de la óptica; sino que refleja el perfil invertido de unas montañas y un celaje. Es un ejemplo más de una obra dentro de otra obra, tan característico de la manera de pensar y de representar de Borda.

Fiesta taurina, c.1949. Representa el centro del ruedo de una plaza de toros. En la mitad superior el fondo del ruedo en el que dos capeadores y un matador esperan y contemplan la escena central del embanderillado. En la parte superior un nutrido público ubicado detrás de las barreras está presente pero es irrelevante, sus cabezas están casi todas más arriba del límite del borde superior de la pintura. La escena central muestra a dos figuras de perfil, a la izquierda un enorme toro de color rojizo que pifia el suelo y se apresta a atacar mostrando su fuerte musculatura en tensión. Frente a él, la figura la figura de la derecha es una mujer semidesnuda, vestida con falda roja transparente y corpiño verde en el busto, que en puntas de pies, se apresta a clavar dos banderillas en la cresta del toro. La mujer sonríe alegre, con la cabellera al viento y tocada de flores. Esta obra parece inspirada en los grabados de la Tauromaquia, de Francisco de Goya. Por otra parte, parece describir y testimoniar con claridad lo que en las corridas de toros se representa una y otra vez. El conflicto de dominio de género, según el cual el toro representa lo masculino y el torero, vestido de traje de luces, representa lo femenino, enfrentados en combate ritual que implica el triunfo de lo femenino sobre lo masculino, aunque ese resultado no siempre se cumple, pero que en todo caso acaba con la muerte ritual de uno de los contenedores. En esta oportunidad, la mujer, sin traje de luces, gracias a la transparencia y brevedad de sus ropajes luce su feminidad en todo su esplendor y pone de manifiesto el significado erótico del rito.

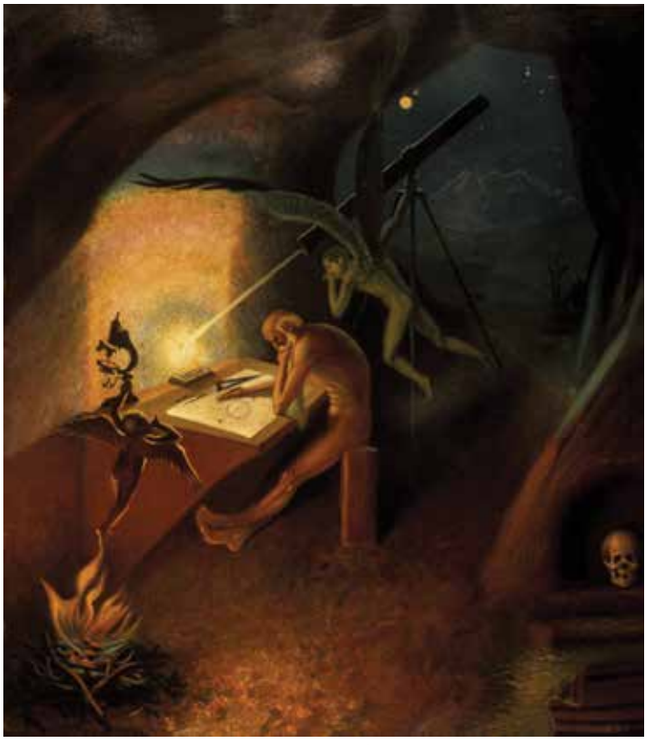
Arriba corazones, 1939. El tema principal es un antebrazo vestido con harapos cuya mano sostiene un corazón palpitante, de cuyas conexiones arteriales y venosas salen llamaradas de fuego que llenan la mitad superior del cuadro. En medio de las llamas se lee el texto: ¡arriba corazones! El fondo es un mundo de muerte que cobra vida. Al sonido de un cuerno, que es soplado por un esqueleto que, en segundo plano, emerge de una tumba cuya loza está cubierta de vegetación. El esqueleto, con restos de ropa, carnes, nervios y piel putrefacta, sopla un "pututu", cuerno indígena. Del suelo se levantan



Macho cabrío, sin fecha. (Fragmento). Óleo sobre papel grueso, 27 x 21 cm. Colección particular. Santa Cruz.



El Loco (Portada para el libro), c.1953. Óleo sobre cartón, 38 x 29,5 cm. Colección particular. La Paz.



Misterios macro y micro cósmicos, 1950. Óleo sobre cartón, 79 x 69 cm. Colección particular. La Paz



Boceto preparatorio para: *Misterios macro y micro cósmicos*. Colección particular. La Paz



Arriba corazones, 1935. Pieza firmada en la esquina inferior derecha: "Arturo Borda/1935". Óleo sobre cartón, 79 x 49 cm. Colección particular. La Paz.

infinidad de esqueletos humanos convocados por el llamado, en una resurrección a una nueva vida, acaso eterna. El corazón es de color rojo. En la iconografía tradicional del arte siempre se lo representa de color rojo escarlata, aunque su color natural sea más oscuro. Pero en esta obra ese color tiene un significado específico, es el color rojo del socialismo y del comunismo. Esto implica que los muertos resucitarán a una nueva vida socialista, igualitaria y sin clases sociales. La temática de esta obra, tiene un discurso político de propuesta de futuro de inspiración trotskista, que parece implicar que todos deben morir; que todo debe ser destruido para renacer. Por otra parte, también tiene claros referentes en la iconografía y simbología cristiana relativa a la teología de la resurrección de los muertos y la vida eterna en la ciudad de Dios, junto con la devoción de Corazón de Jesús. Esta devoción data del siglo XVIII, y fue difundida por los jesuitas que, tras su retorno a Bolivia en 1880 y su instalación en La Paz, en el Colegio San Calixto, a partir de 1883. La devoción fue reinstaurada por los religiosos de esta orden junto con otras en lo que se convirtió en símbolo de la militancia católica. Aquí queda establecida la relación entre la temática de esta obra, la devoción difundida por los jesuitas y la educación que recibió Arturo Borda en sus años de juventud en el Colegio San Calixto. Junto con el Corazón de Jesús, una creencia fundamental del cristianismo es el de la resurrección de los muertos durante la parusía o la última venida de Cristo y el consecuente Juicio Final. Es preciso recordar que la creencia en la resurrección de Cristo es central, que como secuela implica la resurrección de los muertos y la vida eterna de los creyentes al final de los tiempos. La escena de fondo del cuadro representa el momento de la resurrección de los muertos para el juicio. Este tema también fue tratado reiteradamente por la pintura barroca andina notablemente en las series de postrimerías como la de Caquiaviri, obra de pintor anónimo de fines del siglo XVII, y la de Carabuco, obra de José López de los Ríos de 1685. Borda pudo conocer las pinturas de Caquiaviri, población cercana a CoroCoro, donde vivió de niño. Por lo dicho, esta obra pone a Borda con un artista que tuvo la habilidad de hacer coincidir temas del marxismo y del trotskismo con aquellos centrales del cristianismo en una especie de anticipación de lo que durante las décadas de 1970 y 1980 sería en América Latina la Teología de la Liberación. Al mismo tiempo presenta a Borda como un artista neobarroco que trae al presente de la realidad boliviana de su época temas de dos siglos anteriores a él y propuestas estéticas y formales que estarán en vigencia en la realidad boliviana cincuenta años después de él. Por otra parte, la temática es de un intenso contenido y tratamiento expresionista y tampoco puede dejarse de considerar el contenido romántico que la obra plantea desde su lectura política. Esta obra, como muchas otras del artista, tiene significados múltiples y se manifiesta con lenguajes estéticos y conceptuales múltiples.

Misterios macro-micro cósmicos, 1950. Es una obra de significados complejos que permite muchas lecturas e interpretaciones porque tiene temas que llevan al espectador por diversas rutas semióticas. La obra representa a un hombre maduro dentro de una cueva, como ermitaño. El hombre está desnudo y sentado en un tronco, con las piernas estiradas. Es un anciano sabio cuya barba cae, mientras contempla un papel sobre la mesa que contiene figuras geométricas e inscripciones, un círculo con una raya y las letras del alfabeto griego alfa y tau. En la esquina inferior izquierda, hay un fuego de leños que arden. De las llamas emerge un angelito que con la mano derecha parece soplar hacia el anciano absorto en su meditación. Al mismo tiempo que parece apoyarse con la mano izquierda en un microscopio, instrumento que permite mirar los mundos microscópicos imperceptibles al ojo humano. En la esquina inferior derecha, y detrás del anciano, la roca de la cueva tiene un nicho que contiene una calavera delante de los cuales hay como un peldaño y un montón de paja sobre el cual hay un aguayo, tejido indígena de varias fajas de color, que pareciera ser el camastro del sabio. En la parte superior del cuadro en la mitad derecha, está representada la boca de la cueva, al fondo de la cual hay un paisaje nocturno que representa al Illimani iluminado por la luz de la luna y rodeado de estrellas intensamente luminosas. Justo delante de la cueva un trípode sostiene un telescopio. Un ángel adulto de color azul, el ángel de la noche, apoya su mano derecha en el trípode y con la izquierda hace bocina para susurrar palabras al oído del anciano. Un haz de luz procedente de las estrellas atraviesa el telescopio y se proyecta concentrado justo en la pared delante de la mesa del sabio. La intensa luz blanca ilumina el interior y se descompone en forma concéntrica en los colores del arcoíris. La representación del interior de una cueva trae a la memoria la iconografía cristiana de los santos ascetas y

eremitas que aislados en cuevas meditan sobre este mundo y la vida eterna. El sabio anciano es un asceta y ermitaño que medita sobre los misterios del universo. Borda en su libro *El Loco*, se refiere a la temática de esta obra:

> "Más tarde noté que de mi corazón saltaba silbando un hilillo de sangre y que al caer en la arena se tornaba en hierro, del que durante milenios mi espíritu forjó en soledad, en el yunque de mi cerebro, el cañón y el trípode de un telescopio gigantesco, cuyos lentes eran mis ojos; visto de arriba era microscopio. Terminado que fue, quedé con el ansia en mis órbitas vacías, contemplando la eternidad, como en sueño, á través del extraño instrumento, anotando de siglo en siglo alguna que otra observación. Pero todo me parecía complicado aún, aunque yo adivinaba simple en sí la verdad."[181]

Cabe mencionar que en el catálogo de la exposición de 1918 en Buenos Aires, en la Galería Costa, figura una obra con título muy semejante: *El gnóstico, revelación macro y micro cósmica*. Esta obra fechada en 1950 pareciera a todas luces una reelaboración de aquella de 1918.

Portada para *El Loco*. c.1953. Esta obra es con toda certeza el diseño para la cubierta de su gran obra literaria *El Loco*, pues coincide con lo descrito por el propio autor en el encabezamiento de la obra, que de hecho se usó como tal para la edición e impresión póstuma del libro. En la esquina superior izquierda, con letras rojas, está el nombre "Arturo Borda" y en la inferior derecha, el nombre de la "Editorial Panamericana". Representa un paisaje oscuro. En la parte baja se vislumbra el agua (¿El lago Titicaca?) rodeado de picachos y rocas abruptas. En medio del espacio un sol negro con efluvios azulados, en cuyo interior está el título "El Loco" con letras que son llamas. Puede tratarse de la representación de un eclipse solar total, en que la luna tapa al sol y el ambiente se torna umbroso, y en la corona se vislumbran las azuladas llamaradas solares. Por otra parte, Jessica Freudenthal, en el texto que figura más adelante en este mismo libro, sugiere acertadamente que también pudiera tratarse del sol negro de Saturno.[182] El tema también puede estar basado en el primer relato de la creación en la Biblia, que muestra una visión acuática del cosmos, que sostiene que al principio no había más que una masa informe de aguas primordiales, y la tierra al ser creada será un islote en medio de esas aguas:

> "**2.** La tierra era caos y confusión y oscuridad por encima del abismo, y un viento de Dios aleteaba por encima de las aguas. **3.** Dijo Dios: «Haya luz», y hubo luz. **4.** Vio Dios que la luz estaba bien, y apartó Dios la luz de la oscuridad".[183]

Los retratos.

Los retratos de Borda son superlativos, son de calidad extraordinaria en su ejecución, tanto en términos del verismo de los representados, como del contenido emocional, la carga emotiva y conceptual que cada uno de ellos tiene, aunque para realizarlos, la mayor parte de las veces usó fotografías. Arturo Borda supo desde muy temprano retratar apropiadamente; cumplió con el requisito básico de un retrato que es la semejanza entre la pintura y la persona retratada, es decir, que tanto el retratado como los otros espectadores puedan identificar a la persona con base en el retrato. Borda tuvo las dotes del buen retratista para captar y registrar, además de la apariencia y semejanza, los rasgos de la personalidad de cada sujeto retratado. Esto que parece obvio no lo es porque no es axiomático que un pintor, al realizar un retrato, capte la personalidad y psicología de la persona retratada. Por eso el artista es considerado uno de los grandes retratistas de Bolivia.

Los retratos conocidos hechos por Borda son individuales salvo algunas excepciones, en que representó grupos de dos personas. Se puede distinguir tres niveles en sus retratos que corresponden a los círculos de cercanía del artista. El primer nivel, más alto en calidad y contenido corresponde al círculo familiar íntimo: sus padres, hermanos, tíos, sobrinos y sobrinos-nietos. Un segundo nivel, corresponde a un círculo social más amplio, los amigos, contertulios y posibles encargos. El tercer grupo y nivel menos significativo es el de los personajes históricos y los conocidos del ámbito nacional e internacional. Éstos tienen menos significación; no obstante, no por eso menor calidad de ejecución plástica.

Como dijera antes, los retratos artísticamente más valiosos por la calidad de su contenido son los de su entorno familiar cercano realizados a lo largo del

181 Borda, *El Loco*, Vol. 1, p. 11.

182 Ver texto más adelante en este libro.

183 Génesis: 1, 2-4. Biblia de Jerusalén. Editorial Española Desclée de Brouwer, S.A. Bilbao, 1967. p. 11.

tiempo. Entre ellos está el retrato de *Rita Gozálvez San Millán*, de 1909; *Belisario La Faye* y *Henna Borda de La Faye*, ambos de hacia 1910; *Héctor*, 1915; *Boceto de Angélica y Victoria*, 1915; *César La Faye niño*, de hacia 1917; *Leonor regando plantas*, 1934; *Leonor y José (Mis padres)*, 1943, y *Luis Alarcón Borda*, 1950.

Rostro de anciano fechado en 1905, es la pintura más antigua de las que he registrado. La obra no hace referencia a personaje alguno que hoy se conozca; sin embargo, se asemeja mucho a fotografías de León Tolstoi, aunque ese ese escritor no lleva gafas ninguna de las imágenes conocidas. De ese mismo año, aunque no pueda considerarse exactamente un retrato es la *Mujer en el viento*. En ambas obras Borda se muestra como un pintor impresionista y casi expresionista.

Rita Gozálvez San Millán, 1909.[184] Se trata de una tía de Arturo, y es el más temprano de los retratos de familiares que hoy se conoce. Ha sido trabajado probablemente con base en una o más fotografías y con sesiones directas con la persona, por lo cual logró una obra rica en contenido y al mismo tiempo llena de detalles minuciosos. La obra es de composición central aunque tiene elementos diagonales que le prestan dinamismo al conjunto. La dama posa sentada en un gran sillón y está rodeada de un manto de armiño, lleva un vestido de encajes negro, un medallón, pulseras y un ramillete de flores en la mano derecha. La suave iluminación interior viene de arriba y la izquierda, mientras que, detrás de Rita se abre una ventana, que permite ver el Illimani representado al medio día, y en el cielo una hilera de cuatro golondrinas. Los detalles de la obra han sido ejecutados con gran precisión, y están perfectamente armonizados con el conjunto resaltando el rostro de la dama. La obra tiene una dedicatoria: "A Rita la familia Borda 1909", y la firma "A.Borda".

El *Retrato de Dama*, 1910, del Museo Nacional de Arte. Tiene composición central, con la figura de medio cuerpo, en postura tres cuartos, sentada de costado en una silla tonet. Tanto la obra como el personaje tienen una austeridad espartana en su tratamiento y resolución. La pintura recuerda por su sobriedad a las últimas de Manuel Ugalde de 1884 y los tempranos retratos fotográficos de las "Tarjetas de visita". La mujer viste un traje color marrón oscuro, de cuello y mangas cerradas y en la cabeza y hombros una mantilla de encaje negro. Muestra aretes y pendiente así como en las manos tres anillos, de oro y brillantes. La dama no ha sido identificada, aunque pudiera tratarse de la madre de José, abuela de Arturo. La mujer tiene un gesto adusto y de desconfianza, aunque también puede ser de suficiencia. Las manos de la retratada, aunque regordetas, tienen aspecto juvenil, en contraste con los pliegues, arrugas y bolsas del rostro de la mujer madura.

Belisario La Faye y *Henna Borda de La Faye*.[185] Son un par de obras realizadas hacia 1910. Pinturas sobre lienzo, de formato rectangular vertical, que han sido trabajadas como tondo, con los retratos en medio de un círculo más oscuro. Belisario es un personaje serio, sobrio y elegante, vestido de frack, que mira a la distancia por encima del espectador, mientras que Henna es presentada como una mujer alegre, que sonríe y mira intensamente al espectador y con ambas manos recoge un cuello de plumas blancas.

Héctor, 1915. La obra está dedicada: "A Héctor Borda" "Arturo".[186] Aunque no tiene fecha se conoce la data por otras referencias. Representa al hermano menor del artista, sentado en un sillón de brazos, colocado en la esquina del interior de una habitación que tiene el piso alfombrado. Héctor está con los pies cruzados y en diagonal respecto del sillón, vestido con traje de calle color gris y corbata azul. Apoya su cabeza en la mano derecha cerrada en puño, con gesto de impaciencia y contrariedad, mientras que con la izquierda sostiene un sombrero de paja toquilla, como quien ha sido interrumpido en su salida a la calle. La composición aparentemente central y frontal, es en realidad dinámica y diagonal acentuada por las líneas de las esquinas del suelo y las paredes y la actitud contenida y concentrada del retratado.

Boceto de Angélica y Victoria, 1915.[187] Esta obra, de formato cuadrado, grande, como todas las precedentes es un interior en penumbra. La luz ingresa casi rasante, desde la izquierda del espectador. Muestra a dos jóvenes sentadas en sendas sillas en actitudes contrapuestas. A la izquierda Angélica, la mayor de las dos, sentada sobre una silla tonet vienesa, viste un hábito color marrón de las terciarias franciscanas, y con las manos mide un pedazo de tela blanca para hacer un vestido a un muñeco que

184 Colección Museo Nacional de Arte, La Paz.

185 Nº 64 y Nº 71, del Catálogo de 1966, respectivamente. Colección particular, La Paz.

186 Colección Museos Municipales de La Paz.

187 Colección Museos Municipales de La Paz.

reposa sobre su rodilla cruzada. A la derecha, Victoria, la menor, vestida con traje color rosa claro, sentada en una silla rústica más baja, con las manos sostiene una tela blanca y ensaya un dobladillo antes de coserlo. Al fondo de la habitación una mesa con mantel blanco, vacía.

Este es sin duda el retrato más íntimo y natural de los realizados por Arturo, que pareciera haber sorprendido a sus hermanas en su juego, y ellas absortas no han percibido la presencia del retratista. Esta obra tiene claras reminiscencias con la obra *Las hermanas*, 1900, de Ralph Peacock de la Tate Gallery de Londres, así como *La encajera* de Caspar Netscher (1639-1684) de la Colección Wallace de Londres. Se conservan sendos retratos al carbón sobre papel de estas hermanas, Angélica y Victoria, que parecieran ser preparatorios para esta pintura.

Imilla con un gallo, hecha hacia 1915, es parte de un grupo de obras que representan a diversos personajes.[188] Estos parecen, en algunos casos, pretextos para con base en un retrato representar un paisaje, y viceversa. El artista representa personajes aparentemente ajenos. Un ejemplo de esto es *Imilla con gallo*, que puede considerarse también como paisaje con figura. El paisaje es impresionante por la calidad de su tratamiento. La escena se sitúa en las alturas de la península de Copacabana, en el camino que sube de Tiquina hacia el santuario. En segundo plano está el detalle del promontorio rocoso, al fondo del cual se ve el lago chico del Lago Titicaca o Huiñay Marca, que es cerrado en lontananza por la Cordillera Real, de la que se pueden identificar las montañas, desde el "Illimani" a la derecha hasta el "Hanco Uma" a la izquierda. El paisaje parece representado en verano, por el verdor dominante. Se aprecia una capillita con su atrio de piedra y caserío de hacienda, así como diminutos personajes arreando ganado. En primer plano, una mujer que camina descalza, está vestida con atuendo de mestiza y tocada con un sombrero de fieltro, en cuya presilla tiene una ramita con flor de cantuta. La mujer joven, carga con sus manos un enorme y hermoso gallo de corral y un botijo de cerámica; viste pollera de color rojo y blusa blanca, sujetadas con faja de tejido de lana y lleva sobre los hombros una llijlla tejida en fajas. La llijlla, el sombrero con la cantuta, el gallo y el botijo parecen constituir entre ellos una especie de naturaleza muerta. El rostro de la joven mujer y su cabellera corresponden al de una señorita de ciudad, de tez blanca y pelo rizado suelto; no es el rostro de una joven indígena originaria de la región del lago. A todas luces es un retrato de una persona conocida y allegada al artista; diría que se trata de su hermana Angélica, La figura es armónica en su tratamiento aunque pareciera tener las manos un poco chicas y los pies un tanto grandes. La postura de la mujer en gesto de caminar, representa más bien la actitud de una dama en salón de visita o de fiestas. En esa época fue frecuente retratar a algunas damas de la elite social vestidas con atuendos indígenas. Ejemplos son el de *Julia Soux Hernández*, c.1930, obra de Luis Enrique Toro Moreno, que se encuentra en la antigua hacienda Cayara, cerca de Potosí; y el de *Aída Cuenca de Baldivieso*, 1932, de Cecilio Guzmán Rojas, de colección particular en La Paz. Está firmada "Arturo Borda" en la esquina inferior izquierda.

César La Faye niño, de hacia 1917, es un retrato que pareciera estar basado en una fotografía de estudio. El niño posa vestido con abrigo y sombrero, apoyando la mano en un caballo de madera forrado de pellejo animal. El artista ha transformado el fondo del estudio en un paisaje difuso y distante. Es evidente la actitud de pose, poco natural, que cuando de retratos de niños se trata, no hay disimulo posible.

Retrato de dama, de hacia 1920.[189] Representa a una mujer no identificada, de busto, en tres cuartos girado a su derecha, que mira casi totalmente de frente al retratista. Lleva un vestido de color verde turquesa y encima un sacón o abrigo de color negro. La mujer tiene peinado corto, recogido hacia atrás. Muestra dos aretes de oro con sendas perlas que penden de sus orejas. El fondo es color pardo oscuro en degradación. La iluminación es peculiar pues viene de abajo y la izquierda del espectador. Esa iluminación le presta gran dramatismo y expresividad a la dama que mira serenamente al artista.

Leonor regando plantas, de hacia 1920, representa a Doña Leonor en una actividad cotidiana en el patio o huerto de la casa, regando con ayuda de una regadera una planta que crece en un viejo recipiente de hojalata, y que reposa en el brazo cortado horizontalmente de un gran árbol de eucaliptus. Otras tres ramas del árbol parecieran abrazar por el costado y detrás a la

188 Colección: "Amigos de la Ciudad de La Paz".

189 Óleo sobre cartón. Colección particular. La Paz.

protagonista. Para todos los efectos es un retrato de medio cuerpo de su madre. Ella, vestida con ropa carmesí, está cubierta y envuelta con una amplia mantilla tejida con lana de color azul claro. Mira hacia abajo a la planta que riega, llevando el cabello suelto en el que se aprecian dos mechones de color gris en las sienes. Por el lado izquierdo se ve un micropaisaje que representa una cascada que genera un arroyo de agua clara que se bifurca, como los que son característicos de los valles Yungas donde está la finca Machacamarca. Un tema semejante se repite en la obra más tardía *Manantial*. La obra tiene una dedicatoria: "A Leonor Gozálvez de Borda/Arturo", detalle importante pues da a entender que fue pintada en vida de la madre y que ella tuvo oportunidad de conocerla y disfrutarla.

Modesta López, 1930.[190] Pieza de formato cuadrado. Escena de interior que muestra a una mujer mayor, de perfil, que lee y sostiene el libro con las dos manos y apoyándolo sobre una mesa que tiene un mantel de tela verde oscuro bordado o estampado. En la penumbra de la habitación se aprecia un cuadro puesto contra el muro, a la altura de la cabeza de la mujer, que representa una escena campestre y tiene un marco de molduras elaboradas. En la esquina superior izquierda se abre una ventana por la que entra luz que ilumina la escena. En el alfeizar de la ventana, reposa una copa de vidrio, con agua y una ramita de cantuta con una campanita abierta y dos botones de flor. La mujer viste una chaqueta con solapas color marrón oscuro que apenas deja ver una blusa de color negro. Lleva un arete en la oreja izquierda y un aro en el dedo anular de la mano izquierda.

Soldado desconocido, de hacia 1934.[191] Representa a un personaje no identificado por lo cual he adoptado ese título. El rostro con la gorra llenan casi completamente el espacio de la obra, mostrando apenas el cuello y los hombros. El fondo parece ser un paisaje sombrío y muy poco definido. El soldado viste uniforme y gorra color caqui y en el cuello tiene, a ambos lados, dos vivos rojos, con el número 50, que debe hacer alusión a alguna unidad del ejército boliviano durante la campaña del Chaco. En la frente, la escarapela con los colores de la bandera boliviana sobre la visera de cuero, elementos característicos del uniforme del soldado boliviano de esa época. El rostro tiene un gesto dramático acentuado por una iluminación de claroscuro. Tiene el pelo negro descuidado, así como una barba negra bastante crecida. Pareciera un herido puesto que lleva un cabestrillo de tela blanca para el antebrazo derecho y anudado en la nuca. El rostro es un tanto caricaturesco. Esta es la única obra que he encontrado en la que al parecer Borda pudo haber absorbido la influencia temática y formal de las obras que Cecilio Guzmán Rojas realizó en pintura tras su retorno del frente, y que expuso en La Paz, en 1934, muestra que causó gran conmoción en la ciudadanía.

Luis Héctor Alarcón Borda, 1950. Es un retrato de su sobrino, hijo de Angélica y su cuñado Guillermo Alarcón. Este sobrino nacido en 1915, tenía como 35 años cuando Arturo lo retrató. Es una representación de perfil, que por la semejanza familiar pareciera casi es un autorretrato de Arturo. El retratado viste ropa casual, camisa blanca con cuello abierto, chaqueta sport color beige con pañuelo en el bolsillo. El rostro está rodeado por vegetación de jardín y un paisaje que se extiende hasta la cordillera. Está firmado en la esquina inferior izquierda: "Arturo Borda/1952". Tiene dedicatoria en la esquina inferior derecha: "Para mis hijos Luis Ameth/ Carmela y Luis Hectito/María Angélica Borda". *Carmela Pereira Tardío*, hacia 1945.[192] Es un retrato de su sobrina política, esposa de Luis Héctor Alarcón Borda, hijo de Angélica y Guillermo Alarcón. Es un retrato basado en una fotografía. A diferencia de los retratos hechos por el artista directamente de los personajes, aquí se aprecia un retrato frontal pero compuesto diagonalmente respecto del espacio. Corresponde al tipo de retrato fotográfico en que a la persona retratada se le hacía inclinar el rostro, o el fotógrafo rotaba la cámara, para tener una representación más dramática y ágil. Este tipo de retratos fue puesto de moda en La Paz por Luis Adolfo Gismondi. Aquí sobre la base de lo dicho, Arturo Borda hizo una pintura que muestra la mirada intensa y segura de Carmela. Ella lleva un peinado alto y recogido atrás, tiene un par de aretes de oro con sendas perlas, y un pendiente, también de oro que sujeta una perla en forma de gota, sostenido por una delgada cadena de oro. Viste un traje color purpura de cuello amplio. El fondo es color pardo virado a verde oscuro con degradación progresiva.

Existe un par de retratos un tanto peculiares que

190 Óleo sobre lienzo, de 51 x 55 cm. Firmada y fechada en 1930. Museo Nacional de Arte. La Paz.

191 Óleo sobre cartón de 40 x 34 cm. Obra firmada "Art. Borda" en la esquina inferior derecha. Colección Particular. La Paz.

192 Pintura al óleo sobre cartón, de 54,5 x 38,3 cm. Colección Héctor Alarcón. Cochabamba.

representan a una pareja. Ambos están firmados y fechados en 1951 Son pinturas de pequeño formato, al óleo sobre cartón. El de la mujer, representa a una chola en traje de casa, es decir, tiene la cabeza descubierta con la cabellera hacia atrás, (no queda claro si suelta o recogida en dos trenzas). Tiene pendiendo de las orejas sendas caravanas de oro y perlas. Viste una blusa color verde esmeralda con el cuello cerrado por un broche de oro y una piedra roja. El colorido de la obra es vivo y fresco. El retrato es totalmente frontal. Aunque tiene un fondo azul cielo con nubes difusas, se asemeja a un retrato fotográfico de registro de identificación. El retrato del varón, por el contrario, es casi una monocromía en grises salvo por el color del encarne del rostro. El hombre está representado de busto frontal, con la cabeza girada a su derecha y la vista perdida en la distancia. Viste camisa blanca de cuello alto, cerrado y corbata oscura con vivos multicolores. Lleva chaleco y chaqueta negros de traje de calle. El atuendo es el característico usado por los caballeros, burócratas y oficinistas entre 1900 y 1920 y fuera de moda para la época de la pintura.

Héctor Alarcón Pereira. 1951.[193] La obra tiene, en la esquina superior izquierda, la dedicatoria "A Hectito/Arturo Borda/1951". Por el reverso tiene una dedicatoria también manuscrita por el artista, que dice: "A mis sobrinos Carmela P. y Luis Alarcón B. el retrato de Hectorcito. La Paz, 11 sept. 1951". Es una obra que parece realizada con base en un retrato fotográfico de estudio. El, niño, sobrino nieto del artista, está sentado semidesnudo, un pantalón con pechera y tiras de color blanco, con un perrito bordado en la misma. De este mismo personaje hay dos dibujos hechos meses antes.

Existen varios retratos realizados solamente en dibujo sobre papel. Algunos son bocetos de los que no se conoce secuela. Entre ellos:

Un retrato póstumo muy interesante e importante es el del General y Expresidente *José Manuel Pando*, de 1917, del Museo Nacional de Arte. La obra que figura en algunas publicaciones con el título de *Cabeza del General José Manuel Pando*,[194] muestra que el artista realizo el trabajo del natural, en el velatorio del difunto. El dibujo, hecho como boceto con énfasis en la precisión de los detalles del rostro y fue trabajado después en su estudio, remarcando los límites de un rectángulo con base en el cual después diseñó un ovalo. Este dibujo fue base para una pintura con el mismo tema, de paradero hoy desconocido, y que fue expuesta en 1917 en la vitrina de la tienda Casa grande. "Una cabeza ensangrentada, una imagen, realmente impactante".[195] Borda habría realizado otros retratos funerarios, entre ellos el de su abuelo *Feliciano Borda*.[196]

E. A. S., 1929, es un retrato realizado con pluma y tinta negra sobre papel. Por delante tiene una inscripción en la esquina superior derecha que puede leerse como: "1929". El dibujo está firmado abajo, en la esquina inferior derecha como "A B" sobre la solapa izquierda del personaje. Por el reverso tiene una inscripción que dice: "Retrato a pluma de E. A. S. /Por Arturo Borda –VIII-1929". Es uno de los mejores dibujos que se conservan de Borda. No tiene huellas de haber tenido un dibujo previo a lápiz. En este caso el trazo de la pluma demuestra gran seguridad y precisión en el gesto. Tiene los bordes repasados para enfatizar el perfil del rostro y en el achurado de relleno de las sombras de la cara, de la cabellera y de la chaqueta. No he podido identificar al personaje solo por las siglas. Cabe presumir que fuera un amigo del círculo literario. Borda tenía 46 años cuando realizó esta obra, es por tanto un trabajo de su etapa madura.

Carlos Salazar Mostajo,[197] de hacia 1930. Retrato hecho con lápiz grafito sobre papel y está firmado como "A. Borda". Es semejante al antes descrito. Borda repasó varias veces las líneas del borde para enfatizar la silueta. Tiene achurado en la cabellera del niño y en su chaqueta. El personaje es un joven pariente del artista. Es un retrato de busto tres cuartos. El retratado mira hacia abajo sonriente. Las características del trazo simple pero repasado y la escasa definición de los detalles del rostro hablan de una ejecución rápida, que se aproxima al dibujo caricaturesco, sin serlo. Esta realizado con lápiz carbón sobre papel.

Retrato de Otilia, de 1930, es de características

193 Pintura al óleo sobre cartón, de 35 x 27,5 cm. Colección Héctor Alarcón. Cochabamba.

194 Roa. Ob. cit. p. 51- 52.

195 Roa. Ob. cit. p. 51. Este autor transcribe un recorte de periódico con detalles precisos de esa obra, hoy pérdida. Esta obra formó parte de la Colección Michel Roger Servant y Simone Vildary de Servant. Sus propietarios, que la tenían junto con otras en Paris, Francia, la donaron al Museo Nacional de Arte el año 2009.

196 Roa. Ob. cit. p. 192. Nota 56.

197 Carlos Salazar Mostajo, Italaque, La Paz, 1916 - La Paz, 2004. Maestro rural, profesor universitario, pintor y escritor. Fue uno de los ideólogos de la Escuela-Ayllu de Warisata, primera normal de maestros indígenas en Bolivia, fundada el 2 de agosto de 1931 en Achacachi, en el Altiplano. Es autor de varios libros: *¡Warisata mía!*,1983; *La Taika, teoría y práctica de la Escuela-ayllu*, 1986; *Arte contemporáneo en Bolivia*, 1989; *El fin del indio* 1990; *Historia de Warisata en imágenes*, 1992; *Elizardo Pérez, precursor de la liberación del indio* (co-autoria), 1992.

semejantes al anterior y al que se describe a continuación.

Wálter Montenegro, 1936. Es también un retrato realizado con lápiz carbón sobre papel. Presenta a un hombre joven bien vestido y con corbata de rozón, en postura del rostro en tres cuartos. Muestra dibujo de línea continua en los bordes, y detalles de la figura, y achurado suave para el sombreado del rostro, e incluso en la cabellera y vestidura.[198] Está dedicado y firmado: "Al sobrino y compañero/Walter Montenegro/Arturo Borda/1936".

Moisés Alcázar, 1936.[199] Es un retrato de rostro, en postura tres cuartos, que mira a la izquierda del espectador; la cara del personaje llena todo el espacio y se extiende hasta el límite del papel. Es más elaborado y acabado que los anteriores. Realizado con lápiz carbón sobre papel sabana ha sido ejecutado en trazos directos, con esfumado y achurado suave para relleno tonal. Tiene dedicatoria y firma en la esquina inferior derecha "Al compañero/Moisés Alcázar/ Arturo Borda/1936".

Luis Héctor Alarcón Pereira. 1950.[200] La pintura del mismo niño antes citada pareciera haberse apoyado en un retrato fotográfico de estudio. Se conservan además dos dibujos de este mismo niño, que lo representan de perfil y de frente. Ambos fueron realizados con lápiz grafito sobre papel obra. El trazo de las siluetas es muy seguro y preciso, aunque ha sido repasado varias veces. La obra también tiene achurado de sombra en la cabellera y algunos detalles. El retrato frontal muestra al niño que mira atentamente al dibujante (espectador) y tiene la mano izquierda delante de la barbilla en actitud nerviosa.

De características semejantes son dos dibujos de retrato hechos con lápiz grafito sobre papel sábana. El primero muestra a Carlos Montenegro, firmado y fechado en 1948, y el segundo es un hombre con gafas y bigote, no identificado.

Existen otros dibujos que muestran perfiles o grupos de personas más o menos identificables y terminadas por el artista. Ejemplos son: hombre de perfil con sombrero, en el que también hay una dama sentada, que data de hacia 1930; un grupo que muestra a dos oficiales y un civil con sombrero de espaldas, y en el centro un retrato de perfil del coronel Germán Busch en el frente del Chaco, y el boceto de retrato de un joven estafeta del ejército.

El autorretrato.

Los autorretratos son escasos dentro de la historia del arte boliviano contemporáneo. Existe uno de Manuel Ugalde (1818-1884) en una colección privada de Cochabamba. Entre los pintores activos en la primera mitad de siglo XX se tienen varios de Cecilio Guzmán Rojas, uno de los cuales derivó en su famosa obra *Cristo aymara* y el de Juan Rimša del Museo Charcas en Sucre.

De Arturo Borda, que manejó muy bien su imagen desde sus escritos, haciendo un retrato acaso ficticio, se conoce sólo una versión en las artes visuales. Es un *Autorretrato de perfil*, realizado en la técnica del grabado, con base en una plancha de linóleo. Esta obra firmada "AB" no tiene fecha. Probablemente fue realizada por el artista hacia 1920. Esta apreciación se basa en la edad relativa del personaje, representada en la obra y la comparación con fotografías del artista de esa época. Es muy difícil determinar si el artista se basó en una fotografía o si se trata de un autorretrato hecho del natural, usando espejos y realizado probablemente primero con lápiz y luego traspasado al grabado. Por lo demás, ésta es la única obra que se conoce hecha por el artista dentro de las diferentes técnicas graficas o del grabado que menciona en la *Autobiografía*.[201] Se conocen dos tirajes de esta obra, el primero muy limitado, fue probablemente impreso por el artista. Más tarde circuló otro realizado por José de Mesa Figueroa en que se ofreció al público, al mismo tiempo que se hizo la retrospectiva del artista el año 1966, y que también carece de fecha y tamaño de la edición.

La calumnia, 1946, es un autorretrato caricaturesco que forma parte de un afiche hecho por el artista para una de sus exposiciones. Está representado como un niño

198 Wálter Montenegro Soria. La Paz, 1912- La Paz, 1991. Abogado, periodista y diplomático. Autor de varios libros: *Estaño malayo*, 1943; *Introducción a las doctrinas económicas, 1956*; *Oportunidades perdidas: Bolivia y el mar*, 1987; y de cuentos. Gran ejecutante del violín. Participó desde muy joven en el círculo literario del que Borda formaba parte. http://elias-blanco.blogspot.com/2012/02/walter-montenegro-soria.html

199 Lápiz carbón sobre papel, de 17 x100 cm. Colección del Dr. Raúl Alcázar. La Paz.

200 La obra del perfil está dedicada y firmada: "A mis sobrinos Héctor Luis y Carmela P. de Alarcón Borda/ La Paz 10. 10. 950/Arturo Borda/1950". El retrato de frente, realizado con la misma técnica y materiales tiene una dedicatoria semejante, en la esquina inferior izquierda "A mis sobrinos/Hectorcito, Luis y Carmela/P. T. de Alarcón Borda/La Paz. 10. 10. 50/Art. Borda". Lápiz grafito sobre papel, de 35 x 26.5 cm. Colección Héctor Alarcón. Cochabamba.

201 Es una impresión de relieve que por su sencillez técnica, es la forma más antigua del grabado (semejante a la xilografía, realizada sobre taco de madera). La técnica de impresión en relieve es aquella en la que el artista desbasta una superficie plana, en negativo. Las partes de la superficie de la plancha que no han sido caladas reciben la tinta y la traspasan al papel, resultando una imagen en positivo. Ver: "… implica recortar y suprimir las partes de la superficie que no se van a imprimir. La zona saliente que queda se entinta, y mediante presión se imprime su imagen sobre papel". Colin Hayes. *Guía completa de pintura y dibujo. Técnicas y materiales*. H. Blume Ediciones. Madrid, 1980. p. 193.

en pañales con rostro de anciano, motivo de risa de los circundantes. El tema está compuesto por un abigarrado y diverso grupo de personas que se apiñan y confluyen en una esquina del centro de la urbe paceña. En el centro un indio, vestido con poncho de fajas de color rojo y negro mira con la cabeza volteada haca abajo, a un niño-viejo desnudo, que sostiene con sus toscas y gigantescas manos. El niño, cuya figura desnuda está definida por el dibujo con lápiz y suave color casi plano, está muy bien ejecutada, tiene la cabeza de un anciano de cabello blanco. Junto a ambos, otro indio con rostro grotesco los mira, vestido de poncho verde. Varias mujeres y niños de clase media contemplan el prodigio. Detrás de ellos una mujer mestiza con sombrero honguito lleva a un "niño bien" sobre las espaldas. Los demás personajes representan a hombres y mujeres de clase media urbana, aquellos con sombrero. A la izquierda un anciano, con gafas, calvo y de cabello blanco habla con dos niños bien, vestidos con traje de marinero. El anciano, cuyo rostro se ve apenas como un perfil posterior, es el mismo que es protagonista en *El Manantial*, el *Misterio macro-micro* y que también está en *La yunta secular*, entre otras. El niño-viejo es un autorretrato de Borda, como da a entender en el siguiente texto: "Temo haber nacido viejo en las entrañas de mi madre."[202] En este caso, el artista, de modo aparentemente anecdótico ha incorporado numerosos textos que contextualizan el tema central. El escenario es de los pocos ámbitos urbanos trabajados por el artista; es alguna esquina, cortada en ochave de las del centro de La Paz. Sobre el muro izquierdo están tres carteles, el superior sin texto, el segundo "La eterna" alude a un supuesto local comercial; el tercero, de color verde, dice "XIII / Exposición pictórica / de / Arturo Borda / entrada libre". En el paño central, el muro del ochave tiene un letrero grande que dice "Teatro Continental/ Grandioso estreno/ de la tragedia de la Raza/ o sea/ La Calumnia/ en tres actos/ hoy en tanda/ por la compañía Anti-estética/ Vea programa-No Falte". En el paño de muro derecho, como espejo del lado izquierdo, se tiene una ventana, una puerta cerrada y dos letreros. El superior dice "Abasto", el inferior "Candidatura/ del/ Partido Obrero/ para/ senadores/ y/ Diputados" seguido por garabatos ilegibles que sugieren una lista de nombres irrelevante a todos los efectos de la obra.

La obra que puede considerarse como autorretrato es *La sombra del artista*, que es de carácter simbólico puesto que no se ve al personaje sino sólo su sombra. Se describe más adelante en el grupo temático del paisaje urbano.

Arturo Borda realizó en varios momentos de su larga producción pictórica, varios retratos de personajes connotados del arte, la cultura, la ciencia y la política universal. Estos retratos considerados en conjunto demuestran los intereses y vinculaciones conceptuales y estéticas del artista, así como una lectura informada y actual de la realidad. Unos son héroes culturales y políticos del pasado, mientras que otros corresponden a la realidad política de la última década de vida del artista. Estos retratos tienen los siguientes denominadores comunes: composiciones centrales en que el rostro llena gran parte del espacio de la pintura, fondos pardo u ocre en gradación, soportes de cartón, formato semejante con muy escasas variantes en las dimensiones, y que todos han sido hechos en base a grabados o fotografías publicados en libros, revistas y periódicos.[203] Excepcionalmente, algunos de ellos tienen en el fondo elementos relacionados con la actividad o la iconografía tradicional de cada personaje.

Se han encontrado muy pocos retratos de la cultura, el arte, la historia o la política boliviana. Sólo he encontrado dos de ellos: *Vicente Pazos Canqui*, c.1950,[204] y *Mariano Baptista*, 1918. Se tiene referencia de la existencia de los siguientes: *Jaime Mendoza* (Nº 28 del Catálogo de 1966), y *Daniel Salamanca* (Nº 81 del Catálogo de 1966). Roa menciona los retratos de *Carlos Medinacelli*, *Gregorio Reynolds* y *Federico More*,[205] que no he podido ubicar; también cita un retrato ecuestre de *Francisco Medinacelli Villegas*[206] padre del escritor Carlos Medinacelli, amigo cercano del artista. Borda realizó en 1927 un retrato del entonces Presidente de la República y amigo personal, don *Hernando Siles Reyes*. Esta obra fue enviada como parte del material expuesto en el Pabellón de Bolivia en la Exposición Universal de Sevilla de 1927, en lo que hoy se conoce como el Parque de María Luisa, en esa ciudad. La obra, tras su retorno habría sido destruida en la asonada popular que saqueó la

202 Borda, *El Loco*, Vol. I. p. 39.

203 Este aspecto les quitó a estas obras en su momento la originalidad y novedad, en la medida de que por una parte el artista sólo tuvo esa imagen fija como referencia y, por otra, que la gente las conocía precisamente a través de las fuentes publicadas, restándoles la novedad.

204 Esta pieza, aunque sin ilustración figura con el Nº 51 en el Catálogo de la retrospectiva de 1966.

205 Roa. Ob. cit. p. 193.

206 Roa. Ob. cit. p. 192. Nota 52.

casa particular del Presidente durante el golpe de estado del 27 de junio de 1930. Un poco posteriores serían los retratos dibujados con tinta y pluma de los políticos *Daniel Salamanca* y *José Luis Tejada Sorzano*, realizados hacia 1931. Debieron existir más de ellos, unos hechos por encargo y otros que muy probablemente fueron regalados por el artista a los retratados o sus familiares.

Dentro de los retratos oficiales, destacan un par, que representan uno a *Simón Bolívar* y el otro a *Antonio José de Sucre*. Ambas obras fueron ejecutadas en 1950.[207] Son pinturas que repiten y copian otras más antiguas. El Bolívar copia un mismo tema realizado por Luis Enrique Toro Moreno, mientras que el Sucre copia una obra original del pintor venezolano Arturo Michelena que, como la anterior, se encuentra en el Palacio de la Asamblea Legislativa del Estado Plurinacional de Bolivia en La Paz. La originalidad de estas obras de Borda radica en numerosos detalles específicos. El Bolívar tiene los ojos saltones y un ceño muy fruncido que le prestan una apariencia de orate. Por la parte baja del cuadro se diluye la figura para mostrar un paisaje. Es una vista del Cerro Rico de Potosí, a cuyos pies se aprecia la ciudad. Es una vista aérea que puede estar basada a su vez en una fotografía. Se pueden ver las lagunas artificiales y la corona de montañas que rodean el cerro de plata. Esta obra inevitablemente recuerda a la *Vista de Potosí*, de 1758 de Gaspar Miguel Berrio, del Museo Charcas, en Sucre, que Borda ciertamente no conoció. Esta obra tiene una dedicatoria en la esquina superior izquierda: "Esperanza Álvarez de Borda/a la Escuela Industrial Femenina Nuestra Sra. de La Paz la que es/su Directora y fundadora/La Paz, 6 de Agosto de 1950…". La obra está firmada y fechada en la esquina inferior derecha "Art. Borda 1950". Por su parte, el retrato de Sucre se diluye por abajo en un amplio paisaje del altiplano con serranías iluminadas con luz de la tarde, y al fondo el Illimani y el Mururata. La obra tiene la misma dedicatoria que su par en la esquina superior derecha, y está firmada en la parte inferior izquierda.

Hay que mencionar que Borda donó a la Honorable Cámara de Diputados del Parlamento Nacional, el 5 de noviembre de 1918, un retrato de *Simón Bolívar* que aún se conserva.

Entre los escritores del ámbito internacional, los ejemplos identificados son: *William Shakespeare*, c.1910; *Charles Baudelaire*, c.1940; *Édgar Alan Poe*, 1940; *Mark Twain* (Samuel Langhorne Clemens), 1940; *Walt Whitman*,[208] *Nicolás Maquiavelo*,[209] *Escritor* (no identificado), 1919, *Juan Enrique Pestalozzi*, y *Víctor Hugo*.[210] Entre los personajes culturales están: *Ludwig Van Beethoven*, 1949, *Filósofo griego*, c.1950, *Federico Hershel*, c.1950.

Retrato de *Juan Enrique Pestalozzi,* c. 1950. La pintura de Borda está basada en el conocido retrato del pintor alemán Georg Friedrich Adolph Schöner (1774-1841). El retrato original al óleo fue probablemente conocido por Borda mediante una fotografía de la pintura original, quien probablemente hizo el retrato del famoso pedagogo (1746-1841) por su significado en la enseñanza moderna. El artista introdujo en la obra detalles de su propia iniciativa y concepción. En primer lugar, puso una flor "pensamiento" y una "no me olvides" en la solapa izquierda de la chaqueta. Al fondo y detrás del personaje representó un estante con doce libros parcialmente cubierto por una cortina verde, en los lomos de los cuales se lee los siguientes títulos: "Educación", "Instrucción", "El árbol", "Tierra", "Azul", "Patria", "Aula". En la obra el artista resalta en ese contexto, tanto mencionando los títulos de las obras y las flores por su significado.

Roa cita retratos de otros personajes famosos de paradero hoy desconocido: *Girolamo Savonarola*, *Alonso de Ercilla*, *Charles Darwin*, *Friedrich Nietzsche*, *Leonardo Da Vinci*, *Isaac Newton*, *Nícolo Macchiavello*, *Galileo Galilei*, *Alexander von Humboldt*, *Moctezuma*, *Hernán Cortés*.[211] De entre los músicos de fama mundial habría hecho los retratos de *Frédéric Chopin* citado en *El Loco* (igual que *Beethoven*).[212] Varios de los personajes representados en las pinturas son voces en dicho libro, particularmente el en volumen III.

Entre los personajes que fueron de actualidad antes y durante la vida de Borda, notables y héroes políticos están: *Benito Juárez*, c.1940, (del siglo XIX), el Presidente

207 Pinturas al óleo sobre lienzo, de 80 x 60 cm. Escuela Industrial Femenina Nuestra Sra. de La Paz. La Paz.

208 Esta obra figura con Nº 13 en el Catálogo de 1966 (no ilustrada). No he podido ubicarla ni fotografiarla para este libro.

209 Esta pieza, aunque sin ilustración figura con el Nº 30 en el Catálogo de la retrospectiva de 1966.

210 Esta pieza, aunque sin ilustración figura con el Nº 62 en el Catálogo de la retrospectiva de 1966.

211 Roa. Ob. cit. p. 193.

212 Roa. Ob cit p. 193. Nota 63. El retrato de Beethoven se conserva. Forma parte de una colección particular en La Paz y está ilustrado en este libro.

Retratos



Don Mariano Baptista Caserta, (ex Presidente y Senador de la República), 1918. Dedicado y firmado en la esquina inferior derecha: "Al H. Senado Nacional. / A. Borda. / 1918." Óleo sobre cartón, 60 x 45 cm. Colección particular. La Paz.



Rita Gozálvez San Millán, 1909. Óleo sobre lienzo, 89 x 117 cm.
Museo Nacional de Arte. La Paz.



Arturo **BORDA** 1883 | 1953



Dama. 1910. Óleo sobre lienzo, 74 x 61 cm. Museo Nacional de Arte. La Paz.



Henna Borda de La Faye. 1910. Óleo sobre lienzo, 70 x 50 cm.
Colección particular. La Paz.



Belisario La Faye. 1910. Óleo sobre lienzo, 70 x 50 cm.
Colección particular. La Paz.



Héctor Borda. 1915. Óleo sobre lienzo, 120 x 78 cm. Museo "Casa Pedro Domingo Murillo". Museos Municipales. La Paz.



Retrato de Victoria y Angélica Borda. 1915. Pieza firmada y dedicada en la esquina inferior derecha: "Boceto de Victoria y Angélica /Arturo". Óleo sobre lienzo, 110 x 110 cm. Museo "Casa Pedro Domingo Murillo". Museos Municipales. La Paz.



Imilla con gallo. 1915. Óleo sobre lienzo, 100 x 70 cm.
Colección Amigos de la Ciudad de La Paz. La Paz.



El niño César La Faye Borda, 1910. Óleo sobre lienzo, 80 x 55 cm.
Colección particular. Santa Cruz de la Sierra.



Dama, hacia 1940. Óleo sobre cartón. Colección particular. La Paz.



Mi madre Leonor regando plantas, 1920. Óleo sobre lienzo, 150 x 79 cm. Museo Nacional de Arte. La Paz.



Modesta López leyendo, 1930. Óleo sobre lienzo, 51 x 55 cm. Colección Museo Nacional de Arte. La Paz.



Soldado desconocido, hacia 1934. *Héctor Borda*. 1915. Óleo sobre cartón, 40 x 34 cm. Colección particular. La Paz.



Luis Héctor Alarcón Borda, 1952. Pieza firmada en la esquina inferior izquierda: "Arturo borda/1952"; y dedicada y en la esquina inferior derecha: "Para mis hijos Luis Amedth, Carmita y Luis Hectito, María Angélica Borda". Óleo sobre cartón, 54,5 x 38,5 cm. Colección particular. Cochabamba.



Carmela Pereira Tardío, hacia 1945. Óleo sobre cartón, 54,5 x 38 cm. colección particular. Cochabamba.



Retrato de joven Chola, 1951. Firmado en la esquina inferior derecha. Óleo sobre cartón, 40 x 34 cm. Colección particular. La Paz.
Hace par con *Retrato de joven Cholo*.



Retrato de joven Cholo, 1951. Firmado en la esquina inferior derecha. Óleo sobre cartón, 40 x 34 cm. Colección particular. La Paz. Hace par con el *Retrato de joven Chola*.



Retrato de Angélica. c.1930. Firmado en la esquina inferior derecha. Lápiz-carbón sobre papel. Colección particular. Santa Cruz.



Retrato de Andina. c.1930. Firmado en la esquina inferior derecha. Lápiz-carbón sobre papel. Colección particular. Santa Cruz.



Retrato del niño Héctor Alarcón Borda, 1951. Firmado y dedicado en la esquina superior izquierda: "A Hectito / Art.Borda / 1951". Óleo sobre cartón. Colección particular. Cochabamba



Retrato de perfil del niño Héctor Alarcón Borda, 1950. Firmado y dedicado en la esquina inferior derecha: "A mis sobrinos / Hectorcito, Luis y Carmela P. de / Alarcón Borda / La Paz, 10. 10. 50 / Art Borda, 1950". Lápiz grafito sobre papel, 34 x 26,5 cm. Colección particular. Cochabamba



Retrato frontal del niño Héctor Alarcón Borda, 1950. Firmado y dedicado en la esquina inferior izquierda: "A mis sobrinos / Hectorcito, Luis y Carmela / P. de Alarcón Borda / La Paz, 10. 10. 50 / Art Borda, 1950". Lápiz grafito sobre papel, 34 x 26,5 cm. Colección particular. Cochabamba



Retrato póstumo del General José Manuel Pando. c.1917. Dibujo preparatorio para la pintura realizada ese año, hoy de paradero desconocido. Lápiz grafito sobre papel, 34 x 26,5 cm. Museo Nacional de Arte. La Paz.



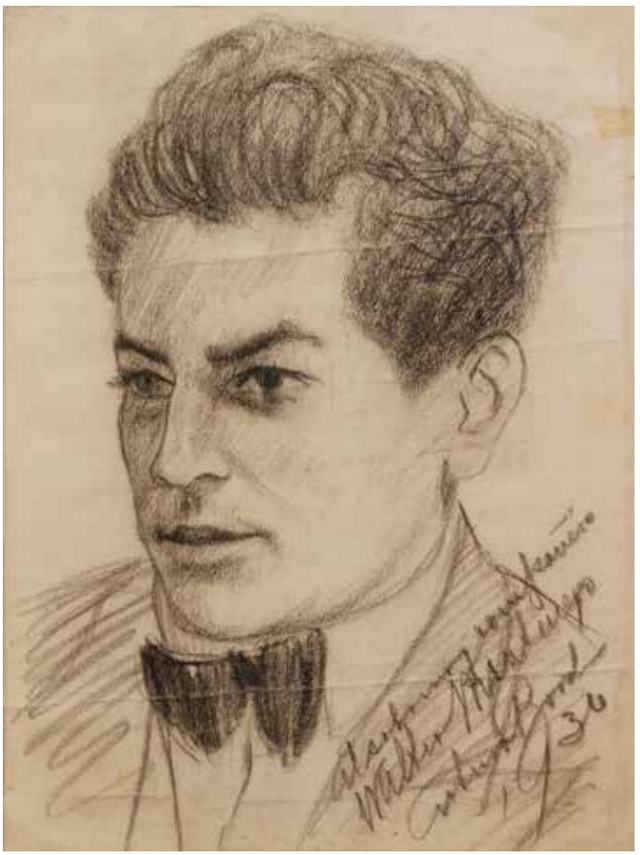
Retrato de E.A.S. (Personaje no identificado), 1929. Tinta y pluma sobre papel, 25 x 14.5 cm. Colección particular. Santa Cruz de la Sierra.



Niño Carlos Salazar Mostajo, hacia 1930. Lápiz carbón sobre papel, 25 x 14.5 cm. Colección particular. La Paz.



Niña Otilia, 1930. Dibujo con lápiz grafito sobre papel, 18 x 12 cm. Colección particular. La Paz.



Wálter Montenegro, 1936. Firmado y dedicado en la esquina inferior derecha: "Al sobrino y compañero / Wálter Montenegro / Arturo Borda / 1936". Lápiz-carbón sobre papel, 25 x 14.5 cm. Colección particular. La Paz.



Moisés Alcázar, 1936. Firmado y dedicado en la esquina inferior derecha: "Al compañero / Moisés Alcázar / Arturo Borda / 1936". Lápiz-carbón sobre papel, 17 x 10 cm. Colección particular. La Paz.



Héctor Alarcón - Borda, hacia 1943. Lápiz grafito sobre papel, 51,5 x 32,5 cm. Colección particular. La Paz.



Carlos Montenegro, 1948. Firmado y fechado en la esquina inferior derecha. Lápiz grafito sobre papel, 51,5 x 32,5 cm. Colección particular. La Paz.



Personaje no identificado, hacia 1945. Lápiz-carbón sobre papel, 51,5 x 32,5 cm. Colección particular. La Paz.



Joaquín Espada, 1944. Obra firmada y dedicada en la esquina inferior izquierda: "Al amigo y compañero / Joaquín Espada / Arturo Borda / 1,944". Lápiz-grafito sobre papel, 14 x 10 cm. Colección particular. Santa Cruz de la Sierra.



Personaje de perfil y dama de espaldas; hacia 1925. Firmado en la esquina inferior derecha: "Aborda". Lápiz grafito repasado con tinta y pluma, sobre papel, 10 x 15 cm. Colección particular. Santa Cruz.



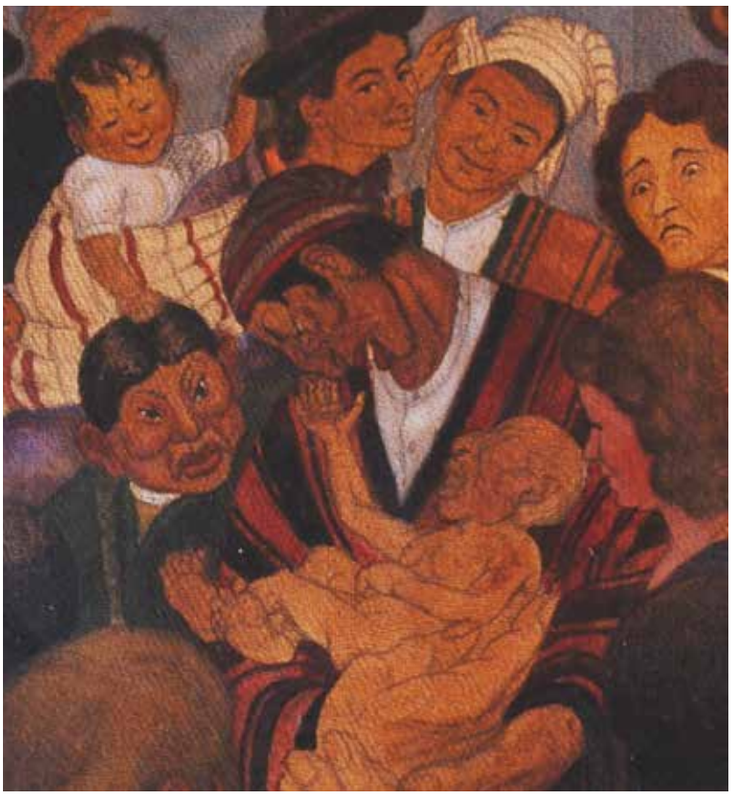
Grupo de oficiales con el Coronel Germán Busch de perfil en el medio, hacia 1935. Lápiz grafito sobre papel, 10 x 15 cm. Colección particular. Santa Cruz de la Sierra.



Joven estafeta, hacia 1934. Lápiz grafito sobre papel, 10 x 15 cm. Colección particular. Santa Cruz de la Sierra.

Autorretratos





"La calumnia", 1946. (Autorretrato alegórico del artista como niño viejo en manos del "indigenismo"). Afiche para la XIII exposición del artista. Lápiz grafito y óleo sobre cartón, 60 x 45 cm. Colección particular. La Paz.



Arturo Borda, Autorretrato, hacia 1920. Firmado en la esquina inferior izquierda: "AB". Xilografía sobre papel, 45 x 35 cm. Museo Nacional de Arte. La Paz.



Vicente Pazos Canqui, 1952. Óleo sobre cartón, 90 x 60 cm. Colección particular. Cochabamba.



El Libertador Simón Bolívar, 1950. Firmado y fechado en la esquina inferior derecha: "ArtBorda/1950". Dedicado en la esquina superior izquierda: "Esperanza Álvarez de Borda / a la Escuela Industrial Femenina / "Nuestra Sra. de La Paz" / de la que es Directora y fundadora. / La Paz, 6 de agosto de 1959". Óleo sobre lienzo, 70 x 48 cm. Colección Museo "Casa de Pedro Domingo Murillo". Museos Municipales. La Paz. (Fotografía: V. H. Ordóñez).



El Libertador Antonio José de Sucre, 1950. Firmado y fechado en la esquina inferior izquierda: "ArtBorda/1950". Dedicado en la esquina superior derecha: "Esperanza Álvarez de Borda / a la Escuela Industrial Femenina / "Nuestra Sra. de La Paz" / de la que es Directora y fundadora. / La Paz, 6 de agosto de 1959". Óleo sobre lienzo, 70 x 48 cm. Colección Museo "Casa de Pedro Domingo Murillo". Museos Municipales. La Paz. (Fotografía: V. H. Ordóñez).



William Shakespeare. Hacia 1910. Firmada y dedicada: "A Héctor / Arturo". Pintura al óleo sobre lienzo, 49 x 36 cm. Colección particular. La Paz.



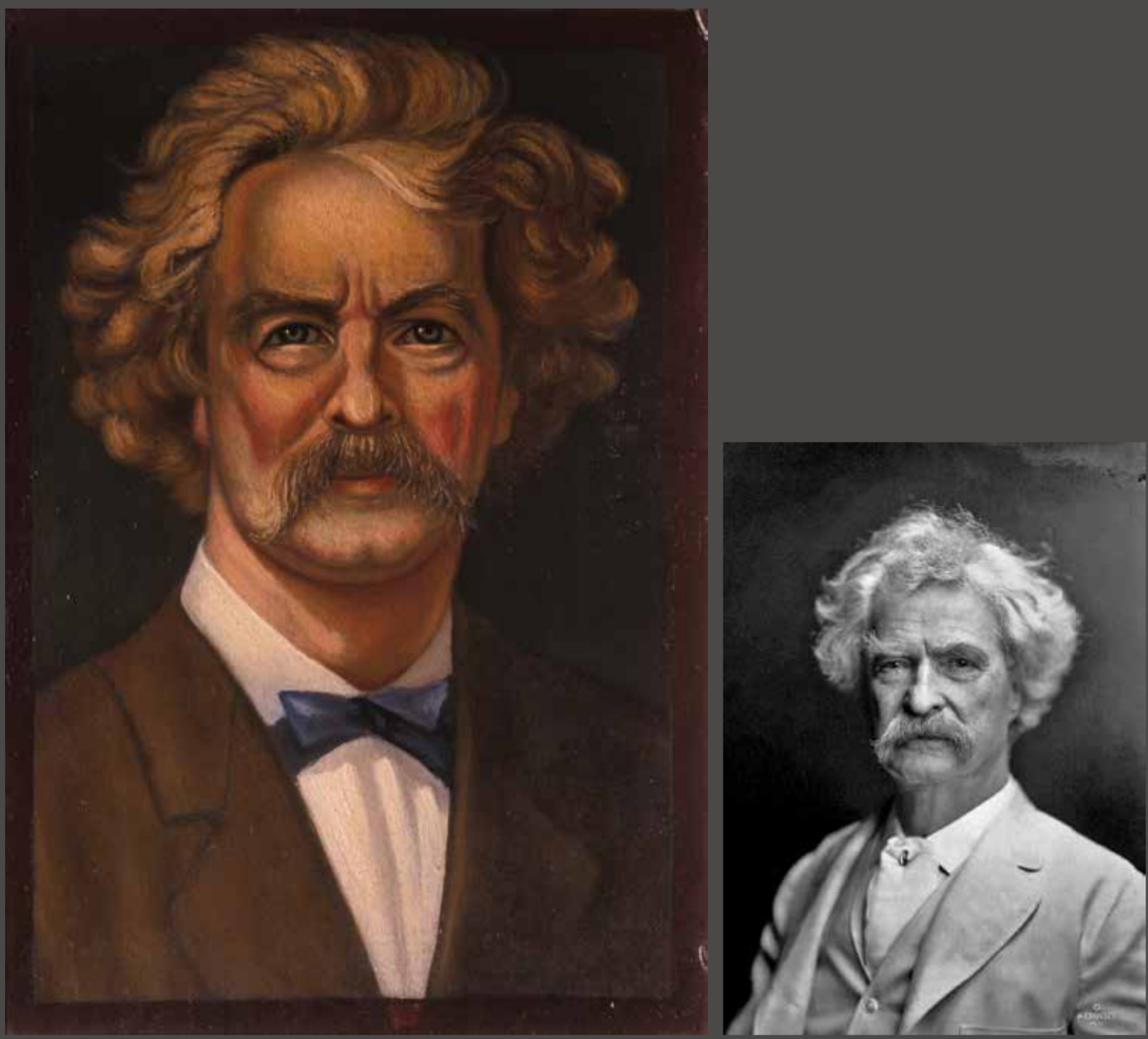
Charles Baudelaire, hacia 1940. Pintura al óleo sobre cartón, 54 x 38 cm. Colección particular. La Paz.



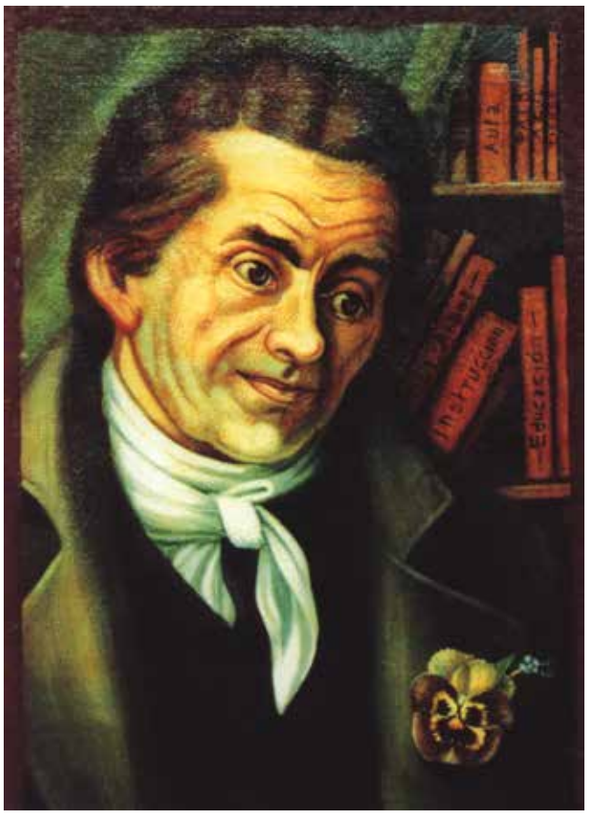
Édgar Alan Poe, hacia 1940. Pintura al óleo sobre cartón, 49 x 36 cm. Colección particular. La Paz.



Personaje no identificado, 1949. Firmado y fechado con lápiz: Arturo Borda / 1949". Pintura al óleo sobre cartón, 54 x 38 cm. Colección particular. La Paz.



Samuel Clemens, "Mark Twain", hacia 1951. Óleo sobre cartón, 54 x 38 cm. Colección particular. Cochabamba.



Juan Enrique Pestalozzi, c.1950. Óleo sobre cartón, 54 x 38 cm. Colección particular. La Paz.



Benito Juárez, c.1945. Óleo sobre cartón, 91 x 70 cm. Colección particular. Santa Cruz de la Sierra.



Federico Herschel, 1950. Óleo sobre cartón, 54,5 x 38,5 cm. Colección particular. Cochabamba.



Herodoto, c.1948. Óleo sobre cartón, 54,5 x 38,5 cm. Colección particular. Cochabamba.



Ludwig van Beethoven, 1949. Pieza firmada y fechada en la esquina inferior derecha. Óleo sobre cartón, 54 x 38 cm. Colección particular. La Paz.



Vladímir Ilich Uliánov, "Lenin", c.1940. Óleo sobre madera, 63 x 47 cm. Colección particular. Santa Cruz de la Sierra.



Thomas Alba Edison. 1949. Pieza firmada y fechada con lápiz: "Arturo Borda / 1949". Óleo sobre cartón, 54,5 x 38,5 cm. Colección particular. Cochabamba.



Franklin Delano Roosevelt, c.1943. Óleo sobre cartón, 60 x 40 cm. Colección particular. Santa Cruz de la Sierra.



General Dwight Eisenhower, c.1945. Óleo sobre cartón, 54 x 38 cm. Colección particular. La Paz.



General Douglas McArthur, c.1947. Óleo sobre cartón, 80 x 110 cm. Colección particular. Santa Cruz de la Sierra.



Almirante Raymond Spruance, c.1945. Óleo sobre cartón, 54 x 38 cm. Colección particular. Cochabamba.



General Chang Kai-Shek, c.1948. Óleo sobre cartón, 54 x 38 cm. Colección particular. Cochabamba.



Capitana de aviación (no identificada), c.1945. Óleo sobre cartón, 54 x 38 cm. Colección particular. La Paz.

Woodrow Wilson, 1918, expuesto en Buenos Aires, *Vladimir Ilich Lenin*, 1940, *Adolf Hitler*,[213], dos versiones del Presidente *Franklin D. Roosevelt*, c.1944; *General D. Wight Eisenhower*, c.1945, retratado como Comandante en Jefe de los Ejércitos Aliados en el Teatro Europeo; *Almirante Raymond Spruance*, c.1945, vencedor de la batalla de Midway; *Douglas McArthur*, activo tanto en el frente del Pacífico durante esa contienda como durante la Guerra de Corea, *Chang Kai-shek*, c.1948, líder político del KMT y Presidente de la China Republicana; y *Mujer aviadora*, c.1950, no identificada.

Las obras emblemáticas de Borda

Filicidio, 1918.[214] Esta es una de las pinturas más reproducidas y conocidas del artista. También es una de las que más se asocia con la obra escrita *El Loco* y pareciera ilustrar la escena descrita y explicada por el propio artista en ese su libro y por lo que fue asociada como una de las ilustraciones de aquel libro. Es preciso decir que pese a las aparentes coincidencias entre la pintura y la escritura, hay también notables diferencias: el evento descrito en *El Loco* es nocturno y transcurre en medio de una tormenta; el autor se describe como neonato y abandonado, que es rescatado por una dama antes de ser devorado por una cerda; mientras que la pintura presenta un evento diurno que sucede a media tarde del invierno paceño, y el niño, de alrededor de dos de edad años está ya muerto y ha sido efectivamente devorado en parte por el animal. La escena del primer plano es la que da nombre a la obra, un hijo abandonado y muerto por causa del desamor y la conveniencia social. En primerísimo plano, como una pintura de la pintura, a modo de bodegón, hay piedras en medio del agua, y junto con una botella de vino está una chistera de caballero. Al centro una cerda devora la pierna izquierda del niño abandonado y muerto, del que ya devorado el vientre y los intestinos. A los pies de la cerda se ve una caja de joyas abierta y vacía, y, el cráneo pelado, desprovisto ya de carnes, de un niño recién nacido. Son parte del contexto, en el lado izquierdo la cabeza de un perro muerto a medio descomponerse, y por el derecho la pezuña de un asno. La figura del niño muerto está dispuesta en escorzo. Dadas las características anatómicas no se trata de un recién nacido sino que pareciera tener ya entre 18 y 24 meses, no es pues de un neonato. Por otra parte, el niño lleva un cartel blanco amarrado con un hilo color oscuro al cuello. No hay indicios de ninguna escritura, pero el detalle era frecuente en los abandonos de niños vivos en los tornos de los conventos o en los portones de las casonas habitadas por gente de buena posición económica (En ocasiones esto era como la entrega de un niño procreado por alguien de esa casona). Esta obra tiene un contexto paisajístico preciso. La escena representada transcurre a la luz del día, al principio de la tarde según dan a entender las sombras de los edificios. El primer plano está representado el río Choqueyapu, en tiempo seco, que ha sido convertido en botadero de basura, un muladar de la ciudad en cuyo centro están el niño y la cerda. A continuación, en segundo plano, se aprecia un puente, uno de los que desde la época colonial comunicaban la ciudad de los españoles con los barrios extramuros de San Pedro, San Francisco y San Sebastián. Este puente estaba ubicado en la calle hoy llamada Oruro (que empalma al otro lado con la Calle Socabaya, así como otros puentes más abajo empalmaban las actuales calles Ayacucho con Cochabamba y Cristóbal Colón con Almirante Grau). En el tercer plano, se ve al fondo través del ojo del puente, el centro de la ciudad, el testero de la Catedral en construcción que aún no tenía cúpula, la espalda del Palacio de Gobierno, la aguja del edificio del Parlamento Nacional, la espalda del edificio de la Prefectura Departamental y las calles Socabaya y Ayacucho; y más atrás y arriba los cerros que dominan la parte alta de la ciudad. El artista ha modificado expresamente la situación del puente, que en origen era longitudinal con la calle de bajada, y que aquí ha puesto en perpendicular, para que el arco del puente le sirva de marco a la escena principal y al paisaje urbano del fondo. Finalmente, la obra tiene una dedicatoria escrita en la esquina superior derecha, sobre el muro del puente con letras en color rojo. "A la Sección de Investigaciones / de la Policía de Seguridad / de / La Paz" y más a la derecha está la firma con color negro: "1918 / Borda". Con esto Borda inició una peculiar costumbre, frecuente en sus obras; la incorporación de textos escritos relacionados con el texto visual. Esto se consideraba un anacronismo dentro de la estética del academismo de su época. Borda siendo tan academista los usó reiteradamente, aspecto

213 No se ha logrado ubicar esta pieza. Se sabe de su existencia, en poder de doña Esperanza Álvarez de Borda, en 1985. Entrevista con Alberto Iturralde. La Paz, 25 de Julio de 2012.

214 Roa. Ob. cit. p. 61.

que una vez más lo proyecta a los lenguajes del arte contemporáneo de fin de siglo XX y principios del XXI. Esta es una obra tan descriptiva y precisa como una fotografía. El tema es de por sí desagradable y grotesco, por lo cual debió causar gran impacto en su época, otro aspecto que también proyecta a la obra y al artista dentro del arte contemporáneo actual. Teresa Gisbert hizo ya en 1966 un análisis del contenido de esta obra, destacando su sentido de crítica social. El evento narrado en el libro es detenidamente analizado a partir de ese escrito en los trabajos de Omar Rocha y Claudia Pardo que forman parte de este libro más adelante. Además, el tema de esta obra, el niño expósito y muerto tiene relación con el tratamiento que de él han hecho otros autores como Alcides Arguedas:

> "… / – Como quieras; pero has de criar hijo ajeno, repuso la otra, rencorosa y suspicaz. / - Te digo que no. Se lo comerán los cerdos. Crían muchos en su casa para que no dejen ni los huesos – contestó el joven interrumpiéndola".[215]

Más adelante en ese libro se describe como la joven Wata Wara anuncia que "los cerdos han comido carne blanda", el producto de la violación por el capataz. También he encontrado alguna denuncia sobre el abandono de niños, publicada en los periódicos de La Paz durante esos años.

El Yatiri, 1918.[216] Esta obra tiene las características de un retrato de grupo; con la peculiaridad de que el artista presenta a los personajes como si el espectador también fuera parte del grupo, contemplando una escena en que los protagonistas están totalmente absortos en lo que acontece. El grupo lo componen tres mujeres ubicadas al lado izquierdo del espectador, y un hombre, el yatiri, al lado derecho, contrapuestos. Ninguno de los personajes mira al espectador; todos se miran entre sí, las tres mujeres miran al yatiri y éste a ellas; por eso es que el espectador queda incorporado dentro de la escena. Tres de los cuatro rostros están representados de perfil, sólo la joven niña tocada con sombrero tiene el rostro dispuesto casi de frente, pero mira y atiende a lo que el yatiri hace y dice. Los personajes representados parecieran estar relacionados con la vida cotidiana y el círculo interior de la familia del artista; pues según un testimonio verbal recogido por Roa serían: la cocinera de la casa, una niña indígena del servicio y la niña sentada al centro con sombrero de paja decorado con flores, podría ser su hermana Henna.[217] La niña sentada en el suelo, tiene vestido marrón y mandil enterizo de color azul claro. La mujer en cuclillas viste pollera estampada azul, saco de lana roja y manta verde sujetada con tupu. La niña indígena a la izquierda, sentada en el suelo, está mostrada de perfil con atuendos urbanos. El personaje principal, el yatiri,[218] esta de rodillas y con la mano derecha derrama las hojas de coca que caen sobre una tela negra dispuesta sobre el suelo para tal efecto, mientras que con la mano izquierda hace un gesto de bendición, semejante al de los celebrantes de la eucaristía de la religión católica. El hombre está descalzo, viste doble pantalón (calzón de pernil largo y pantalón de bayeta), está cubierto por una especie de poncho constituido por innumerables remiendos y parches de tela. El yatiri es mostrado de perfil, tiene el rostro tostado por el sol y la cabellera y barba grises. Una pieza de tela multicolor, anudada por arriba cierra y protege los oídos desde la garganta hasta arriba. Este personaje se aproxima más a la imagen del mendigo o del "aparapita", más que a la de un yatiri. Entre el Yatiri y las mujeres hay varios objetos: un sombrero indígena de lana, un pan, la tela negra que recibe las hojas de coca que caen, y en primer plano un botijo, un cuenco con un líquido blanco y una "chuspa" o bolsa indígena tejida en telar. La composición de las figuras está muy bien balanceada. La gran masa corporal del yatiri en contrapeso con las menudas mujeres sentadas. La composición y ubicación de los personajes y los objetos, las miradas y los gestos dan a la pieza un ritmo circular. El conjunto que rodea a las figuras es un paisaje tenue, sutil pero notable. Los cuatro personajes están en un promontorio elevado que pareciera en las cercanías del estrecho de Tiquina. El paisaje desciende a espaldas de las mujeres, mostrando caseríos y tierras cultivadas. Más allá se extiende el agua del lago en la que se ve una isla que pudiera ser Suriqui. El color del agua es gris como el cielo que refleja, de un nublado extenso

215 Arguedas, Alcides. *Raza de bronce*. Librería Editorial "Juventud". La Paz, 1978. p. 112 y ss.

216 *Yatiri*. Vocablo en lengua aymara. Adivino.

217 Roa. Ob. cit. p. 191. Nota 48. La jovencita con sombrero no puede ser Henna, como sugiere Roa con base en una entrevista. Para 1918, fecha de ejecución de la pintura, Henna ya llevaba varios años casada con Belisario La Faye y tenía tres hijos. En mi opinión tampoco se trata de Victoria, la hermana menor. Según la fotografía que Borda hizo hacer del grupo para elaborar su pintura, las tres mujeres serían del personal de servicio de la familia.

218 Borda, *El Loco*, Vol. 3. P. 1051; también citado por roa, Ob. cit., p 196, nota 70.

y uniforme. Muy al fondo la ribera del lago se extiende hasta el infinito, con serranías montañosas, entre las cuales a la izquierda está el Illimani. La representación del paisaje es única, peculiar y novedosa. Por lo expuesto esta pieza reúne características de retrato de grupo, de paisaje y de naturaleza muerta. *El Yatiri*, dadas las características descritas, podría figurar entre el grupo de los retratos; de hecho, que se sepa, es el único grupo de cuatro personas realizado por el artista. Aquí, del mismo modo que con el retrato de sus dos hermanas menores, presenta la mirada como si el espectador estuviera presente, testimoniando la escena. *El Yatiri*, también tiene numerosos detalles accesorios que tienen rango de naturaleza muerta de primer nivel, pues presenta varios objetos tratados con gran realismo y precisión, lo que también es válido para las vestimentas de los personajes, especialmente la andrajosa del yatiri. Esta representación del hombre pobre y desprovisto de bienes materiales pero rico en sabiduría y conocimiento es esencialmente romántica y simbólica. Puede considerarse también que el personaje representa de manera simbólica tanto a los indígenas de Bolivia como al hombre universal. Por eso ha sido considerada como una de las representaciones más antiguas del indigenismo en el arte del país. A juzgar por la poblada barba y el perfil, no se trataría de un yatiri indígena originario.

Esta obra es el resultado de una elaborada producción del artista. Está basada en una fotografía de autor desconocido, que muestra exactamente el mismo tema que la pintura; sólo que la fotografía es anterior y es una etapa previa de la construcción de la obra.(Em03) Con toda probabilidad Borda vio algún yatiri en más de una oportunidad. En este caso la fotografía muestra una escena construida pues todos los personajes posan de manera predeterminada. El protagonista principal ha sido fotografiado en el patio de la casa que ocupaba el artista con su familia. Las mujeres para quienes se lee la coca parecieran ser de la servidumbre de la casa. Con base en la fotografía que siguió rigurosamente, el artista compuso la pintura, trasladando la escena al área rural y añadiendo artefactos que tienen significados precisos en el conjunto de la obra. Esta pieza tiene varias semejanzas con la *Imilla con gallo*, que también se desarrolla en medio de un paisaje y también tiene numerosos detalles accesorios que también tienen rango de elementos de un bodegón.

Esta es probablemente la pintura más difundida de Borda que se ha publicado en los contextos más diversos, como obra de arte y como ilustración simbólica de temas indígenas, en libros, revistas, afiches, pancartas, etc.

(Em04)

Leonor y José (*Mis padres*), 1943. Es un retrato de sus padres y se la conoce por varios nombres, según sea quien escriba sobre ella: *Mis padres*, *Los padres*, *Los padres del artista*. Se trata de un retrato de Leonor Gozálvez Montenegro (1860-1933) y José Borda Gozálvez (1857-1940) padres del artista Arturo Borda Gozálvez. Como ya dijera antes, es una obra póstuma pues Leonor murió en 1933 y José en 1940. (Em05, 06, 07)

La obra es compleja por su realización, por la forma de representar y por los significados de lo representado. Ésta, como la mayoría de las hechas por el artista, tiene composición central, simétrica. A partir de ahí empiezan las peculiaridades y originalidades de la obra. Tiene tres planos con distintas representaciones que se integran en el conjunto. En primerísimo plano, presenta en las esquinas inferiores de la pintura sendas placas de madera, la de la izquierda semicubierta por un papel fijado con tachuelas y parcialmente desgarrado que permite entrever un texto ilegible con letras rojas. El cartel de la derecha, tiene enumerados con color amarillo los nombres de los retratados y su descendencia en la siguiente inscripción: "A / Leonor Gozálvez y José Borda / sus hijos: / Andina / Henna / Angélica y / Victoria / Héctor y Arturo / sus nietos: / Luis Amed / Yolanda / Laura / César / Blanca Rosa."

En el primer plano se tiene a los dos personajes representados de cuerpo entero, sentados en sendas sillas. Leonor a la izquierda, sobre una silla tipo tonet, de color negro; y, José, sobre una silla de brazos tipo rural norteamericano. Los personajes reciben una iluminación suave y difusa que llega desde arriba y como sobre el hombro derecho del espectador. Los dos personajes están serenos y tranquilos, y hasta aparentemente ausentes, posando para el artista (fotógrafo y pintor). El conjunto se asemeja a los retratos de pareja realizados en estudio, en interior, con ambiente e iluminación controlados, con un telón de fondo, como lo hacían los fotógrafos del primer tercio del siglo XX (Max T. Vargas, Julio Cordero Castillo, Luigi Doménico Gismondi, J.N. Piérola o los hermanos Alejandro y Enrique Kavlin, por citar los más conocidos). Detrás de ellos hay un fondo que asemeja a los ya citados que usaban los fotógrafos, decorativos, fantasiosos y bucólicos. En esta obra, ese

fondo que respalda a los retratados se convierte en una realidad propia, intemporal, exterior, que tanto representa una gran escena como, al mismo tiempo muchas escenas y ambientes menores protagonizadas por numerosos personajes.[219] El ambiente interior en que se encuentran Leonor y José está separado del exterior del fondo por un seto de plantas floridas, a sus espaldas, en que se aprecian varias rosas. La gran escena exterior del telón de fondo se desarrolla en un ambiente de luz de medio día, que aunque difusa, cae verticalmente sobre los personajes inmersos en la misma. El centro del ambiente, es un árbol muy grande, tanto que cierra por arriba la composición impidiendo ver el horizonte y el cielo del paisaje. El árbol es de sombra amable que cobija a los personajes en un anillo de luz que rodea al tronco y las raíces: se trata de un ombú[220] que no existe en Bolivia, menos en la fría altura de La Paz. Ese ombú tiene carácter simbólico y metafórico porque abarca todo el espacio y cubre a todos los personajes. Por un lado, representa a la pareja retratada, la raíz de la familia. Por otro lado, el árbol pareciera recordar el pasaje bíblico: "Hasta los bosques y todo árbol oloroso les darán sombra por orden de Dios",[221] así como a "a su sombra apetecida estoy sentada y su fruto me es dulce al paladar."[222]

En ese plano exterior, el personaje más cercano y notorio, ubicado entre los brazos de los padres, es una mujer joven con vestido azul claro, que sujeta su sombrero, entre matas de flores, mira hacia el espectador. Más allá hay más de quince personajes inmersos en su mundo casi idílico. En una pequeña laguna, delante de las raíces del árbol, un niño echado en el suelo juega con un barquito de vela, cuidado por una mujer adulta, mientras otra, sentada, los contempla. Más arriba, una mujer sentada sobre una gran raíz del árbol, parece descansar y meditar. A su lado, dos niños juegan en un columpio colgado de una rama y atrás más arriba varios niños corren en fila hasta casi perderse en un sendero. En el costado izquierdo de la obra, sobre el hombro derecho de Leonor, un hombre de espaldas, reposa entre matas de flores. Más allá un hombre pinta al aire libre sobre un lienzo colocado en un caballete; muy probablemente el propio artista. Detrás de él, hacia la izquierda, una mujer con mandil blanco y una cesta, parece contemplarlo. Más arriba y al fondo, una pareja descansa en el suelo. Por el lado derecho, sobre el hombro izquierdo de José, dos hombres trabajan en el campo; más arriba, un hombre camina leyendo y más allá una mujer de blanco, con sombrero, lleva un niño. Sobre el hombro derecho de José, al fondo, unos niños juegan y uno de ellos jala a su madre señalando a los otros que escapan por el sendero.

El ambiente general de luz suave y cálida y sombra amable crea una sensación idílica, como de ensoñación, como duerme-vela de la siesta, en que se dibujan hechos y personajes recuperados y reelaborados por la memoria común construida por esa pareja retratada.

Los retratados están absortos en un presente intemporal, y en apariencia carecen de conciencia del mundo que tienen en las espaldas y que parecen representar y protagonizar. Leonor, vestida de traje largo y oscuro, con un abrigo negro con fajas color verde, mira ausente al retratista: tiene las manos juntas en el regazo, entre las que sostiene un gran rosario de cadena cuyas cuentas son perlas, y un libro de oraciones cuyas tapas son de nácar labrado. De entre las hojas del libro de horas sale una ramita de cantuta de la cual pende una flor. José, por su parte, parece mirar con atención al retratista. Viste traje de tres piezas color marrón, camisa blanca, corbata oscura, calza botines negros. Con la mano izquierda sostiene una vara de cantuta de cuyo extremo pende una campanilla tricolor, la flor símbolo de Bolivia, y constante temática del artista.

Los rostros de los personajes lucen serenos, tranquilos y miran con calma y acaso expectación al artista. Esas miradas serenas son ricas, llenas de significados abiertos para cada espectador, y llenas de esas memorias familiares construidas por el "ombú" de la pareja y que pareciera un telón de fondo, cuando en realidad es un cumulo de testimonios vitales traspasados a los espectadores por la mirada de esos dos pares de ojos.

Lo que el espectador no advierte al mirar la obra y recorrerla con sus ojos es que, cuando el artista realizó la pintura, habían pasado ya varios años de la muerte de

219 Es interesante anotar que, mediante el recurso del telón de fondo, Arturo Borda está jugando en esta obra con el fenómeno del trampantojo y con la idea del cuadro dentro del cuadro en una sutil ambivalencia espacial y una notoria intemporalidad.

220 Ombú, *Phitolacca dioica*, planta arborescente perteneciente a la familia Phitolaccaceae. Es nativa de las pampas en Argentina y Uruguay. Borda debió conocer esas plantas gigantescas durante su breve estadía en Buenos Aires, en 1918-1919.

221 Baruc 5, 8. *La Biblia Latinoamericana*. 8 Ed Verbo Divino. Madrid, 2002. p. 900.

222 Cantar de los cantares 2, 3. *La Biblia de Jerusalem*. Editorial Desclée de Brouwer. Madrid, 1966. p. 1.500.

Obras emblemáticas



El filicidio, 1918. Pieza dedicada en la esquina superior derecha: "A la Sección de Investigaciones / de la Policía de Seguridad / de / La Paz", y firmada "1918 Borda". Óleo sobre lienzo, 100 x 120 cm. Museo Policial. La Paz.



Arturo **BORDA** 1883 | 1953



Escenificación para *El Yatir*i en el patio de la Casa de Borda en la calle Bolívar. El artista hizo posar a todos los personajes para la foto. Fotógrafo anónimo. La Paz. Hacia 1915.



El Yatiri, 1918. Pieza firmada y fechada en la esquina superior izquierda: "Arturo Borda / 1918". Pintura al óleo sobre lienzo, 100 x 200 cm. Colección particular. Santa Cruz de la Sierra.





Leonor y José, mis padres, 1934. Óleo sobre lienzo, 150 x 133 cm. Colección particular. La Paz. (Fotografía: Teresa Gisbert).

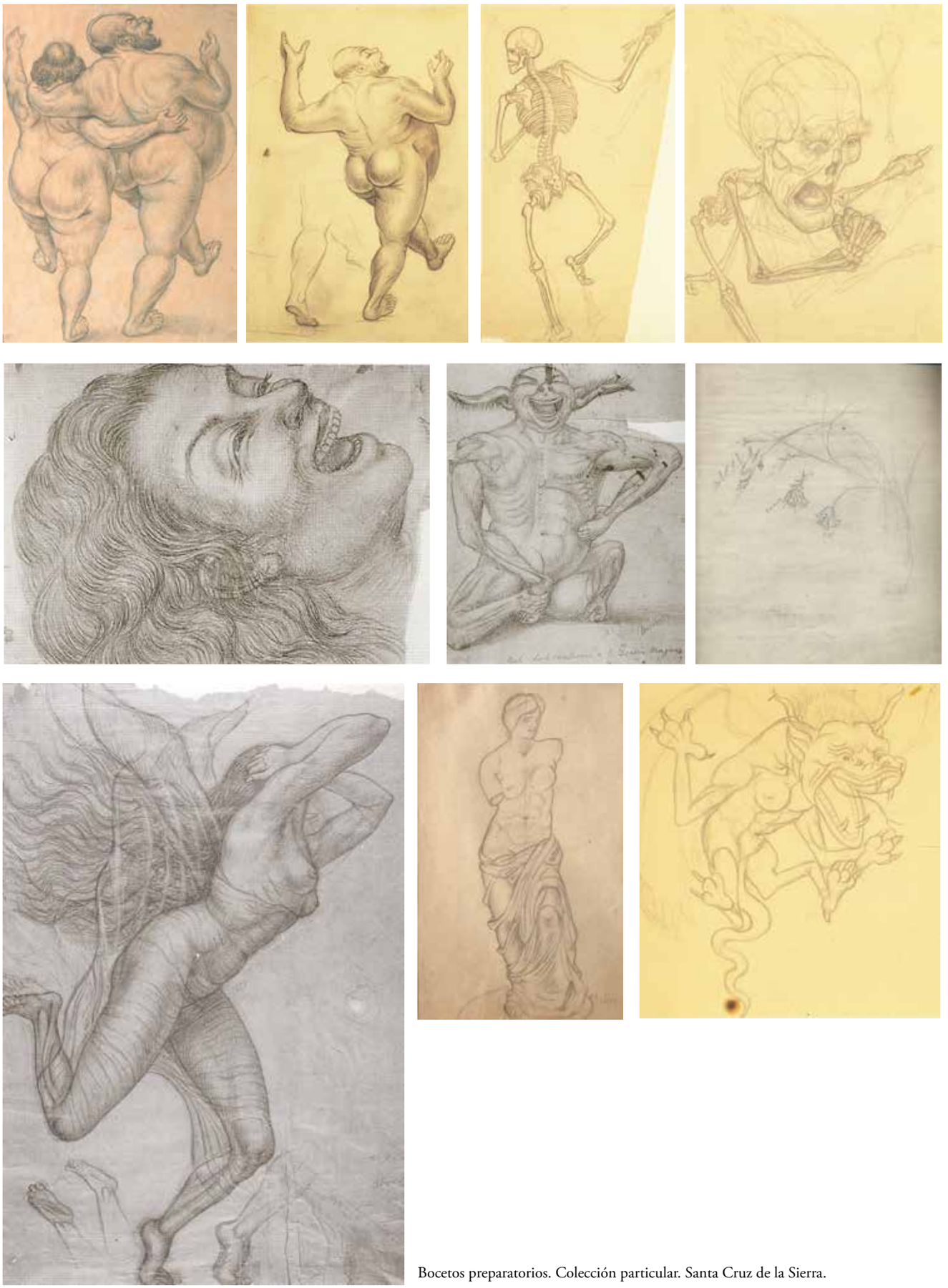


Leonor y José, mis padres, 1934. Detalle de los rostros de Leonor y José. (Fotografía: Teresa Gisbert).





Leonor y José. Luigi Doménico Gismondi, 1918. Retrato de la familia Borda - Gozálvez. Detalle de Leonor y José.



Bocetos preparatorios. Colección particular. Santa Cruz de la Sierra.



Crítica de los ismos y triunfo del arte clásico, 1948. Pieza firmada en la esquina inferior derecha: "Arturo Borda / 1948".
Pintura al óleo sobre lienzo, 119 x 142 cm. Museo "Casa de Pedro Domingo Murillo". Museos Municipales. La Paz.



Illimani, 1944. Pieza firmada y fechada en la esquina inferior derecha: "Arturo Borda / 1,944". Óleo sobre cartón, 74 x 107 cm. Museo "Casa de Pedro Domingo Murillo". Museos Municipales. La Paz.



Montañas: Illimani, 1941. Lloyd Aéreo Boliviano, Fotogrametría. Instituto Geográfico Militar. La Paz. Fotografía de Hermann Schroth, piloto del LAB.

sus padres; diez de la muerte de Leonor y cuatro de la de José. En otras palabras el artista usó fotografías para hacer la obra. Borda lo hizo tan admirablemente bien, como la mayoría de las veces, que uno no se da cuenta del uso del recurso y la perfección de los retratos los pone en la categoría de trampantojos, tan reales que engañan al ojo. Por lo expuesto, este retrato es una de las obras cumbres del género en América en los últimos siglos.

Como ya indiqué, ambos retratos están basados en una fotografía realizada 25 años antes, en noviembre de 1918, por Luigi Doménico Gismondi, en su estudio. Borda pudo haberse apoyado también en otras fotografías para algunos detalles de la obra.

Illimani, 1944. Se trata de una vista aérea de la montaña, mirada desde la altura de su cúspide, y hacia abajo, sin el acostumbrado primer plano del Alto de las Ánimas, que es parte de la iconografía tradicional de esa montaña, tal como se la ve desde la ciudad.

Para esta obra Borda usó una fotografía aérea hecha en 1941.[223] El primer avión llegó a La Paz, en el año 1923, la altura del altiplano era tal para esas máquinas tan precarias que una vez aterrizadas, apenas podían levantar vuelo. Recién hacia 1930 se pudieron hacer vuelos de altura y probablemente en ese momento en que se hicieran las primeras fotografías aéreas. Las más antiguas publicadas fueron tomadas por el Mayor Alfredo Santalla Estrella, en 1929.[224] En 1925 se fundó en Cochabamba el Lloyd Aéreo Boliviano con base en tres aviones Junkers F-13, monoplanos y monomotores, con los que se realizaron vuelos regulares entre las principales ciudades del país; más tarde en 1932, la entidad compró varios aviones trimotores Junkers JU52 con los que además del servicio regular postal y de pasajeros, al principio de la década de 1940 empezó a prestar servicios de aerofotogrametría. Una de las tomas realizadas entonces es la que usó el artista para esta obra.

Esta fotografía le dio al artista la oportunidad de realizar una representación distinta y peculiar de la montaña tutelar y símbolo de la ciudad de La Paz. El uso de una fotografía, como en otros casos antes descritos, demuestra que Borda estuvo siempre atento a la información escrita y visual que circulaba en su entorno. El artista replicó rigurosamente la fotografía pero añadiendo el color y las texturas gruesas aportadas por la materia pictórica aplicada con pincel con mucho empaste y con espátula. Gracias a eso produjo una obra de gran dramatismo matérico y cromático. Aunque el artista usó, como ya se dijo, la misma fotografía para producir otra obra simbólica, en este caso se atuvo exclusivamente a la representación de la montaña como símbolo al mismo tiempo que la mostró con mucho mayor verismo y rigor del que un espectador puede lograr mirando la montaña a simple vista, ni con la ayuda de lentes prismáticos de larga vista. Borda logró así una representación única e insólita de la montaña.

La *Crítica de los ismos y el triunfo del arte clásico.*[225] Esta obra es probablemente la más conocida del artista junto con *El Yatiri*. Es más compleja en términos compositivos, visuales y conceptuales, aunque sus elementos están claramente caracterizados. Esta obra aparentemente describe los postulados estéticos de Arturo Borda así como que también muestra la escisión entre los ideales estéticos y formales y la realidad universal y local del hombre y del arte en cada momento.

La pieza es de formato rectangular horizontal, casi cuadrado, y tiene una composición con base en una división diagonal del espacio en el que se superpone un ritmo helicoidal inverso. El cuadro representa tanto un paisaje como un grupo de personajes humanos y animales actuando en él. El espacio del lienzo está dividido en dos partes por la diagonal. En la mitad superior derecha, parcialmente iluminados y en medio de la bruma, están el mundo natural y el mundo ideal con la representación del Illimani al amanecer, tres esculturas blancas y un edificio delante del cual hay una hoguera encendida. En la mitad inferior izquierda están representados numerosos personajes que en conjunto muestran una casi avalancha de individuos grotescos

223 Arturo Borda usó esta fotografía para hacer la obra descrita. Una versión de esta fotografía fue publicada en el libro: *Bolivia en Blanco y Negro. Fotografías del Archivo de La Paz*, Coordinado por: Pilar Mendieta, Eugenia Bridikhina y Lupe Mamani. La Paz, 2013. ABNB, FunBCB, IRD, y Plural Editores. La Paz, 2013. El pie de foto en el libro dice: "Vista del Illimani". Por el reverso, la foto de 30 x 40 cm, tiene la siguiente inscripción escrita con tinta y pluma: "Cordillera de los Andes (Bolivia) / Vista del "Illimani" tomada desde un avión del Lloyd Aéreo Boliviano / Marzo 1941 / JR68". Tiene un estampado con sello de goma: "Lloyd Aéreo Boliviano – Fotogrametría / Derechos reservados – Copyright". Adicionalmente tiene una inscripción con lápiz que dice: "La Paz / Cerros y Nevados / Illimani". Ver también: Robert Brockmann S. "*Bolivia en Blanco y Negro*, o la devaluación de la fotografía como documento." https://pedroquerejazu.wordpress.com/2013/11/19/bolivia-en-blanco-y-negro-o-la-devaluacion-de-la-fotografia-como-documento-por-robert-brockmann-s/. Según Brockmann, esta fotografía habría sido hecha por Hermann Schroth, piloto del LAB.

224 Revista "Variedades". Año I, Nº 8. La Paz. Primera quincena de julio de 1929. Ver también: Revista "La Ilustración". Año I, Nº 10. La Paz. Septiembre de 1929.

225 Pintura al óleo sobre lienzo, de 111 x 142 cm. Museo Casa de "Pedro Domingo Murillo". Museos Municipales del Gobierno Autónomo Municipal de La Paz. La obra figura con el N° 1 en el catálogo de la exposición retrospectiva de 1966, como de propiedad de Héctor Borda Gozálvez. Posteriormente la pieza pasó a propiedad de la Señora María Emma Ivanovich. De ella fue adquirida por la Alcaldía Municipal de La Paz, en 1991.

y contrahechos que bailando y festejando persiguen a una mujer semidesnuda. La obra tiene incorporado un sentido dinámico envolvente, casi circular, que se inicia en la esquina superior izquierda y es llevado por un camino que baja por la izquierda, tuerce en la parte baja y asciende por la derecha. El sentido dinámico está dado por la perspectiva y dimensión de los personajes, desde los diminutos que entran al cuadro por el abra superior y van creciendo hasta la figura más grande de la mujer semidesnuda. En la parte baja, a la izquierda está una cabeza de mujer echada que, con la cabellera suelta y rodeada de vegetación, ríe a carcajadas.

El cuadro representa también varios animales. Al centro y abajo, un grupo de ellos, absortos en su tarea parecen prescindir del drama del conjunto; estos son dos monos que dibujan sobre un papel en un tablero un ser grotesco, a su lado un tercer mono y una rata, así como un par de loros contemplan el resultado desde arriba del tablero. Más a la derecha un cuarto mono, usa una paleta de pintor dejada en el piso, y con un pincel pintarrajea en el suelo. La paleta muestra la huella de la pisada de un mono y al lado hay tubos de pintura, otro pincel e instrumentos de artista. Por encima de estos, un enorme perro corre delante y ataca a la mujer desnuda. En el borde derecho una planta de cantuta extiende sus ramas hacia arriba y al centro. Un colibrí se aproxima a las flores de la cantuta.

La obra transcurre al amanecer en medio de un paisaje de montaña y valle tropical. La aurora se anuncia en la esquina superior izquierda, iluminando al Illimani y un espacio brumoso, cuasi celestial, en el que están suspendidas la Venus de Milo, los bustos de Homero y Pericles y el edificio del Partenón de Atenas. En la parte izquierda se aprecia la ladera de una montaña que desciende abruptamente hacia un valle lleno de vegetación de los yungas de La Paz. Un sendero de tierra baja desde la ladera y demarca el precipicio del cual emerge en medio de la niebla la frondosa vegetación yungueña.

El nutrido grupo de personajes de transitan por la ladera izquierda y el sendero está compuesto por representaciones de los "ismos" artísticos del siglo XX. El discurso de crítica de los ismos es claro así como crudo y sarcástico. En el lenguaje metafórico de este discurso visual, los artistas de los "ismos" son unos macacos. El amanecer parece indicar el fin de la noche oscura del arte de los ismos. De hecho, un esqueleto representado en un escorzo muy acentuado tiene el puño derecho cerrado en enojo y la mano izquierda señala la aurora. La calavera del esqueleto tiene piel y ojos y en un grito helado deja visible la lengua y pareciera anunciar la vida efímera y el próximo fin de los ismos luego del amanecer de la belleza clásica. El artista estaría pronosticando la muerte próxima de los ismos que no están inspirados en la naturaleza ni el mundo clásico.

La naturaleza está representada, en la esquina inferior izquierda, como la cara de una mujer que ríe y se mofa de esas tropelías de los monos y de los autores de los ismos. Por otra parte, la belleza es representada por la mujer perfecta, desnuda que corre despavorida acosada y perseguida por un tropel de personajes grotescos, que representan a los "ismos" artísticos y por un fiero perro que simboliza la envidia, que amenaza con morder las carnes vivas de la belleza. Los cuatro monos hacen referencia a los "pinta monas", los artistas de los ismos, pero también parecen indicar que los monos pintan mejor que esos artistas. La rata pareciera significar la laboriosidad y los loros la sabiduría animal, superior a la de los artistas de los ismos, pero también pudieran representar el parloteo de la crítica de arte.

En el cuarto superior derecho de la pintura se encuentra la representación de tres figuras humanas y de un edificio. Las representaciones de las figuras humanas son escultóricas, una de ellas de cuerpo entero, la *Venus de Milo*, y dos de busto: *Homero* y *Pericles*.[226] Estas imágenes, además de representar a la escultura, tienen significado específico dentro de esta obra. La *Venus de Milo* representa la belleza y la perfección del arte griego, por su equilibrio entre fondo y forma, por su serena armonía y proporción. Homero es el paradigma de la poesía épica, de la narrativa poética y de la creación literaria perfecta, modelo para Borda escritor. Si para los griegos el arte mayor era la poesía, Homero es el poeta mayor, es el modelo y vate de los escritores entre los que se incorpora el propio artista autor de *El Loco*.

226 La *Afrodita de Milos*, más conocida como *Venus de Milo*, es una estatua representativa del periodo griego helenístico. Es de autor desconocido, y data de entre el 130 y el 100 a. C. Es de mármol blanco. Está en el Museo del Louvre, en París, Francia. La obra fue encontrada en Milos, una de las islas Cícladas, de donde le viene el nombre.

Arturo Borda habría usado como modelo una ilustración en blanco y negro del *Busto de Homero* del Museo Nacional de Nápoles. Existen numerosas versiones de bustos de Homero en diferentes museos europeos, muy semejantes entre sí, aunque se diferencian en el ropaje y los bucles de la cabellera y la barba.

La imagen de Pericles corresponde a una copia romana en mármol, de sólo busto, del original griego de cuerpo entero hecho en bronce, obra del escultor Krésilas. Este busto se encuentra en el Museo Británico de Londres. Borda debió de usar como fuente alguna ilustración en blanco y negro.

Por su parte, Pericles es la representación simbólica de la táctica y de la estrategia, pero especialmente del buen gobierno y la democracia.

El edificio representado es el *Partenón* de Atenas,[227] la conocida imagen del templo que fue erigido por los atenienses a la diosa protectora de la ciudad. Se trata de la *Atenea Parthenos*, la diosa que, sin madre, nació de la cabeza de Zeus, por lo cual es la divinidad de la sabiduría. El artista representó ese templo por su significado específico y por eso acompañó la representación con un gran fuego que arde delante de su escalinata de acceso.

El Illimani es el monte más bello de la Cordillera Real Andina, caracterizado por su magnificencia, soledad y por sus tres picos cubiertos de nieves eternas, que se contemplan desde casi todas partes de la ciudad de La Paz. Por eso es considerado el "Apu" protector de la misma. Para Borda es símbolo de la belleza natural así como de lo intemporal y eterno.

La cantuta es un arbusto y flor nativa de la región andina y es conocida en todas sus variedades como "la flor de los Incas".[228] Además, en su variante tricolor, es la flor nacional de Bolivia y uno de sus símbolos patrios. En este caso, el arbusto extiende una rama hacia arriba, hacia el Partenón, y otra hacia el medio, florida con tres campanillas, hacia un colibrí. Aquí en esta obra significa la belleza de la vegetación nativa con matiz nacional y nacionalista, que se nutre del suelo patrio. La cantuta es uno de los elementos simbólicos usados repetidamente por el artista por el significado antes descrito.

En cuanto al colibrí, es sabido que conforman una familia de aves muy especializadas que son oriundas y exclusivas de América. La variedad de estas aves es muy grande y en general se caracterizan por su vuelo rápido, por su alimentación del néctar de las flores y por el rico e iridiscente colorido de su plumaje. También es un símbolo de la libertad y de lo natural, como afirma el propio artista: "Se sabe que se han domesticado el águila y el león menos el colibrí."[229] En este caso, el colibrí que se alimenta del néctar de la cantuta, es la representación simbólica del propio pintor, Arturo Borda, que con entera libertad nutre su arte de las fuentes puras de la naturaleza boliviana y del mundo clásico.[230]

Relacionado con esta obra es el poema de Gregorio Reynolds dedicado a una pintura *Venus de Milo* de Borda, de paradero desconocido. Lo transcribo aquí, dada la presencia en la pintura de la *Afrodita de Milos*.

"Invicta
A Arturo Borda

¡Salve, Venus de Milo, alba de arte pagano!
Tus armoniosas líneas tienen la ondulación
serena de las aguas sonoras del océano
que te entregara al orbe como olímpico don.

Ante ti, soberana, prosternóse el Silvano,
y al contemplar tu rostro con religiosa unción,
te adora el islamita, te venera el cristiano,
como a la sacra imagen de la meditación.

Emergiendo del manto, semidesnuda y trunca,
reliquia de los siglos no superada nunca,
esplendes como iris desde el orto al nadir.

Y en actitud severa que al olvido te arranca,
entrevolviendo el torso, oyes, divina manca,
la oración que el pasado eleva al porvenir."[231]

El historiador Carlos Salazar Mostajo tiene algunas aproximaciones diferentes sobre la interpretación de esta obra, transcritas en buena parte por Ronald Róa.[232] Esta obra figuró en el catálogo de la retrospectiva de 1966 con el título: *Crítica del arte.* Según el catálogo de la retrospectiva de 1966, existiría otra obra con el título de *Critica del arte indigenista*, de 1940, óleo sobre cartón, de 77 x 55 cm. que perteneció a la colección de Héctor Borda. Sin embargo, no he podido dar con su paradero.[233]

Las obras finales.

Presento aquí las que considero obras finales, que están entre las últimas producidas por el artista. Son obras muy curiosas y raras teniendo en cuenta el conjunto de la producción de Borda.

Son obras de calidad regular en cuanto a la ejecución plástica. Se aprecia en ellas un dibujo inseguro y una mano poco precisa. Esto puede deberse tanto al resultado acumulado del efecto del alcoholismo como a la pérdida

227 Partenón, en griego «la residencia de las jóvenes»; en este caso «la residencia de Atenea Partenos». Es el principal templo de la Acrópolis de Atenas y también uno de los más importantes ejemplos del estilo dórico. Está dedicado a la diosa griega *Atenea Parthenos*. Fue construido entre los años 447 y 442 durante el gobierno de Pericles. Su sofisticado diseño incorpora las llamadas «correcciones ópticas».

228 Cantuta. (quechua: *qantu*) (*Cantua buxifolia*). Es una especie de arbusto perteneciente a la familia Polemoniaceae. La Cantuta es una de las dos flores nacionales de Bolivia (siendo la otra la flor del Patujú). Ver *DRAE*.

229 Borda, Arturo. *Nonato Lyra*. Edición de Rodolfo Ortiz. Editorial "La Mariposa Mundial". La Paz, 2015. p. 133.

230 P. Querejazu, 1997 y E. Arandia Quiroga, 1997.

231 Reynolds, Gregorio. *El Cofre de Psiquis*. La Paz, 1918. p. 40.

232 Roa. Op cit p. 202-203.

233 Roa. Ob. cit. pp. 201-202. Nota 87.

de la capacidad de precisión en la ejecución de los trazos, relacionada con la avanzada edad del personaje y el consiguiente deterioro de las facultades físicas.

Estas obras muestran por otra parte que Arturo Borda, pese a su edad, seguía interesado en el tema del arte pictórico y todo lo que este implicaba. Probablemente por eso las realizó. Se puede apreciar que estaba informado de los avances científicos sobre la óptica y las teorías del color que, por lo que se sabe, no interesaron de manera particular a sus contemporáneos en el país. Por eso estas pocas obras son tan interesantes, peculiares y valiosas. De hecho, Mesa y Gisbert opinan que fueron obras anticipatorias a lo que década y media después sería el "Op Art" (Optical Art).

Estas obras, por su originalidad, quedan incluidas entre las antes citadas como emblemáticas.

Estudio, I. 1950. Es una pintura rectangular horizontal que representa dos temas a modo de espejo uno del otro, con variantes, y en la que encontramos una vez más la presencia de la pintura dentro de la pintura. Una habitación larga, en penumbra, con una puerta al fondo que permite el ingreso de luz. También tiene una puerta lateral por la que entra luz difusa. El ingreso de la luz genera diferentes

Estudio de color, IV. Hacia 1952. Es una obra de formato cuadrado. De fondo oscuro que representa un disco de colores. Es una obra totalmente abstracta

Estudio de color, II. 1952. Es una composición abstracta de cuatro fajas con variaciones de color sobre un fondo gris-azul. Representa cuatro fajas, de lo que pareciera ser cartón parcialmente doblado, que están divididas por dos colores cada una. Cada una tiene encima cuatro formas geométricas que parecieran también de cartón con tres pirámides dobladas. Las dobladuras de las cartulinas de base como de las formas geométricas piramidales son tan solo un recurso para representar juegos de luz y sombra, y las consecuentes variaciones del color. La iluminación es superior, del lado derecho del espectador, y a 45 grados de inclinación tanto lateral como vertical. La iluminación produce efectos de mayor o menor recepción lumínica. Los colores primarios y secundarios están dispuestos en contrastes con su opuesto. Las formas geométricas reciben la luz y proyectan sombras, así como reciben reflexiones de color de las formas laterales y las fajas. Las formas son color rojo sobre verde, blanco sobre gris-azul, amarillo sobre violeta, naranja sobre gris, azul sobre naranja, verde sobre rojo, negro sobre blanco y violeta sobre naranja. No tiene firma. Tiene una inscripción por el reverso con lápiz color rojo, caligrafía de Héctor Borda, con el título y el año.



Estudio, III. 1952. Óleo sobre cartón, 54,5 x 38 cm. Colección particular. La Paz.



Estudio, I. 1950. Óleo sobre cartón, 28 x 50,5 cm. Museo Nacional de Arte. La Paz.



Estudio de color, IV. Hacia 1952. Óleo sobre cartón, 33,5 x 38,5 cm. Colección particular. La Paz.

VI. Otros aspectos de Borda y su actividad.

Presento aquí dos temas inherentes y centrales a la figura y la persona de Arturo Borda que no he analizado antes.

El alcoholismo.

El tema es parte indivisible de la historia personal del artista y de su producción literaria y pictórica. La moral conservadora imperante en el país durante la vida de Borda rechazaba y proscribía a quienes padecían de esta enfermedad social, que era más frecuente de lo que se reconoce. Este debió ser motivo de preocupación entre sus padres y sus parientes durante la vida del artista y después, hasta el presente; pues en la actualidad algunos de sus descendientes indirectos niegan este aspecto de la historia personal del artista y, por tanto, lo censuran; exigen que no se hable del asunto porque lo consideran falso o denigrante. Sin embargo, resulta incongruente negar la relación entre el artista y el alcoholismo, situación admitida por él mismo, que por lo demás está corroborada por muchos testimonios, lo que hace inútil negar el asunto. Roa lo describe y analiza y aporta numerosos testimonios.

Una referencia sobre esta situación es la de Gustavo A. Navarro, Tristán Marof, que dice:

> "… Desapareció de Buenos Aires y se dedicó a la bebida, entregándose de lleno a una bohemia absurda, pintoresca, sin importarle el arte sino muy rara vez cuando encontraba espíritus afines al suyo. …"[234]

Sobre el tema Mesa y Gisbert, que conocieron a Borda en vida, afirman:

> "El año de 1921 Borda empezó a aislarse dentro de una sociedad que se le mostraba hostil. Todos los informes hacen suponer que abandonó totalmente el arte para dedicarse a la 'vida bohemia' primero y al alcohol después. … Su aspecto externo era deplorable, se lo veía deambular por las calles de La Paz en forma descuidada, de manera que cualquier persona lo habría tomado por un mendigo. En 1943 fue a vivir con su hermano Héctor, volviendo a tomar los abandonados pinceles."[235]

En su *Autobiografía* y en varios de sus textos en *El Loco* y en *Nonato Lyra* el propio artista habla del tema repetidamente y lo pone como una de las causales de su aislamiento social. Debió ser un motivo de tensión personal muy intensa, al experimentar en sí las facetas contrapuestas de la lucidez consciente y la provocada enajenación liberadora e iluminadora al mismo tiempo que degradante e inductora de la depresión y la melancolía.

> "Si alguien leyese esta mi libertad de expresarme podría suponer en mi algún imperio mío en las gentes: pero es todo lo contrario: se debe precisamente a que sé que cualquiera que me lea jamás podrá sospechar que yo, pero yo, el borrachín, pueda pensar y escribir con tanta libertad, dado el concepto que tienen de mi degeneración."[236]

Por otro lado y en contraposición, otras personas ensalzan esa faceta o condición del artista, se solidarizan con ella o la alaban considerándola como un aspecto que abrió su genialidad y creatividad. Un ejemplo de esto es un testimonio solidario de Jaime Sáenz que le dedicó el siguiente poema:

> "Soy un borracho. (Para Arturo Borda)[237]
> Bebo pisco, cerveza, chicha.
> Y mi amigo me dice que no beba,
> pisco, cerveza, chicha.
> Dios bebe y se emborracha
> cada vez que produce belleza.
> Dios se emborracha contemplando el carrousel
> tremendo de los planetas.
> Bebe órbitas, constelaciones,
> sistemas de estrellas,
> y se emborracha.
> Y yo soy tan pequeño,
> ante Dios,
> que mis órbitas,
> mis constelaciones,
> mis sistemas de estrellas,
> son copas de pisco,
> botellas de cerveza,
> jarras de chicha."

poema en el que Sáenz compara lo minúsculo de la ebriedad humana con la divina de dimensión cósmica

234 Marof, Tristán. "Buenos Aires". Fragmento transcrito y comentado por Rodolfo Ortiz, en: "La Mariposa mundial. Revista de literatura" Nº 22. 2014-2015. p. 30.

235 Mesa, José de; y Gisbert, Teresa. "Prologo. Arturo Borda. El hombre y su obra". En: Arturo Borda, *El Loco*. Tomo I. p. 8.

236 Borda, Arturo. *Nonato Lyra*. Edición de Rodolfo Ortiz. Editorial "La Mariposa Mundial". (Segunda impresión). La Paz, 2015. p. 181.

237 Jaime Saenz. http://arturoborda.blogspot.com/

creadora de belleza, en que como se hace evidente, equipara a Borda en el rango de creador.

El asunto parece un inútil debate bizantino, sin solución. No obstante, debe ser puesto en contexto, porque se puede establecer como constante a lo largo de la historia de la humanidad el hecho de que los creadores y visionarios han traspasado las fronteras de la lucidez hacia ámbitos considerados como libres o liberadores, próximos a la enajenación y la locura, debido al uso de estimulantes como el alcohol, el tabaco, los alucinógenos naturales o sintetizados, como el opio, el éter, la morfina, etc. La lista de ejemplos puede ser muy larga. De hecho, varios de los personajes idealizados por Borda transitaron esas rutas, como Boudelaire, Poe, Monet, Modigliani, etc.

Menciono el tema aquí porque es inherente a la persona del artista y por tanto insoslayable. Sin embargo, en mi opinión el asunto es secundario. Simplemente fue parte de la vida de una persona que falleció hace varias décadas. Sería muy difícil determinar cuánto contribuyó o restó el alcoholismo en la obra del artista. Podría decirse que si Borda no hubiera participado de la bohemia paceña, acaso no hubiera sido ni escritor ni pintor. Lo que al final sí importa es que Arturo Borda fue en vida y es hoy uno de los más importantes artistas plásticos en Bolivia.

Borda y la crítica; la crítica y Borda.

La *Autobiografía* del artista expresa con dramatismo el abandono de que fue objeto el artista y el aislamiento, a modo de ostracismo interior, al que fue sometido y en el que se sintió. No obstante, una vez más hay que matizar el asunto.

Tanto Carlos Salazar como Rónald Roa adoptaron el discurso de la *Autobiografía* y del mito bordiano de la injusta marginación del genio. Por mi parte, opino que, considerando el sentido de la Autobiografía como verídico, la afirmación tiene más relación con la obra escrita del artista que con la pictórica. Aunque fue amigo y contertulio de muchos periodistas, escritores, narradores, ensayistas y poetas, y pese a que varios de ellos le dedicaron sus obras, comentarios y poemas, acaso el silencio de la crítica sobre su producción escrita es el que le dolió más a lo largo de los años. Sin embargo, hay que tener en cuenta que Borda nunca publicó un libro, ni de prosa de poesía. Por eso es muy probable que no todos los escritores, por muy amigos que hubieran podido ser del artista, lo consideraran como un escritor de alto nivel. Por ejemplo, el poeta Óscar Cerruto, no lo incorporó en su relación de la "Poesía paceña en el proceso de la literatura".[238] Tampoco lo hizo Luis Alberto Pabón en su trabajo sobre la novela y el cuento paceños en el siglo XX;[239] y, en su relación sobre los escritores de la "Generación del Centenario" mencionó a dieciocho escritores sin incluir a Borda; entre los ensayistas y publicistas mencionó ocho autores; entre los cuentistas seleccionó a veintiún autores, sin considerar a Borda. Por su parte, A. Salas citó entre los periodistas a cuatro autores.[240] La ausencia de referencias a Arturo Borda se debe con seguridad a que su actividad como escritor fuese desigual en calidad, dispersa y poco constante, aunque estuviera embarcado por décadas en su monumental libro *El Loco*, que el artista anunciaba como terminado ya en 1925. No obstante y en contraposición, Vilela y Guarachi al referirse a su obra escrita dicen:

> "Tan fecundo en el arte pictórico, no ha sido menos en literatura. Ha producido un libro monumental, en diversos géneros que abarca desde el tema filosófico al filón humorístico. Se llama *El Loco* y consta de nueve gruesos volúmenes con más de 35 mil páginas. Indigenista por temperamento, no por *snobismo*, su obra es de grávida inquietud revolucionaria."[241]

No obstante, borda fue consciente de la omisión y marginación de que fue objeto, y lo testimonia de esta manera:

238 Cerruto, Óscar. "Poesía paceña en el proceso de la literatura". En: *La Paz en su IV Centenario 1548-1948*. Tomo III. p. 21 y ss. Sólo mencionó a seis de ellos: Abel Alarcón, Eduardo Diez de Medina, Juan Francisco Bedregal, José Eduardo Guerra, Emma Pérez del Castillo de Carvajal y Franz Tamayo.

239 Pabón, Luis Alberto. La novela y el cuento paceños en el siglo XX. En: *La Paz en su IV Centenario 1548-1948*. Tomo III. pp. 57-76. (Novelistas y cuentistas: Alcides Arguedas, Armando Chirveches, Wálter Carvajal R. y Víctor M. Ibáñez). (La "Generación del Centenario": Aureliano Belmonte Pool, Hugo Blim, Raul Botelho Gozálvez, Óscar Cerruto, Claudio Cortez, Antonio Díaz Villamil, Porfirio Díaz Machicado, Alfredo Guillén Pinto, Fernando Iturralde Chinel, Max Mendoza López, Julio A. Murguía, Néstor Ortuño, Gustavo Adolfo Otero, Agustín Ramírez, Víctor Santa Cruz, Víctor H. Villegas, Luis Alberto Pabón y Alfonso Crespo Rodas). (Ensayistas y publicistas: Franz Tamayo, Agustín Aspiazu, Emeterio Villamil de Rada, Isaác Tamayo, José Rosendo Gutiérrez, Daniel Sánchez Bustamante, Bautista Saavedra y Alcides Arguedas). (Cuentistas: Abel Alarcón, Juan Francisco Bedregal, Yolanda Bedregal, Hugo Blim, Raúl Botelho Gozálvez, José M. Camacho, Eduardo Calderón L., Antonio Díaz Villamil, Porfirio Díaz Machicado, María Virginia Estenssoro, Pablo Iturri, José Santos Machicado, Federico Monje, José Vicente Ochoa, Carlos Oropeza, Ángel Salar, Benjamín Saravia, Óscar Soria Gamarra, Julio C. Valdez, Rosendo Villalobos y Alberto de Villegas).

240 Salas, A. Periodistas. En: *La Paz en su IV Centenario 1548-1948*. Tomo III. p. 93 y ss; p. 100. (Daniel Sánchez Bustamante, Franz Tamayo, Humberto Muñoz Cornejo y Wálter Montenegro).

241 Vilela, Luis Felipe y Fernando Guarachi. "Las artes plásticas". En *La Paz en su IV centenario 1548-1948. Tomo III.* Edición del Comité Pro IV Centenario de la Fundación de La Paz. La Paz, 1948, p. 243.

> "Eso hacía en mi iniciación, durante mi mocedad y juventud, y en toda mi hombría, cuando mi colaboración era solicitada por revistas y periódicos, sin que les deba una hoja de papel ni un cabo de lápiz, hasta que comprendiendo mi sentido libre, rebelde y revolucionario, los muy pechoños me cerraron todas las puertas, poniéndose de parte de las derechas y blanqueándome hasta hundirme en un cerco de todos contra uno. Es que la gente, a más de ser hipócrita es cobarde, y no por su vida misma, sino por la seguridad de sus placeres."[242]

y, más adelante dice:

> "Dado que no tengo vinculaciones … me aislaron desde un principio en el exilio de mí mismo como a lepra, gargajo, sífilis o cáncer, hay en este momento que estoy en una extraña borrachera (senecta?) de ternura resentida al fracaso de mi propio destino, …"[243]

Creo que el asunto es en parte distinto respecto a su producción pictórica. A diferencia de lo afirma la autobiografía y ratifica Roa, diré que es uno de los artistas nacionales sobre los que más se ha escrito y comentado, durante su vida y después, hasta el presente. En todo caso, un aspecto desfavorable a considerar es el de sus escasas exposiciones. Para una producción tan grande como la enumerada en la autobiografía y analizada en páginas anteriores, el haber realizado sólo 17 exposiciones en 48 años se traduce en una escasa visibilidad de la obra del artista en su época. Pese a ello, sí se escribió sobre Borda en su época y posteriormente. Tan sólo los poemas a él dedicados o escritos a partir de sus obras equivalen a muy valiosos y positivos comentarios críticos.

Por otro lado, Arturo Borda ejerció la crítica de teatro y de arte por medios escritos. Al respecto el hace memoria:

> "Después de algunos momentos hice algunas críticas, las que fueron aceptadas de muy buen grado, en seguida de haberlas observado debidamente, con tal claridad de juicio que me sorprendió. De tal suerte me tomaron como director de escena."[244]

El ejemplo más notable en cuanto a la crítica de arte es el siguiente:

"La exposición de Cecilio Guzmán de Rojas.[245]

La vuelta de este artista boliviano, largo tiempo esperada, le da mayor interés a la exposición que se inauguró el domingo en el Círculo Militar; unos cincuenta lienzos y algunas aguafuertes y dibujos. / Diremos algo de él, a pesar de que ya lo hicieron otros. / Sintiendo en Potosí Guzmán de Rojas el despertar de su vocación, absorbiendo el alma de esas agrestes serranías y el alma inmemorial del minero mitayo, se marchó a España, llevando un escaso bagaje de conocimientos y mucha aspiración. Allá hizo sus estudios de la forma. Vuelve artista consagrado; pero nosotros necesitábamos ver para tener nuestra propia opinión, a pesar de la de los maestros que lo espaldaracen. / Ahora entro en materia, naturalmente que sin pretender asumir el papel crítico, sino simplemente diciendo la impresión que cada uno de sus mejores suscitó o reaccionó en mí y algo más que se me puede ocurrir, teniendo siempre presente que en el arte nuestra percepción y comprensión es distinta en todo por un sin número de factores espirituales y físicos; liberándome, por tanto de pretender dar una interpretación exacta a la intención del artista y del espectador. / Confesaré, desde luego, que al entrar en el salón, al simple golpe de vista ya sentí una impresión de esplendor de luz y color y luego algo como un resurgir racial en la forma concepcional y formal. ¿Era el orgullo de nuestra propia tierra y raza que palpitara alegremente en mí? Debo recalcar que de España Cecilio trae solo la técnica, el modo o manejo de la línea y el color; porque en lo que hace a la manera de concebir la naturaleza, y muy especialmente su tierra, vemos que, confrontando con sus primeros lienzos, no solamente es el mismo, sino que vuelve más consciente de su tierra y su raza, acrecentada su fe en fuerza de la añoranza a través de los mares; lo que constituye un doble mérito. / A este respecto pienso en la realidad del indoamericanismo, solamente por la suma de afectos que suscita el ideal artístico, en virtud del intercambio de valores

242 Borda, Arturo. *Nonato Lyra*. Edición de Rodolfo Ortiz. Editorial "La Mariposa Mundial". (Segunda impresión). La Paz, 2015. pp. 103-105.

243 Borda, Ob. cit. p. 109.

244 Borda, Arturo. *El Loco*. V II, p. 908.

245 Borda, Arturo. "La exposición de Cecilio Guzmán de Rojas". *La Razón*. La Paz, 13 de noviembre de 1929. p. 6. (Firmó el artículo tanto con su nombre propio como con su seudónimo "Calibán").

anímicos, que es el campo más fructífero; pues se verá que las ciencias, el comercio y las industrias, por mucho que sean más efectivas y tangibles, útiles e inmediatamente beneficiosas, no despiertan ese vínculo indestructible, ni estando a uña y carne menos a través del tiempo y la distancia, lo dice la experiencia diaria, sencillamente porque el arte nace de lo más hondo espontaneo y va a lo más hondo espontaneo: el sentimiento, el corazón. / Pero me alejo de mi objeto; debo concretarme a aquello de lo cual estime mucho y resurge en mi como en las tinieblas de un ensueño lejano.

Observando con alguna atención, se ve en el arte de Cecilio Guzmán de Rojas, que su técnica es violenta, vigorosa y siempre firme. La seguridad y fuerza del efecto no desmerecen en las distintas formas o métodos con que trabaja, factor suficiente para probar su temperamento y carácter indo, cual si fuese a trazo de diamante, muy especialmente en la composición de sus concepciones simbólicas de carácter propio; pues llevan el sello temporalmente del artista. En esto que estimo esencial, muchos podrán argüir que recibe la influencia de las escuelas españolas; mas, este es un asunto que ya he tratado: la técnica que hasta cierto punto es secundario a pesar de que la pintura es el color y el dibujo la línea. La intención, la concepción y la creación y su valor emotivo es lo que define, el arte. / Quien haya visto las obras del Greco, Fra Angélico, Miguel Ángel y otros, que exagerando los excesos o deficiencias en línea, color, luz y sombra, logran hacer inolvidables sus obras, comprenderán este aserto; en contraposición se puede ver obras de arte muy correctas, sometidas a todos los cánones, y que sin embargo nos dejan impasibles, todo por esa su falta de espíritu, del tic misterioso y divino. Esto no quiere decir que no se deba propender siempre a la máxima perfección, no obstante de que nadie que sepa haya dicho cómo ni qué es la perfección. / Producida la obra de arte no hay nada más que aceptarla o rechazarla de plano, conforme a nuestro temperamento y comprensión. En ese sentido, creo que Guzmán de Rojas hace un verdadero arte representativo, evocativo y sugerente, de neto tipo personal, que honra a estas tierras ásperas y ríspidas, y que merece el aplauso y la acogida más amplios; pues que se ve con claridad lo mucho que lleva por realizar de su ideal cultural. / Y ahora, esperando que la sociedad escoja sus preferencias, hare una reseña de los lienzos que he podido tomar algunos apuntes en la esperanza de que sea muy visitada la exposición. / Empezando a recorrer por el anguilo derecho al frente de entrada. …

[Borda hizo una descripción de 20 obras, de las cuales he escogido dos:] / *El Beso de la Esfinge*. De mayor dimensión. En fondo verde, nubes esmeraldas. Raya el horizonte un discreto verde verona. Un murallón de monolitos índigos. Entonces en el escampado en sombra, La Tierra epifanizada en mujer, con faldellín de tul, cubierta por un mato prehistórico, aparece arrodillada, en éxtasis y recibe el beso espectral del espíritu del Ídolo indo o americano, a falta de nombre más propio. Es una sombra granítica. Tan bien sentido como el anterior. / *El Triunfo de la Naturaleza.* Es de una concepción y ejecución ruda, plena, violenta; es toda la sugerencia de haberse consumado la más absoluta concepción de un total agotamiento de la divinidad del triunfo de la vida. Al fondo, cielo turquí con nubarrones blancos. Tierras de un amarillo fuerte en que el sol seca la fecunda lluvia que ha pasado. En la tierra verde, en sombra yace extendida entre aguayos sobrios, rendida, fatigada, somnolienta, reclinada sobre el signo del Sol de la Puerta del Sol de Tiahuanacu; el Macho, no menos extenuado, se reclina con cabeza de la hembra. La contextura de ambos dos es terrosa y magra. Parece que únicamente ya al través del sistema óseo sueña el cosmos, la humanidad futura en los grandes porvenires. … Exhibe también varios dibujos y aguas fuertes de interés. …" / "Arturo Borda. / Calibán."

Hay que decir que al parecer, el artista tenía pensado escribir un libro sobre la crítica, como "5. Crítica. El arte americano: valores efectivos", tal como quedó anunciado al final del tercer tomo de su libro *El Loco*.[246]

En cuanto a la crítica sobre su obra tanto literaria como pictórica, puede decirse que le fue muy favorable durante su vida. Fue descrito como "Genialmente subjetivo, 'sin

246 Borda, Ob. cit. V III, p. 1651.

inquietudes de estilización', según los grandes críticos argentinos" según cita de Vilela y Guarachi.

Tristán Marof comentó:

> "Arturo Borda todavía joven en ese tiempo, pintaba al estilo español, no poseía técnica, pero sus cuadros superaban con mucho a los de cualquier pintor argentino de esa época." Más adelante Marof añade: "Artista de talento evidente y de humor un poco sombrío no se le entendió; su espíritu se escapaba de las conveniencias y de los convencionalismos. Era un hombre de integridad y la urbe paceña lo mató cuando tenía treinta años, destruyendo al artista en flor".[247]

Borda mismo reconoce en su autobiografía: "Sobre su exposición realizada en Buenos Aires se han ocupado más de 25 diarios y revistas de ríos "La Prensa" y "La Nación" con críticas elogiosas y extensas."

Un ejemplo de lo publicado en la prensa en La Paz es:

> "Arturo Borda presenta nuevos trabajos / Hacia bastante tiempo que el pincel de Arturo Borda había quedado en suspenso, sino es decir que trabajaba en el silencio del ATELIER. Sus obras no llegaban a conocimiento ni de sus amigos ni del público. Pero de pronto ese silencio se exterioriza en algo real y visible, con otra modalidad de su temperamento hasta ahora desconocida. / Es ahora la pluma, una vigorosa pluma, la que nos muestra en las vitrinas del Fashionable House dos trabajos suyos, otra característica de su talento de artista que no reposa y busca sin descanso la personalidad que se cree perdida y que está en él mismo. / Uno de los trabajos, por la tendencia patriótica que tiene, y el conjunto que desea interpretar, lo que fue Bolivia en 1825 y 1925 [*Grito de guerra*], carece de interés bajo ese punto de vista, pero el trabajo es exelente, de cualidades artísticas. El otro gusta más; es un paisaje que creemos reconocer en algunos parajes de la Avenida del Poeta, camino de Obrajes. / Es aquí donde el artista resuelve una serie de problemas planteados por su mente. Trata en ese viril paisaje, de encontrar su personalidad definitiva."[248]

Reproduzco fragmentos de una entrevista publicada en "La Semana", en 1917.

> "Pocas, muy pocas veces habíamos oído hablar del arte pictórico que cultiva este joven genial a la par que modesto en grado excesivo. … Y comenzó ante nuestra vista un desfile de sus hermosas telas. Primero nos enseñó su colección de composiciones simbólicas en lienzos que miden desde 75 hasta 1,50 metros / … De las primeras querríamos hacer una descripción completa pero sería muy larga, y solo nos concentraremos en algunas, rápidamente. *La Vida*, [con ese título el cronista describe la obra que en este libro figura como *La Yunta secular*] … Esta preciosa colección consta de más de doce cuadros. / [Describe otras piezas]. / … / Todas sus obras en cuanto a la concepción artística son de un valor muy grande. Pero con pena se nota la ausencia de la técnica. / Sin temor a equivocarse se puede afirmar que este es un pintor esencialmente simbolista, para lo cual tiene un talento indiscutible".[249]

Borda fue uno de sólo pocos artistas plásticos incorporados en el Diccionario Biográfico de personalidades consignados en el libro del Centenario de la República en 1925. De él se dice:

> "Borda (Arturo), pintor. Sus lienzos de gran perfección y seguridad de colorido, han llamado la atención en todas las exposiciones en que se han presentado."[250]

En la misma obra, en un acápite alusivo al arte boliviano, Roberto Bustillos dice:

> "Arturo Borda es pintor de mérito. Tiene talento y es tenaz para el trabajo. Lo primero está presente en su cuadro "El Filósofo", lo segundo está demostrado en el número de obras, muchas de ellas cedidas al Círculo de Bellas Artes de La Paz. Últimamente se ha inclinado hacia el paisaje, sin poder ocultar sus tendencias simbolistas."[251]

En 1928 se dijo de Borda:

> "Sencillo como un niño, Gran Corazón. / De una

247 Marof, Tristán. "Buenos Aires". Fragmento transcrito y comentado por Rodolfo Ortiz, en: "La Mariposa mundial. Revista de literatura" Nº 22. 2014-2015. p. 30.

248 La República. La Paz. Año IV. Miércoles 7 de enero de 1925. p. 4.

249 Ortiz, Rodolfo. "Tres entrevistas a Arturo Borda". En: "La Mariposa mundial. Revista de literatura" Nº 22. 2014-2015. pp.20-21.

250 Varios. "Apuntes para un Diccionario Biográfico Boliviano. (1825-1925)." En: Alarcón, J. R. *Bolivia en el Primer Centenario de su Independencia*. University Press. New York, 1925. p. 375.

251 Bustillos, Roberto. "Evolución del Arte en Bolivia". En: Alarcón, Ricardo, editor. *Álbum del Primer Centenario de la República*. University Press. New York. 1925. p. 338.

potencia subjetiva admirable. Viviendo siempre en su mundo interior, pasa por las calles de esta ciudad, abstraído, ajeno a todo. / Y cuando ya lleno el cerebro de los frutos de la subconciencia, necesita darlos luz, toma, indistintamente, el pincel o la pluma, … / Impelido por el ansia de los horizontes terrestres, ya salido de los suyos propios, Borda Tomó sus cuadros, subió al tren y se fue a Buenos Aires. La urbe que sólo se rinde ante el esplendor del oro puro del talento o de la banca, le abrió sus puertas y a la exposición de sus cuadros acudieron la crítica y el público para aquilatar su valer. Borda triunfó. … / ¿Pintar? … Ya tengo los motivos en la cabeza, un día de estos se me ocurre y tomo el pincel, pongo unos veinte lienzos y los pinto todos… / ¿Qué prefiere Ud. Pintar o escribir? – Según: cada cosa tiene su lugar y cada cosa sirve para exteriorizar, la ilusión o el ansia; es cuestión del momento, es decir, encontrar en la pintura o en la escritura el mejor medio de expresión."[252]

De años posteriores son los comentarios de Luis Felipe Vilela y Fernando Guarachi publicados en 1948 que en parte dicen:

> "La obra de este artista es desconcertante. Pintor de todos los géneros. Su sensibilidad rica y numerosa no cabe en los estrechos límites de las escuelas. Su videncia de creador, le ha llevado a las concepciones más atrevidas de la fantasía." [253]

Según Vilela y Guarachi, parafraseado al pintor ecuatoriano Luis Enrique Toro Moreno, activo en Bolivia entre 1920 y 1950, comparando su trabajo con el de Borda habría afirmado: "Yo soy nada más que un charco; Arturo Borda es un océano".

Un comentario escrito dos años después dice:

> "En la casa residencial de Héctor Borda, hermano y moderno mecenas del pintor, está Arturo Borda. Inconfundible por su porte y talante de proletario del arte. Algo vencido de espaldas por los 66 años de vida inquietante; pero pleno del potencial anímico que conserva fuerte al hombre cuanto más intensa es la vida interior. / Y ahora, a fe que se está frente al océano: un océano de colores, de cuadros grandes y pequeños, de lienzos repartidos aquí y allá, en el salón de recibo, en las galerías, en el comedor, el atelier improvisado, en los dormitorios, conformando con sus trescientos o más trabajos una parte de algo así como dos mil obras creadas por el vigoroso y desconcertante pincel de Arturo Borda. / Para este pintor del pueblo no interesan ni quiere que a nadie interesen las alternativas de su apasionante vida exterior. Sonríe cuando habla de sí mismo con monosílabos y frases truncas, matizadas de crudo humorismo. Tal vez por ello, tiempos estos de auto-crítica y auto-bombo resulte el pintor más desconcertante de Bolivia. … / en el apretado espacio de estos últimos años, Borda ha pintado mucho. Y de tres o cuatro largas horas de borrachera de colores, de multiforme desfile de cuadros, no es posible extraer ni enumeración total ni valoración exacta: …/ hasta hoy la crítica no ha querido dar su veredicto en torno a la obra de Arturo Borda. Solo Medinaceli, el escritor desaparecido, columbró en páginas dispersas algo de la personalidad subyugante de este pintor boliviano, cuya obra en el futuro –no nos arredra vaticinar- ocupará un sitial de honor en el Arte de Bolivia. Para entonces, tal vez la crítica y el público sabrán valorarla."[254]

En cuanto a lo que Arturo Borda entendía por crítica hay que decir que fue muy duro y estricto, tanto en la autocrítica sobre su obra como sobre la crítica en general. A continuación algunos extractos de pensamientos y opiniones que él consignó en su libro *El Loco*:

> "Y téngase en cuenta que la crítica en toda actividad debe ser en raíz, seria, honda y sincera, si se quiere que sea útil a los autores y la colectividad."[255]
>
> "La crítica es beneficiosa únicamente para los hombres o para los pueblos inteligentes y ansiosos de conocerse y corregirse y progresar; pero es como si no existiese para los imbéciles, para los bribones, para aquellos que la existencia por medios fáciles es el fin de sus días. / Regularmente la gente confunde la crítica con la censura."[256]
>
> "Acabo de ver unas pinturas, notables, al decir de

252 "El conocimiento de nuestro valer". "El Norte", 1928? Fragmento transcrito y comentado por Rodolfo Ortiz, en: "La Mariposa mundial. Revista de literatura" Nº 22. 2014-2015. pp. 21-22.

253 Vilela y Guarachi, Ob. cit.

254 "Arturo Borda: el gran pintor olvidado". La Razón, lunes 10 de julio de 1950. Fragmentos de una entrevista transcrita y comentada por Rodolfo Ortiz, en: "La Mariposa mundial. Revista de literatura" Nº 22. 2014-2015. pp. 22-24.

255 Borda, Arturo, *El Loco*, V III, p. 1619.

256 Borda, Ob. cit. V I, p. 157.

los críticos; razón más que suficiente por la que debo dudar del artista, de las pinturas y de la crítica."[257]

"Hay tres clases de críticos.

1º— Los ignorantes de la técnica y que juzgan todo a ojo de buen cubero, en virtud de una especie de reminiscencia estética, acaso por intuición;

2º— los artistas que no entienden de estética, y

3º— los artistas estetas. Estos hablan con conocimiento de causa, gestación y efecto, mas, son tan excepcionales que es posible que no existan. ..."[258]

"… Todo esto rije para los críticos en cualquiera materia. Hipólito Taine. Este crítico, que más que crítico de arte es crítico de historia, aunque en materia de arte es un admirable descripcionista, un excelente esteta con ribetes de artista, en quien es manifiesta su ignorancia técnica, de donde resulta que su crítica falla siempre."[259]

"Los escritores, artistas y pensadores me causan mucha lástima, porque para lo que sirven sus obras es para que los desocupados o generalmente los necios acaudalados hagan una crítica perfectamente ignorante, o para que otros se burlen, o, en el mejor caso, para que como yo, ahora, les compadezcan, lo que ciertamente es lamentable. Pero lo que es verdaderamente triste es la admiración en ¡Ah...! y ¡Oh...! de los imbéciles."[260]

"… Precisamente eso es lo que busco, yendo en pos de la vida, del arte y del amor, sí, del arte que en estos malditos tiempos lo único que ya no tiene es pasión, siendo que el arte es el delirio de las horas santas, y que no puede ser de otro modo. Lo único que se ve en las obras contemporáneas es el seco rigorismo que la crítica científica impone, …"[261]

257 Borda, Ob. cit. V I, p. 42.
258 Borda, Ob. Cit. V I, p. 68.
259 Borda, Ob. Cit. V I, p. 68.
260 Borda, Ob. cit, V I, p. 71.
261 Borda, Ob. cit, V I, p. 308.

VII. Borda después de Borda

En 1962, nueve años después de la muerte del artista y manteniendo viva su memoria, la Alcaldía Municipal de La Paz organizó una exposición retrospectiva,[262] con una selección de su obra que muy probablemente mostró más o menos las mismas piezas de la que se haría cuatro años más tarde.

Con la curaduría de Stanton Loomis Catlin, Director de Exhibiciones de la Galería de Arte de la Universidad de Yale y la de Terence Grieder, Director del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Texas, en Estados Unidos de Norte América, se llevó a cabo una exposición itinerante titulada "Art of Latin America since Independence" (Arte de América Latina desde la Independencia).[263] La exposición se presentó en la Yale University Art Gallery entre el 27 de febrero y el 13 de marzo de 1966; en el University of Texas Art Museum entre el 17 de abril y 15 de mayo; en el San Francisco Museum of Art entre el 2 de julio y el 7 de agosto; en La Jolla Museum of Art entre el 27 de agosto y el 30 de septiembre; y en el Isaac Delgado Museum of Art en New Orleans, entre el 29 de octubre y el 27 de noviembre de dicho año. En dicha exposición se presentó la obra de diez artistas bolivianos o activos en Bolivia: Enrique Arnal, Arturo Borda, Cecilio Guzmán de Rojas, Gil Imaná Garrón, Alfredo La Placa, Hugo Lara Centellas, Antonio Mariaca Arguedas, María Luisa Pacheco, Armando Pacheco Pereyra y Moritz Rugendas.

La obra de Arturo Borda figura ilustrada en el referido catálogo como: "Plate 85. Borda. *Leonor González and José Borda*. 1920" y en el listado del catálogo de exhibición como: "48. Borda, Arturo (Bolivia, 1883-1955) / *Leonor Gozálvez y José Borda* (Plate 85) / Oil, $59^{1/16}$ x 52 in. / Lent by Sr. Héctor Borda, La Paz." p. 221. No he logrado encontrar documentación que explique cómo ambos especialistas en arte americano hicieron contacto con Héctor Borda y cómo seleccionaron la pieza de referencia, entre varias opciones que debieron tener.

Tiempo después, el texto de Stanton L. Catlin y los cuadros de la exposición fueron publicados en la revista LIFE (en español) Vol, 29, Nº 5, el 13 de marzo de 1967.[264]

El crítico John Canaday publicó el domingo 27 de febrero de 1966 en el periódico "New York Times" un comentario crítico sobre la referida exposición titulado: "Below the Rio Grande in New Haven" (Debajo del Río Grande en New Haven). Este autor analizó y comentó la exposición en catorce párrafos, de los cuales dedicó cuatro a esa única obra de Borda en la exposición. En estos dice:

> "Hay media docena de pinturas de género y de paisajes topográficos superiores en calidad dentro de sus concepciones objetivas. Pero el verdadero descubrimiento es un pintor llamado Arturo Borda. Es un boliviano nacido en 1883, representado por su única pintura presentada aquí, "Leonor González y José Borda". / El catálogo no da datos sobre Arturo Borda y todo lo que yo he podido saber es que sus cuarenta pinturas están en posesión de su familia en La Paz. Si el doble retrato que está en Yale es un hermoso ejemplar, Borda es mucho más que un maestro menor. La pintura es grande -cerca de cinco pies de alto- y las figuras sentadas son de tamaño natural. Obviamente se trata de una iconografía personal cualquiera sea la relación del hombre y la mujer con el artista. Al fondo, en la parte superior izquierda de la pintura, hay un pintor que trabaja en lo abierto frente a su caballete. Niños juegan con un barco de juguete en un estanque con una vista volcada hacia el centro, y columpian de las ramas de un gran árbol, ciertamente un árbol real con una fuerte asociación personal, cuyas raíces se extienden sobre un montículo de tierra. Pequeñas figuras están ocupadas en varios pasatiempos idílicos en todo el resto del cuadro. / Las dos principales figuras están pintadas con ajuste fotográfico, pero el fondo, contradictoriamente, está tratado con un pesado empaste impresionístico. En las dos esquinas de abajo hay leyendas, una de ellas (a la izquierda) oscurecida, a la manera de Harnett, por un pedazo de tela pintada con intención

262 Mesa, José de; y Gisbert, Teresa. "Prologo. Arturo Borda. El hombre y su obra". En: Arturo Borda, *El Loco*. Tomo I. p. 8.

263 Yale University and the University of Texas. Yale University Press. Connecticut Printers Inc. Library of Congress Catalogue Card Number: 66-18340. Revised Edition. February, 1966.

264 Ortiz, Rodolfo. Nota final al texto: John Canaday. "Debajo del Río Grande en New Haven". Traducción de Rodolfo Ortiz del artículo de dicho autor publicado en "The New York Times", el 27 de febrero de 1966, y reproducido en: "La Mariposa mundial. Revista de literatura" Nº 22. 2014-2015. p. 27.

ilusoria hasta la última hilacha. La mujer tiene un rosario y un devocionario; el hombre una ramita en flor que identificaría como una *trumpet vine*. Puede arruinar el propósito de la exposición que la pintura más interesante es aquella que puede referirse al "desarrollo social", únicamente por forzar ese tema; pero la presencia de una obra de arte de primera clase por un pintor totalmente desconocido en nuestra parte del mundo, y probablemente no muy conocido en su propio país, suministra un tipo de descubrimiento, raro hoy en día, de un artista de grandes dotes interpretativas y técnicas que se ha formado sin reconocimientos y aparentemente sin ningún interés en tales reconocimientos. Lo mejor que se puede hacer acerca del caso de Arturo Borda a este respecto, es prometer mayores investigaciones, con la esperanza de que este ejemplo de su pintura no sea una excepción caprichosa de su trabajo."[265]

Al parecer John Canaday habría cumplido su promesa y escribió un segundo artículo sobre Borda. Sin embargo, no he podido encontrarlo.

La más importante valoración crítica de la obra de Borda en el exterior fue la incorporación de su pintura *José y Leonor, Mis padres*, de 1943 en la referida exposición. Al respecto, en el prólogo de *El Loco*, José de Mesa y Teresa Gisbert comentan:

> "Después de 14 años [de la muerte del artista] un crítico norteamericano hace en Nueva York el descubrimiento de Arturo Borda, colocándolo como la estrella de la exposición latinoamericana, auspiciada por las Universidades de Yale y Texas."[266]

Tras el retorno de ese valioso retrato y a raíz de la citada exposición itinerante, se organizó en La Paz una nueva exposición retrospectiva de homenaje al artista, compuesta por 96 obras procedentes de siete colecciones. Según se puede apreciar por el catálogo, el grupo principal de obras seguía entonces en poder de los hermanos del artista, especialmente Héctor, Henna y María Angélica. De la colección de Héctor Borda eran: 1, *Critica del arte*; 2, *El carnaval*; 3, *Coloquio del tiempo y la muerte*; 4, *Cordillera*; 5, *El demoledor. A la conciencia del trabajo*; 6, *Pachamama*; 7, *Revelación de los misterios macro-micro*; 8, *La Pascana*; 9, *Héctor Borda*; 10, *El desayuno de la miseria*; 11, *Khantuta del Choqueyapu*; 12, *Walt Withman*; 13, *Arco Iris*; 14, *Paisaje de la cordillera*; 15, *Tormenta*; 16, *La Avenida del poeta*; 17, *La fiesta en el valle*; 18, *Renunciación*; 19, *Huayna Potosí*; 20, *Illimani*; 21, *La cumbre*; 22, *Shakespeare*; 23, *Cristo*; 24, *Cabeza de cordero*; 25, *Paisaje del altiplano*; 26, *Paisaje del altiplano*; 27, *Fantasía*; 28, *Jaime Mendoza*; 29, *Alegría de la Puna*; 30, *Maquiavelo*; 31, *Paisaje con vicuñas*; 32. *Muela del diablo*; 33, *Mazamorra*; 34, *El despertar de la naturaleza*; 35, *Anti Achachila*; 36, *El becerro de oro*; 37, *La cabeza de Murillo en el alto de Potosí*; 38, *Espectro*; 39, *El Loco*; 40, *Estudio de color*; 41, *Estudio III*; 42, *Retrato*; 43, *Autorretrato*; 44, *Selva Yungueña*; 45, *Critica del arte indigenista*; 46, *La nueva senda*; 47, *El fuego del amor purifica el mármol*; 48, *El poder de la voluntad lleva al hombre al espacio*; 49, *Pelea del águila y la serpiente*; 50, *El espantapájaros*; 51, *Vicente Pasos Kanki*; 52, *La conciencia no se abate ni ante el más fuerte vendaval*; 53, *Machupichu*; 54, *La yunta secular*.[267] De la colección de María Angélica Borda: 55, *Mi escudo*; 56, *Psiquis y el amor*; 57, *La conquista de América*; 58, *El entierro indio*; 59, *Campesinos labrando*; 60, *La tragedia*; 61, *El estrecho de Tiquina*; 62, *Víctor Hugo*. De la colección de Henna Borda de La Faye: 63, *Su madre*; 64, *César La Faye*; 65, *Cristo a la columna*; 66, *La sombra del pintor*; 67, *Yungas*; 68, *La horca del Inca*; 69, *El lago Titicaca*; 70, *Entrada a Coroico*; 71, *Henna Borda de La Faye*; 72, *Belisario La Faye*; 73, *Ensueño musical*; 74, *Génesis*; 75, *Illimani*; 76, *Montículo*; 77, *Atardecer*; 78, *Altiplano*; 79, *Mundo, demonio y carne*; 80, *Bodegón*; 81, *Daniel Salamanca*; 82, *Las ánimas*; 83, *Paisaje*; 84, *Clamor en la derrota*; 85, *El dolor*. Los Amigos de la Ciudad prestaron de su colección: 86, *Imilla con un gallo*; 87, *Illimani*; 88, *Marina*; 89, *Marina*; 90. *Cosas*; 91, *Retrato*; 92, *En la playa*; 93, *El poder de la voluntad*; 94, *Figura*. De la colección de la Señora Viuda de Rodríguez: 95, *El Yatiri*; y de la Colección de la señora Juana Miranda de Tamayo: 96, *Florero*.

Ese estrecho grupo familiar que tenía en su poder muchas más obras del artista que no se incluyeron en la referida exposición, protegió de manera positiva la obra de Arturo Borda. La concentró, la guardó y,

265 Canaday, John. "Debajo del Río Grande en New Haven". Traducción de Rodolfo Ortiz del artículo publicado en "The New York Times", el 27 de febrero de 1966. En: "La Mariposa mundial. Revista de literatura" Nº 22. 2014-2015. pp. 25-27.

266 Mesa, José de; y Gisbert, Teresa. "Prologo. Arturo Borda. El hombre y su obra". En: Arturo Borda, *El Loco*. Tomo I. p. 8.

267 No figura en el Catálogo, el *Retrato de Leonor y José, mis padres*, 1943, que también formaba parte de la Colección Héctor Borda, probablemente porque seguía formando parte de la antes citada exposición itinerante.

cuando se dieron las oportunidades adecuadas, la mostró y la promovió. Es gracias a ese clima positivo que Arturo Borda pudo ser conocido por el crítico y curador de arte Stanton Catlin, y puesto por él en un lugar relevante como uno de los mejores retratistas del continente, durante la primera mitad del siglo XX. Esa actitud permitió que la obra de Borda se exhibiera en el Museo Nacional de Arte, en una sala especial, por varios años, y que, paralelamente, se lograra la compilación y publicación de su libro "El Loco". Este fenómeno en la familia Borda, es poco frecuente, pues lo más frecuente es que los familiares y herederos de las mujeres y hombres destacados que ha producido el país, guarden tan celosa y herméticamente su producción, que a la larga en realidad la sepultan en el olvido.

Después y a lo largo de los años varias de las obras fueron cambiando de propietario. Por ejemplo, una obra de Arturo fue enviada por Héctor Borda, como obsequio a John Canaday, a su residencia en Estados Unidos, aparentemente en agradecimiento por su comentario en "The New York Times". Por otra parte, colecciones de arte formadas durante las décadas de 1970, 1980 y 1990 adquirieron obras de este artista, y de ellas es que se han fotografiado para esta obra.

Roa, con base en referencias documentales, cita varias pinturas cuyo paradero es hoy desconocido: *El filósofo*, *La pesadilla del hogar*, *Creación sin modelo*, *Vía libre*, *Fantasía del amor*, *Psiquis del amor*, *Éxtasis*, *El atisbo*, *Sus fantasías*, *La Venus de Milo*, *Fuerza y Gracia*, *El sátiro y las vírgenes*, *Sorpresa o lascivia*, *La tumba del suicida*, *La muerte de Roldán*, *Estudio de vitral*, *La vieja del gato*, *Armonía en gris*, *Los cactus*, *Fruta seca*, *El Kusillo, muñeco indígena*, *Eucalipto tronchado*, *Balcón del coloniaje* y *Un rincón en el agua de la vida*.[268]

Años después, en 1972, se instaló en el Museo Nacional de Arte una sala permanente, por gestión directa de la entonces directora del Museo Arq. Teresa Gisbert con Héctor Borda Gozálvez. Las obras estuvieron expuestas al público durante seis años hasta que, tras muerte de Héctor Borda los familiares las retiraron.[269] En ese lapso estuvieron en el museo: *Retrato de Leonor y José, mis padres*, 1943, *El triunfo del arte clásico*, 1943, *Héctor,* 1915, y *El espantapájaros* y otras más.

En 1983 se conmemoró el centenario del nacimiento del artista. Transcribo el siguiente comentario publicado en el periódico:[270]

> "En octubre de 1983, en el mes y año del centenario del nacimiento del artista, se hizo en el Museo Nacional de Arte una exposición conmemorativa que estuvo montada en dos partes: Una primera, compuesta por sólo cuatro pinturas que mostraban los gustos, intereses y búsquedas del pintor. La primera pieza fue el *Boceto de Angélica y Victoria*, 1915, donde representa a dos de sus hermanas absortas en sus juegos de muñecas. Son mostradas con enorme ternura y cariño, aspectos que son característicos de los retratos que Borda hace de los personajes que le son allegados y conoce bien. El retrato es una de sus facetas más importantes que siempre ha resuelto con gran maestría. Las obras más conocidas dentro de este género son el retrato de *Mis padres*, el de su madre, el de *Héctor* su hermano, etc. Esta pieza en particular pasó desapercibida en la Casa de la Cultura por mucho tiempo. La segunda pieza, también de la Colección de la Casa Municipal de Cultura "Franz Tamayo", fue el *Illimani*, 1943, realizada a partir de una fotografía aérea que, representa a la gran montaña, símbolo de la ciudad de La Paz. Las montañas y el paisaje fueron de intereses estéticos y temáticos constantes en el pintor, especialmente el Illimani, que para él resume la belleza de la naturaleza, y lo equipara con el ideal clásico del Arte. La tercera pieza fue el *Despertar de la naturaleza*, de colección particular, en la que se resumen también otras de las constantes preocupaciones del artista; la fascinación por la selva yungueña, aunada a la de las montañas y representada en su pujanza por el puma; al centro del conjunto, una mujer desnuda se despereza después del sueño, tema central de la alegoría y que expresa esa preocupación del pintor por la figura humana, desnuda en su ideario clásico, hecha en forma ideal y sin dejar de ser un estudio anatómico y que, al mismo tiempo tiene una carga de sensualidad. La cuarta pieza, *Estudio III* de 1952, también de colección particular,

268 Roa. Ob. cit. p. 204-206. Agua de la Vida es un barrio de la ciudad de La Paz.

269 Alfredo La Placa sucedió a Teresa Gisbert como Director del Museo. A su vez le remplazó la artista Magda Arguedas, durante cuya gestión, en 1978, las obras fueron requeridas y devueltas.

270 Querejazu, Pedro. Semana de Última Hora. Viernes 4 de noviembre de 1983. p. 4. Republicado en: *Arte Contemporáneo en Bolivia, 1970-2013. Crítica, Ensayos, Estudios*. La Paz, 2013. pp. 58-61.

habló del interés y preocupación constantes del pintor por el color, aquí representado en forma abstracta, colorido cambiante en numerosas facetas. Este cuadro parece que por una parte tiene una finalidad didáctica, pues se sabe que el pintor quiso enseñar arte. Además, esta pintura, es precursora donde el artista sin pretenderlo realizó una obra abstracta del "Op Art" que recién aparecería como estilo y propuesta estética y conceptual, diez años más tarde. La segunda parte de la exposición, fue documental. El conjunto se dividió en cinco grupos: El primero, compuesto por sesenta dibujos, casi todos hechos con lápiz de grado medio sobre papel sábana de tamaño oficio, o fragmentos del mismo; algunos pocos han sido repasados con tinta y pluma. La temática y el tratamiento son muy amplios pues hay desde pequeños bocetos y apuntes sobre paisajes y figuras, pasando por estudios anatómicos de detalle, hasta dibujos terminados. Algunos de estos terminados tienen cuadrícula sobrepuesta, lo que indica la intención de traspaso a la pintura. Varios tienen anotaciones del color que debe tener cada lugar lo que evidencia que Borda pensaba en color, es decir que en su cabeza ya tenía la obra totalmente elaborada antes de pintarla. Entre los temas ciertamente el más importante es la figura humana, en pequeños estudios y otros totalmente elaborados. Todos son ejecutados en papeles de tamaño pequeño no más grandes de una hoja oficio y la gran mayoría son pequeños fragmentos utilizados por las dos caras y en todo sentido. Estos dibujos muestran por una parte la constante preocupación de Borda por el dominio de la figura humana. Su conocimiento de la figura humana es más bien teórico, pues en ningún caso parece haber trabajado con modelo natural. Y de ahí su preocupación por los estudios de musculatura casi miguelangelesca, pues no sólo se traduce en la simple representación sino que busca situaciones extremas de esfuerzo muscular, torsión, escorzos, que hacen evidente y son un alarde de su conocimiento. De los dibujos expuestos hay uno sólo que parece haber sido tomado del natural, representa un desnudo masculino desde la cintura para abajo y precisamente carece de ese constante estudio anatómico además representa el medio cuerpo inferior de un hombre ya adulto de edad avanzada, de músculos flojos, pero al mismo tiempo de diseño muy preciso, sin las dudas que impone el dibujo de memoria. ¿Se trata acaso de un dibujo de sí mismo? Otros temas son las montañas, el paisaje del altiplano, algunas plantas y naturalezas muertas. El segundo grupo estuvo compuesto por los manuscritos del pintor. Se exhibieron parte de los manuscritos y pruebas de galera de su gran obra "El Loco", junto con otros manuscritos de poemas, cuentos, comentarios sobre arte, discursos, cartas, solicitudes no respondidas, trámites, etc. que nos hablan de una importante faceta literaria que se extiende a expresar una ideología política en un manifiesto a los trabajadores de Bolivia y otros escritos del mismo tipo. El tercer grupo estuvo compuesto por catálogos de las exposiciones del artista, notablemente la que hizo en Buenos Aires en 1918, y otras de exhibiciones de caricaturas. El cuarto grupo estuvo compuesto por los escritos políticos de Borda, tanto manuscritos como impresos, dirigidos a los trabajadores y al Presidente de la República Don Hernando Siles Reyes. El quinto grupo estuvo compuesto por la parte de documentos que atañen a la persona: cédula de identidad, pasaporte, salvoconducto, boletines familiares impresos por su padre, fotos del pintor solo y en grupos con sus amigos y una breve biografía que, dado el enfoque de la misma, se puede pensar que la escribió el propio Borda, constituyéndose en este caso, en una autobiografía. Entre ellos una solicitud de licencia que acredita que Borda ejerció la enseñanza del arte. La exposición, reducida en obras y en espacio, tiene un alto significado en la medida en que ayuda a penetrar un poco más en el misterio y olvido que rodean la obra de este genial y polifacético artista. La exposición documental, a que me referí, es la parte más atractiva e interesante con los dibujos y bocetos de Arturo Borda hechos a lápiz sobre papel madera. Algunos podían titularse como "ocurrencias", otros son estudios anatómicos, de dorsos, piernas, pies, manos, etc. y varios de ellos constituyen estudios preparatorios para varias de las obras conocidas del pintor y otras desconocidas o que nunca llegaron a ejecutarse como obras definitivas. Los dibujos

muestran esa vena erótica que está presente siempre en el arte de Borda, pues hay varios bocetos que en algunos casos son en tono picaresco, como el tema frecuente en su obra, la mujer con exuberantes atributos femeninos y ropa transparente, cuya expresión más clara es el personaje femenino principal del cuadro *La Entrada del Carnaval*. Otra parte interesante son bocetos de los cuadros terminados y que son conocidos, como el *Becerro de Oro*, *El espantapájaros*, *La Cantuta*, *El poder de la voluntad*, *Achachila*, *La nueva senda* y otros."

En 1987 se realizó un ciclo titulado "Homenaje a Arturo Borda", entre el 19 de abril y el 4 de mayo, en el Espacio Portales, de la Fundación Simón I. Patiño en La Paz. El homenaje pretendió mostrar simultáneamente todas las facetas del artista. Una conferencia de Rónald Roa hizo un exhaustivo seguimiento de la vida de éste a través de los documentos; Teresa Gisbert analizó la obra plástica, mostrando la relación entre los temas escritos y los pintados; Julio de la Vega y Raúl Paredes hicieron un análisis de la obra literaria y, finalmente, Carlos Salazar Mostajo contrapuso la obra de Guzmán de Rojas con la de Borda, tomando como tema el indigenismo (uso estético de la figura del indio) y el indianismo (o reivindicación del Indio y sus derechos). La serie de ponencias culminó con un debate sobre el artista en el que el Coronel Federico La Faye, sobrino del pintor, hizo aportes interesantes. El debate incidió repetidamente en el problema del alcoholismo en Borda. Fue notable la participación en los debates de gente joven, público inquieto e interesado proveniente de diversos ámbitos del quehacer cultural de la ciudad. No hubo ni un artista presente. En esa oportunidad se exhibieron 16 pinturas y 15 dibujos como: *El filicidio*, la *Virgen de Copacabana*, junto con *Leonor regando plantas* y el *Illimani* de la Alcaldía.

La exposición más reciente fue realizada en el Museo Nacional de Arte, con el título: "Arturo Borda (1883-1953). Exposición Retrospectiva de Homenaje" dentro del Segundo Salón Internacional de Arte, SiArt, el año 2001. En la oportunidad se reunieron y exhibieron 60 obras del artista que también fueron ilustradas en un capítulo especial en el libro-catálogo de dicho evento artístico.[271]

Siete años más tarde, siete retratos y una pintura alegórica realizados por el artista fueron expuestos como parte de la exposición titulada: "Espejos en el camino. El retrato civil en Bolivia. 1820-1950".[272]

Las obras, las colecciones y la diáspora.

En la actualidad, las principales colecciones públicas que guardan y exhiben obra de Borda son el Museo "Casa de Pedro Domingo Murillo" del sistema de Museos Municipales de La Paz, el Museo Nacional de Arte que en los últimos años ha adquirido varias piezas, el Museo Antonio Paredes Candia en El Alto, el Museo Policial, el Banco Central de Bolivia y la Casa Museo Núñez del Prado.

Las más destacadas colecciones particulares son: La Faye Palma (con base en la Colección de Henna Borda de La Faye y adquisiciones ulteriores); Ballivián de Gutiérrez; Iturralde – Costa; Iturralde Ballivián; Azcui-Gamarra y Sánchez Bustamante, en La Paz; Alarcón Pereira en Cochabamba; Familia Kieffer-Rodríguez, La Faye-Antelo y Romero-Pinto en Santa Cruz. Además existe un numeroso grupo de personas que tienen una o dos de ellas que no se mencionan en este punto. Un caso notable es la colección de Michel Roger Servant y Simone Vildary de Servant en París, Francia, que en el año 2009 donaron todos los dibujos que tenían de Borda al Museo Nacional de Arte en La Paz.

271 Varios. "Arturo Borda (1883-1953). Exposición Retrospectiva de Homenaje". En: *II Salón Internacional de Arte. Bolivia.* Catálogo de exposición. La Paz, 2001. pp. 115-142. Muchos títulos de las obras ilustradas y expuestas están equivocados, cambiados o son inventados; no corresponden con los que el artista usó o con los que figuran en catálogos y publicaciones anteriores.

272 "Espejos en el camino. El retrato civil en Bolivia. 1820-1950". Catálogo de exposición. Museo Nacional de Arte. La Paz, 2008. Las obras de Borda están ilustradas entre las páginas 27 y 31. La exposición también se presentó en el Centro Pedagógico y Cultural Palacio Portales, de la Fundación Simón I. Patiño, en Cochabamba. Se exhibieron: *José y Leonor, Mis Padres* y los retratos en tondo de *Henna Borda* y *Belisario La Faye*, de colección particular en La Paz; *Boceto de Angélica y Victoria*, de los Museos Municipales de La Paz; *Carmela Pereira*, de colección particular en Cochabamba; la alegoría *Mujer oriental*, que no es realmente un retrato y *Retrato de dama*, ambas del Museo Nacional de Arte.

VIII. Anacronismo de un artista genial

El arte de Borda resultó muy elaborado y complejo tanto para su época como para el presente. El contenido tiene mucho de discurso literario y alegato. Es en general demasiado complejo y críptico para los espectadores. Un aspecto anacrónico en la obra de Borda es el contenido alegórico y simbolista, frente al costumbrismo y objetivismo descriptivo, eventualmente vacío de contenido, hecho por sus contemporáneos.

En las numerosas pinturas de Borda descritas en este libro el artista hizo alegorías con contenidos y significados muy complejos y claramente referidos a la importancia de la perfección del oficio artístico y así como la importancia de las artes que se inspiran tanto en la naturaleza como en el mundo clásico, requisitos para lograr la belleza. Estas obras muestran la constante búsqueda tanto de la belleza formal y conceptual como la excelencia en el oficio pictórico y en la representación fiel de la naturaleza, lo cual remite al mundo clásico. El paradigma de este pintor era, consciente o inconscientemente, el de los míticos pintores griegos Parrasios, Apeles, Zeuxis y Timantes, de los cuales no queda obra pero sí numerosas referencias que las describen, caracterizada por la perfección en la representación de la naturaleza, que está implícita en la obra de Borda, en la medida en que el admiró y buscó representar la naturaleza de la manera más fiel posible, porque la consideraba la perfección de la belleza.

Ejemplos importantes de su apología de la naturaleza y el mundo clásico son las obras: *Crítica de los ismos y triunfo del arte clásico* y *La perfección de las artes*. Las fechas de ambas obras nos indican que fueron producidas prácticamente a mediados del siglo XX, la primera en 1944 y la segunda en 1948. Para esa época las vanguardias artísticas en el mundo habían olvidado definitivamente el mundo clásico. Por citar algunos ejemplos que contextualicen la época, estaban en plena actividad los artistas de la "Escuela de Nueva York" que conformaron el movimiento del expresionismo abstracto, cuyos principales protagonistas fueron los estadounidenses Jackson Pollock (1911-1956) y David Smith (1906-1965), y el holandés Willem De Kooning (1904-1997), radicado en Nueva York, mientras que en Inglaterra, Henry Moore (1898-1986) producía ya sus esculturas estilizadas, casi abstractas. En Sudamérica se produjeron movimientos artísticos únicos y originales como el simbolismo de Xul Solar o el constructivismo de Joaquín Torres García; mientras que en Bolivia, el indigenismo estuvo en pleno auge con la actividad de Cecilio Guzmán Rojas, Genaro Ibáñez, Gil Coímbra, Manuel Fuentes Lira, incluso la del expresionista lituano Juan Rimša que fue influido por esa estética, así como los artistas de la generación siguiente.

Se sabe que la reacción generalizada ante el arte clásico, especialmente en su versión más fría y secante del Neoclasicismo y el Academismo, fue la causa por la que se generaron en Europa y en América numerosas propuestas intelectuales de nuevas estéticas que produjeron como resultado los numerosos "ismos" de los siglos XIX y XX, que se iniciaron con el Romanticismo, algunos de cuyos extremos en el siglo XX son el arte abstracto, el informalismo y el dadaísmo. El epílogo de ese proceso de reacción al parecer se dio en la década de 1960 con el surgimiento del Arte Conceptual.

Como parte de este fenómeno, a principios del siglo XX se revalorizaron el arte primitivo africano y el arte prehispánico americano, considerados puros y primigenios, libres de la influencia de la estética clásica, lo que en parte conformó el sustento del Indigenismo.

De hecho, con base en los logros del Arte Conceptual, el actualmente llamado "arte contemporáneo" rompió con todos los códigos y formas del pasado, tanto clásicos como ismos, en pos de nuevos lenguajes transdisciplinarios y nuevas formas dentro de los fenómenos llamados "fin de la historia"[273] y "fin del arte".[274]

Es probable que Borda, con la amplia y profunda cultura que poseía, conociendo la historia y la historia del arte, pensara que los ismos tendrían vida efímera y que el pensamiento y la estética clásicos retornarían como ya había sucedido en el pasado. Lo que no llegó a saber es que los ismos llegaron para quedarse y que no se vislumbra su fin, pese a que han ido caducando cada uno a su tiempo. Sin embargo, el movimiento intelectual postmoderno y la mundialización de la cultura han permitido, desde 1960 en adelante, poner distancias

273 Francis Fucuyama, (1952). *El fin de la Historia y el último hombre*, 1992.

274 Arthur C. Danto, (1924). Filósofo y crítico de arte estadounidense, autor de los libros *After the End of Art*, 1997, y *The Abuse of Beauty*, 2003. Ver también: Querejazu, Pedro. "La estética del aburrimiento o el aburrimiento de la estética". En: *Memoria: "Encuentro. Estética(s) Contemporánea(s)"*. Fundación Simón I. Patiño. La Paz, 2009. pp. 105-128.

y separarse tanto de las vanguardias ya obsolescentes como del arte clásico, y han permitido constatar la existencia de múltiples dinámicas de las más diversas tendencias e ideología manifestarse simultáneamente, algunas contradictorias y en contraposición de otras, y la vigencia de todas las formas de expresión en procesos de relectura revalorización circulares del arte de todas las épocas, tendencias, lenguajes y lugares. Las ideologías de la "Guerra Fría" que sustentaban las formas "oficiales" o reaccionarias del arte se han diluido. Las escenas mundial y boliviana están abiertas a todas las posibilidades de creación y a todas las lecturas críticas posibles. En ese escenario el arte de Arturo Borda emerge, flota y sobresale en virtud de su tenacidad, su creatividad, la calidad de buena parte de su obra, su consistencia, su contenido, su visión y su anticipación al futuro-presente.

IX. Borda y el arte contemporáneo en Bolivia

Rónald Roa afirma que Arturo Borda influyó en los artistas contemporáneos, especialmente los del grupo que estuvo activo en Warisata (1931), y que también habría influido en Miguel Alandia Pantoja y en su producción artística.[275] Sin embargo, no explica en qué consistió esa influencia, ya fuese en los aspectos técnicos y formales, en la estética, en los aspectos conceptuales o en la temática. En todo caso, no es fácil establecer los resultados de esa influencia, puesto que tanto los artistas de Warisata como Alandia adoptaron el indigenismo como estética desde la década de 1930, cosa que no hizo Borda. Por otra parte, una influencia directa es muy difícil de demostrar, máxime cuando las propuestas estéticas, conceptuales y formales de Borda, como ya se ha dicho, quedaron desfasadas con relación a las tendencias que se pusieron de moda en el país, el indigenismo y el expresionismo, que fueron el sustento sobre el que se hizo el arte durante el segundo tercio del siglo XX.

Borda no dejó una secuela de seguidores y discípulos porque trabajó solitariamente y nunca impartió clases formales de arte. Por el contrario artistas que dejaron fuerte impronta en el medio, por citar dos ejemplos conocidos y evidentes, son Cecilio Guzmán de Rojas a través de la Academia Nacional de Bellas Artes, o Juan Rimša, tanto en la Academia Zacarías Benavides como en sus talleres particulares en Sucre y La Paz.

Sin embargo, Arturo Borda sí tuvo una estela de seguidores indirectos, aunque estos no necesariamente fueran conscientes de la relación. En realidad, más que seguidores de la obra formal de Borda, son artistas en cuya obra se encuentra concomitancias con la obra de este artista, ya sea por el preciosismo formal en la representación de paisajes, bodegones y retratos, por la búsqueda de contenidos trascendentes, como por el interés en la elaboración de la obra perfecta y por la búsqueda ética de la belleza. Uno de estos artistas activos durante el siglo XX fue Raúl Mariaca Guillén (La Paz, 1928 – La Paz, 1997), especialmente en sus obras superrealistas y en los representaciones de las montañas nevadas; Otro tanto fue Ricardo Pérez Alcalá (Potosí, 1939 – La Paz, 2013), criado dentro del mundo mítico y fantástico de Potosí que se traduce en muestras tardías de lo real maravilloso, y que en gran medida está impregnado por el mundo oscuro de la poesía de Jaime Sáenz, que a su vez fue tan Bordiano. Otro caso es el de Tito Kuramotto (Santa Cruz, 1941), activo en su ciudad natal, cuya obra tiene también una relación conceptual, formal y estética con la de Arturo Borda, especialmente en su producción de la década de 1980, caracterizada por el realismo riguroso, el sereno dramatismo, el romanticismo en el planteamiento temático y el uso de elaboradas técnicas pictóricas tardomedievales de ejecución preciosista. Entre los más jóvenes, Mario Conde Cruz (La Paz, 1959), automarginal como Borda, que usa la acuarela como medio plástico, ha desarrollado una temática neobarroca parcialmente relacionada con mundos alucinados, tanto de origen onírico-surrealista, como de los estados exaltados provocados por los alucinógenos; así como a Guiomar Mesa (La Paz, 1961), cuya obra se caracteriza por el amor por el paisaje y formidables representaciones de las montañas y el lago, así como por su visión crítica y analítica de los valores y códigos sociales de la sociedad boliviana actual, en sus series *Hora cívica*, *Los Incas*, y otras.

275 Roa. Ob. cit. p. 197.

X. Colofón

Arturo Borda, pese al mito fue un personaje muy conocido y reconocido en La Paz. Fue conocido por el medio en general y reconocido y apreciado por su círculo familiar amplio pero especialmente por el círculo intelectual de la ciudad que le conoció, retroalimentó y también criticó. En la actualidad es una figura emblemática, además de muy estudiada, especialmente en su producción literaria.

Pese a ese reconocimiento, su obra pictórica no tuvo un impacto real en el medio artístico, tanto porque en gran medida hizo un arte de crítica y denuncia, como porque, el ambiente artístico estuvo dominado desde la tercera década del siglo por la estética del indigenismo, liderado por la arrolladora personalidad de Cecilio Guzmán de Rojas. Dada la formación en gran parte autodidacta de Borda, su obra vinculada conceptualmente con las propuestas estéticas académicas, pudo parecer preciosista y kitch.

No obstante, su producción artística es importante en el arte boliviano en varios sentidos. Borda es sin duda alguna uno de los más importantes retratistas del país. Ha realizado las obras logradas del género desde diferentes perspectivas, especialmente el retrato psicológico y simbólico. Fue un eximio paisajista usando la montaña como tema y como valor simbólico y el nevado "Illimani" como modelo metafórico de la belleza de la naturaleza; al mismo tiempo que fue uno de los primeros que representó paisajes de las selvas tropicales de los valles yungas. Salvo que se trataran de ejercicios o de bocetos, sus obras siempre estuvieron cargadas de contenido y discursos muy elaborados. Este sentido es evidente en las obras de la segunda etapa de su producción que son manifestaciones plásticas y visuales de lo paralelamente escrito o desarrollado en su obra literaria, siendo algunas de ellas verdaderamente crípticas. Sus ensayos estéticos del final de su vida son también anticipatorios de lo que años después sería el "Op Art".

En resumen, Borda fue y es un artista intemporal, fue un gran pintor que realizó varias de las obras cumbre del arte moderno y contemporáneo en Bolivia, que hoy son símbolos del arte y de lo boliviano en los imaginarios sociales, aunque sean pocos los que sepan de él y de su obra. Borda es autor de varias de las obras más reproducidas y reconocidas en los imaginarios sociales colectivos, no se diga de los intelectuales: *El Filicidio*, *El Yatiri*, *La Crítica de los ismos y el triunfo del arte clásico*, el *Illimani desde el aire*, el retrato *Mis padres*, son obras de plena actualidad en las que los bolivianos se ven representados de una u otra manera.

Traigo aquí a modo de final una frase de Ricardo Jaimes Freyre que (aunque referida al poeta brasileño Cruz y Souza), aplica perfectamente a la persona y a la obra de Arturo Borda:

> "… porque su obra le pertenece, como concepción y como ejecución; es suya; lo caracteriza y lo revela. Excepcional elogio. No es un [artista boliviano]; no es siquiera un [artista] americano. Es simplemente un [artista]. Sabe que las fronteras del arte son las fronteras de la concepción estética y lleva su extraña constelación."[276]

---

276 Ricardo Jaimes Freye: "Letras brasileras. Cruz y Souza". En: Prada, Ana Rebeca, editora. *La Prosa de Jaimes Freyre*. Colección Prosa Boliviana 2. Tomo I. CL, IIL, IEB, UMSA. La Paz. 2016. p. 95. (Los brackets [ ] son míos).

III

El Álbum de Anatomía humana de Arturo Borda

Lucía **Querejazu Escobari.**

El cuaderno de anatomía de Arturo Borda fue realizado aparentemente en 1944, fecha que está consignada en la carátula del cuaderno. El mismo tiene formato rectangular y está conformado por hojas de papel sábana de 20 x 15 cm. Las hojas están perforadas y son sostenidas por dos tapas de cartón duro.

Los dibujos están realizados con lápiz grafito. Las ilustraciones en total suman 218 entre dibujos de huesos, miembros, segmentos del cuerpo, musculación y ligamentos y alguno que otro dibujo de un cuerpo entero en alguna posición particular para el análisis de la anatomía.

El cuaderno comienza con un dibujo del esternón y va en detalle por huesos sueltos como vértebras, costillas, el sacro, el tórax y luego pasa al costillar donde ya vemos un complejo de huesos completo. A partir de ahí continúa con el dibujo de los huesos de las extremidades como el fémur, el húmero, radio, cúbito, las manos con todas las falanges de los dedos. Cada hueso está dibujado por el anverso y por el reverso y esto está aclarado al pie o al lado de cada uno. De este tipo son los primeros 45 dibujos, algunas hojas tienen un solo hueso, otras hasta cuatro. Evidentemente en cada caso se busca plasmar todas las facetas importantes de un hueso en cada página de forma que puedan funcionar de forma prácticamente independiente.

A continuación los dibujos empiezan a ilustrar la musculatura del cuerpo humano. Esta "sección" inicia con el dibujo de un hombre de pie, sin piel, como un *écorche*[1]. En este punto Borda empezó a utilizar más técnicas del dibujo anatómico como el escorzo, especialmente de la musculatura del torso. Los dibujos de la musculatura inician con los que componen el torso, el cuello, la espalda, tanto profundos como superficiales, para luego pasar a los músculos del brazo. Son abundantes los dibujos de cada sección. En el caso del brazo tenemos varios de cada brazo (derecho e izquierdo), por ambas caras, antebrazo y mano con todo detalle, incluidos los ligamentos.

Seguidamente, los dibujos nos llevan por los músculos de la cadera y glúteos, pasa a los músculos de las piernas, igualmente de cada uno por cada lado y cara posibles y con algunos detalles en concreto como la pantorrilla y la planta del pie. Para finalizar el cuaderno tiene los dibujos de los músculos del cuello y la cara. El penúltimo dibujo del cuaderno son tres espinas dorsales tituladas por el autor como "Anatomía comparada de Earle" sobre lo que volveremos más adelante.

El detalle del dibujo de cada hueso es verdaderamente notable. El autor se ha esmerado en imitar las mejores ilustraciones anatómicas con todo detalle. En algunos casos están señalados los detalles y las diferentes partes de los huesos que así lo requieren. En el caso de los huesos sueltos el resultado formal es extraño ya que parecen piezas inconexas e incluso parecen ramas o piedras; de no ser por las aclaraciones escritas por el autor las confusiones podrían darse. A medida que la revisión del cuaderno avanza y aparecen los sistemas más complejos es que queda en total evidencia la naturaleza del cuaderno. Ahora bien, cada página y cada sección están claramente señaladas e intituladas.

Como veremos a continuación, todo el cuaderno responde a una forma de ilustrar la anatomía desarrollada a lo largo de siglos desde la Edad Media y que encuentra su máxima expresión a fines del siglo XIX, tanto en los manuales anatómicos de medicina como en el arte, en

1 Figura dibujada o modelada mostrando los músculos del cuerpo sin piel.

el dibujo y pintura del cuerpo humano desnudo dentro de un marco de naturalidad.

1. Nacimiento y evolución de la ilustración anatómica, del siglo XVI al XIX

La figuración de la forma anatómica del hombre por las artes gráficas se desarrolló a partir de dos premisas; por un lado el interés de los artistas en conocer el cuerpo humano para su mejor representación, especialmente en el desnudo, y por el otro a partir de la necesidad de los anatomistas de contar con ilustraciones que faciliten el aprendizaje, la enseñanza y el conocimiento.[2] De ahí que los impulsores de estas ilustraciones hayan sido tanto los maestros de anatomía como los artistas. En esta búsqueda por mejores herramientas de trabajo desde ambos lados se hicieron alianzas que permitían tener el conocimiento del contenido y la capacidad de plasmarlo en papel.

Esta es entonces la característica del surgimiento de la ilustración anatómica en Europa a partir del Renacimiento, el trabajo conjunto entre artistas y anatomistas. Esto explica asimismo que como temática de la historia del arte no esté ampliamente desarrollada, ya que a partir de fines del siglo XVII su desarrollo estuvo dictado más por la ciencia que por las artes visuales, las cuales, una vez alcanzado el ideal de representación del desnudo y del cadáver (Miguel Ángel, Mantegna), dejaron de poner un énfasis en la exploración del cuerpo. A partir de entonces el estudio del cuerpo, del desnudo y del cuerpo en movimiento, pasó a formar parte esencial del estudio de las artes. Asimismo el desarrollo de mejores técnicas de reproducción de los dibujos y grabados llevó a un auge de la ilustración anatómica destinada a la enseñanza de la ciencia, detalle importante al considerar la historia particular de este tipo de ilustración.

De acuerdo con Choulant[3] existen tres tipos de ilustraciones empleadas en el estudio de la anatomía. Primero la ilustración esquemática que se refiere esencialmente a los antecedentes medievales del género y a aquellas ilustraciones generales que buscaban dar una noción general. En segundo lugar se encuentran las ilustraciones que representan ya con total exactitud un sujeto en particular, esto generalmente a partir de un cadáver específico. El tercero finalmente es el tipo de ilustración que ya no representa un sujeto concreto sino un ideal tipo en el cual las proporciones y medidas están dadas por un promedio general. Además, dentro de esta división se pueden observar dos grandes subgrupos de ilustraciones anatómicas; por un lado aquellas realizadas para asistir a la ciencia anatómica (por lo tanto, siguiendo las exigencias de la misma) y las que fueron realizadas para el desarrollo de las artes y la mejor representación del cuerpo humano con asistencia de la ciencia. Esta consideración es importante, ya que determina los elementos que serán priorizados o enfatizados en una representación. De todo el material estudiado por Choulant por ejemplo, la obra que mejor cumple con ambos grupos es la famosa *Fábrica* de Vesalio.

Antecedentes — La Edad Media

El principal antecedente de la historia de la ilustración anatómica debe considerarse a partir del resurgimiento del interés por la ciencia de la anatomía en el siglo XIV. Como se mencionó anteriormente, el desarrollo de la ilustración anatómica dependió tanto de la investigación científica como de la artística y por ello el desarrollo del dibujo y el surgimiento del grabado son fundamentales en este proceso.

En la Baja Edad Media el dibujo como tal, exento de coloración como la pintura, no fue valorado como lo sería posteriormente en el Renacimiento, cuando de acuerdo con Vasari[4], es en el dibujo que podemos ver el proceso del pensamiento de un artista mejor que en cualquier otra técnica. Este autor detalla cómo los dibujos eran valorados y coleccionados como demostración de la habilidad de una artista. El trabajo de los dibujantes medievales es de todas formas determinante para la historia de las artes gráficas, ya que el proceso en sí es esencial para la composición de cualquier ilustración, especialmente las que han sobrevivido en mayor cantidad hasta nuestros días que son aquellas que formaban parte de manuscritos. En la Edad Media, así como en periodos posteriores, el dibujo se utilizó para ilustrar trabajos científicos y académicos. Las convenciones de representación y los sistemas de

2 Choulant, Ludwig. *History and Bibliography of Anatomic Illustration in Its Relation to Anatomic Science and the Graphic Arts.* University of Chicago Press. Chicago. 1852.

3 *Ibíd.*

4 Keele, Kenneth David. "Leonardo Da Vinci's Influence on Renaissance Anatomy". En *The Journal of International College Surgeons.* Febrero 43, pag. 217-24. 1965., EThe National Center for Biotechnology Information: http://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC1033412/

pensamiento familiares a las audiencias medievales suelen confundir al observador moderno.

El manual medieval de anatomía de mayor relevancia y divulgación fue el elaborado por Mondino de Luzzi (c. 1270 – 1326[5]) también conocido como Mundinus. Mondino fue un médico, anatomista y maestro de cirugía que vivió y trabajó en Bolonia, Italia. En 1316 escribió su mayor obra, la *Anathomia corporis humani* y se considera como el primer manual moderno de anatomía y disección. Parte de su importancia recae en el hecho de que Mondino fue uno de los primeros en utilizar, o reutilizar, la disección de cadáveres humanos como método del conocimiento anatómico. El método de Mondino consideraba que la disección debía iniciarse en el abdomen por ser contenedor de los órganos menos nobles, de ahí se seguía por el tórax para terminar en la cabeza donde se encontraban las partes más organizadas del cuerpo humano.[6] Por su publicación tardía, a mediados del siglo XV, el manual de Mondino fue fundamentalmente utilizado y revisado durante el Renacimiento, cuando nuevos pensadores comentaron y complementaron su obra.

El Renacimiento

Coincide con el Renacimiento italiano la ebullición de la ciencia anatómica y la exploración artística del cuerpo humano. El surgimiento del pensamiento humanista, la proliferación del neoplatonismo y el indiscutible auge de las artes durante este periodo permitieron que las disciplinas se acercaran para aprender unas de otras y obtener los beneficios que esta unión podía dar. Choulant ha recalcado como resultado de este proceso tan prolífico las dos décadas que separan a Berengario de Vesalio (1521-1543) como una primera fase determinante en el proceso de nacimiento y evolución de la ilustración anatómica. Es importante destacar que en medio de esta fase se encuentra el trabajo de Leonardo da Vinci, derivado de su propia definición del oficio de la pintura, que era la de pintar al hombre y a la intención de su alma a través del lenguaje del cuerpo.[7]

Jacopo Berengario da Carpi[8] (1460 – 1530) también conocido como Jacobus Berengarius Carpensis, fue hijo de médico por lo que desde temprana edad asistió a su padre en las cirugías que éste realizaba, obteniendo así de primera mano un conocimiento de la anatomía humana que era de raro acceso. Asimismo, de adolescente pasó a ser aprendiz de la imprenta de la familia de Aldo Manuzio. Posteriormente asistió a la universidad de Bolonia donde obtuvo su título de medicina en 1489. Esta familiaridad tanto con la medicina como con el arte del grabado y la impresión fueron los ingredientes perfectos para que Berengario publicara en 1535 su *Anatomía Carpi.*

Berengario estuvo muy bien conectado con las familias más poderosas de Italia e incluso con el papado. Fue un maestro muy popular en la universidad e hizo importantes avances en la ciencia anatómica que fueron plasmados en su *Anatomía* que está ricamente ilustrada. Sus comentarios sobre las obras previas, como la de Mondino, lo convirtieron en el anatomista más importante antes de Vesalio.



5 Enciclopedia Británica online: http://www.britannica.com/EBchecked/topic/389092/Mondino-De-Luzzi consultado en mayo 2012.

6 Beasley, A. W. "Orthopaedic aspects of mediaeval medicine". En *Journal of the Royal Society of Medicine*. Diciembre; pag. 970–975. 1982. Disponible en The National Center for Biotechnology Information http://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC1438502/

7 Keele, Keneth. *Leonardo da Vinci´s influence on Renaissance anatomy.*

8 Berengario da Carpi, Jacopo. *Isagogae breues, perlucid[a]e ac uberrim[a]e, in anatomia[m] humani corporis a co[m]muni medicoru[m] academia usitata[m].* Impressum & nouiter reuissum Bononi[a]e: Per Benedictum Hectoris bibliopolam Bononiensem, anno uirginei partus 1523 sub die xv. Iulii. Artista: Hugo da Carpi, 1455-1523. Disponible en: http://www.nlm.nih.gov/exhibition/historicalanatomies/berengario_home.html

En medio de este proceso se encuentra la ineludible figura de Leonardo da Vinci (1452-1519). La versátil mente de Da Vinci, su incesante búsqueda por estar activo en diversos temas, lo llevaron más lejos que a cualquier otro artista de su tiempo en el conocimiento de la anatomía de la figura humana, aunque siempre manteniendo en vista los propósitos de las artes gráficas y artísticas, que en principio sólo requería el conocimiento de músculos y huesos. Esta búsqueda para Da Vinci comenzó como aprendiz del maestro Andrea del Verrocchio. En el taller de éste ya se consideraba parte esencial el conocimiento del cuerpo humano para la correcta representación de las figuras en el estudio de la pintura.[9]

La exploración de los músculos, huesos y nervios ocuparon a Da Vinci entre los años 1500 a 1506. Estos años coinciden asimismo con el cambio en el interés del artista por la anatomía como ciencia auxiliar del arte a interesarse en ella desde un punto de vista científico, enfocándose en el análisis de fuerzas y la fisiología del cuerpo humano.[10] Fue en este periodo que trabajó con el anatomista Marcantonio della Torre buscando además las analogías entre macrocosmos del universo y microcosmos del hombre.

Un artista importante que tuvo acceso a los dibujos de Da Vinci y que es relevante sobre todo para el estudio técnico de la figura humana es Alberto Durero, quien copió varias de las notas de Da Vinci. Erwin Panosfky[11] ha estudiado el grado de influencia que tuvo Da Vinci en el estudio de las proporciones humanas en el trabajo de Durero. Además, es notorio que el alemán compartía con Da Vinci una evidente inclinación neoplatónica y hermética, como se puede ver en su grabado *Melancolía.*[12]

Andrea Vesalio (1514-64) es sin lugar a dudas la estrella de la historia de la ilustración anatómica, incluso estando en la lista Leonardo Da Vinci. Su obra *De humani corporis fabrica* (De la fábrica del cuerpo humano) es el manual renacentista por excelencia.[13] Como maestro, Vesalio animaba a los jóvenes a explorar por sí mismos el cuerpo humano, como él había hecho, en vez de depender por completo de las enseñanzas de los maestros. La trascendencia del trabajo de Vesalio reside en dos elementos vitales para la ilustración anatómica y la historia de la anatomía: por un lado las ilustraciones del libro son de gran calidad y belleza, logrando así un ideal renacentista de la representación humana. Por el otro lado, Vesalio a través de sus estudios pudo hacer importantes descubrimientos del cuerpo y refutar algunas de las clásicas enseñanzas de Galeno (aunque aquí también Berengario había ya hecho aportes[14]). Sin embargo, es importante resaltar aquí que al contrario del avasallador desarrollo de las técnicas de la pintura, el dibujo y el grabado, la ciencia anatómica todavía dependía de los autores clásicos y, a causa de las prohibiciones medievales de la Iglesia para realizar disecciones y de investigar el cuerpo con un ojo mas científico, la base del estudio anatómico tenía grandes componentes de anatomía animal, cosa que hoy por hoy suena ridícula.

9 Gombrich, Ernst H. *Historia del arte.* Alianza Forma. Madrid. 1982, p. 243.

10 Keele, Kenneth David. "Leonardo Da Vinci's Influence on Renaissance Anatomy". En *The Journal of International College Surgeons*. Febrero; 43, pags.217-24. 1965,. Disponible en The National Center for Biotechnology Information http://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC1033412/

11 *Ibíd.*

12 Citado por Keele: CARDAN, J., *Les Livres de Hierome Cardanus Midicin Milannois*, París, I 578. Bk. 17, p. 386.

13 Bodies of knowledge – The British Library, mayo de 2012. http://www.bl.uk/learning/cult/bodies/vesalius/renaissance.html

14 Choulant, Ludwig. *History and Bibliography of Anatomic Illustration in Its Relation to Anatomic Science and the Graphic Arts.* University of Chicago Press. Chicago. 1852.





Medicina e ilustración, siglos XVII y XVIII

Después de la magnífica obra de Vesalio fue poco lo que se innovó en cuanto a la asistencia que le brindaba el arte a la anatomía. Ya con la *Fábrica* de Vesalio se había logrado una comunión perfecta entre las dos disciplinas. Esto no significa que los artistas ya no trabajaran ilustrando los libros de anatomía; no obstante, ya no era una exploración mutua. Por el otro lado en cambio, las ciencias médicas empezaban a tomar un impulso imparable.

Esta etapa se puede periodizar desde la obra de Vesalio hasta la de Casserius[15] dentro del siglo XVI y a continuación todo el siglo XVII hasta mediados del XVIII. Con el objetivo de lograr una reproducción artística muy veraz y perfecta en cuanto a detalles, el mayor cambio en el siglo XVI será el uso cada vez más frecuente de grabado en metal, dejando de lado la xilografía, y en algunos casos se encuentran intentos de colorear los grabados.

Con las crecientes facilidades para las disecciones en las universidades y colegios médicos, hacia el fin del siglo XV y principios del XVI surgieron muchos descubrimientos en relación a partes del cuerpo humano, que llevaron a correcciones en el conocimiento que ya no tomaban décadas; el conocimiento científico empezó a cobrar cierto dinamismo. Los libros de anatomía con ilustraciones dejaron de ser una rareza y fueron cada vez más completos y a la vez surgieron las especificaciones de las diversas ramas de la anatomía. Ya en el siglo XVII[16] se ve que los libros contienen entre sus ilustraciones una especie de introducción con las representaciones del cuerpo desnudo de pie, tanto femenino como masculino, como si mostraran el objeto de estudio antes de proceder a su disección demostrada en grabados de gran detalle y complejidad en la composición.

La ilustración anatómica no fue ajena a los gustos del estilo barroco y con esto empiezan a aparecer las "puestas en escena" de los objetos de estudio. Si bien en los libros del siglo XVI, como en el de Vesalio, las composiciones son bastante sofisticadas, éstas responden a una búsqueda neoplatónica con una composición cercana a la de la emblemática en la que la posición del cuerpo dice tanto como las entrañas descubiertas de forma tan poética. En el siglo XVIII, por el contrario, el cuerpo deja de tener esa característica dramatizada y pasa a ser el centro del escenario. Con el barroco aparecen los exuberantes ambientes naturales donde el cuerpo era expuesto como parte de la naturaleza, pero a la vez en un espacio que provoca la ilusión de privacidad, resguardando el cuerpo con frondosa vegetación, generando una sensación de pudor ante la incisiva mirada de la ciencia.

Rembrandt Harmenszoon van Rijn[17] fue un afamado artista de grandes capacidades en la enseñanza, que se casó con la hija de un exitoso comerciante de arte. Esto le ganó grandes oportunidades y explica la cantidad de retratos que pintó ya desde sus primeros años. Así como los retratos, Rembrandt trabajó mucho el tema religioso a lo largo de su vida y algunas obras de carácter diferente, de representaciones de vida cotidiana y demás. En este último grupo se encuentra la pintura que hizo en 1632 de la *Lección de anatomía del Dr. Nicolaes Tulp.* El cuadro representa una de las disecciones que hacía el Dr. Tulp para el colegio médico de las cuales una podía ser pública con un cadáver de criminal convicto, en este caso el del asaltante Aris Kindt. Estas disecciones públicas eran muy populares y uno podía asistir pagando una entrada como en una obra de teatro. En ellas el maestro dictaba magistralmente la lección mientras un asistente procedía con la parte engorrosa de la disección en sí. En

15 *Ibíd.*

16 Enciclopedia de Anatomías Históricas de la National Library of Medicine http://www.nlm.nih.gov/exhibition/historicalanatomies/browse.html

17 http://www.rembrandthuis.nl/

el cuadro evidentemente esto no sucede pero se muestra al Dr. Tulp pues el asistente sobraría en una escena donde el maestro es retratado como tal, con el objeto de estudio y el manual (en la parte baja derecha del cuadro) de anatomía en un atril guiando la operación.

La escena se presenta con la cotidianidad y solemnidad, además de publicidad, que había adquirido esta tarea, muy diferente de lo que tuvo que hacer Da Vinci para poder estudiar anatomía. Así como asistían alumnos de anatomía y medicina y público en general, también asistían artistas, como los alumnos de Rembrandt, para poder realizar sus trabajos a partir del modelo natural, algo que empezará a cobrar cada vez más relevancia en el arte occidental. Ya en el manual de anatomía de Gamelin, de 1779[18], que es un manual del movimiento del cuerpo para la utilidad de la ciencia y del arte, lo que se resalta como gran valor es que los diseños, las figuras e ilustraciones hechas por el propio Gamelin son realizadas "daprés nature", a partir del natural, condición que el autor consigna en cada ilustración.

Habiéndose ya divido las subespecialidades de la anatomía, como en el manual de Gamelin, el de Cheselden de principios del siglo XVIII[19] es un manual de osteografía comparada. La utilización de la comparación de huesos humanos y animales como herramienta para estudio anatómico fue muy popular en el siglo XVIII y hasta bien entrado el XX. El método se basaba en la comparación para encontrar similitudes y diferencias cuyos resultados contribuyeran al enriquecimiento del conocimiento en esta área, método heredado de la antigüedad clásica que facilitaba el trabajo anatómico prescindiendo de la disección de cuerpos humanos.

El interés de los artistas en la anatomía podía ser una inquietud personal y una búsqueda científica con diversos motivos; sin embargo, es inseparable del estudio del cuerpo humano para su mejor representación pictórica y escultórica. De ahí que una vez que los artistas lograron, junto con los anatomistas, definir con toda claridad estas características, el interés por los primeros en la anatomía decayó. Para obtener el dominio del correcto estudio del cuerpo los estudiantes acudían a los manuales de anatomía para artistas, como el de Gamelin, y además practicaban del natural. Es decir que, una vez que la ilustración anatómica llega a un punto culminante en cuanto a composición estética y precisión científica, los caminos de anatomistas y artistas se separan.

Este proceso empezó a darse a fines del siglo XVIII cuando los métodos de reproducción de las imágenes cambiaron, esencialmente con la aparición de la litografía. Esta técnica fue desarrollada por un dramaturgo alemán que buscaba la forma de reproducir sus textos y así desarrolló la técnica de litografía. Probablemente lo más importante fue que se podían realizar muchas copias con un solo entinte, permitiendo impresiones más baratas. Con el tiempo fue posible utilizar color en la litografía y también aumentar el tamaño de la base, lo que también expandió las posibilidades comerciales. Así los artistas tenían también la posibilidad de crear ilustraciones de fácil reproducción y los libros ilustrados a colores fueron cada vez más comunes.[20]

18 Jacques Gamelin: *Nouveau recueil d'ostéologie et de myologie dessiné après nature: pour l'utilité des sciences et des arts.* Enciclopedia de Anatomías Históricas de la National Library of Medicine, http://www.nlm.nih.gov/exhibition/historicalanatomies/gamelin_home.html



19 William Cheselden: *Osteographia, or The anatomy of the bones,* Enciclopedia de Anatomías Históricas de la National Library of Medicine. Disponible en http://www.nlm.nih.gov/exhibition/historicalanatomies/cheselden_home.html

20 Ives, Colta. "Lithography in the Nineteenth Century". In *Heilbrunn Timeline*

Las ilustraciones en color se convirtieron en la norma en los libros de anatomía, permitiendo diferenciar con claridad los diversos tejidos como músculos, tendones, ligamentos, venas y señalar el sistema nervioso, etc. Estas ilustraciones hechas en litografía prescinden por completo del escenario, se encuentran en un espacio científico neutro e inexistente; el cuerpo se representa ya sin fondo, sin escenario, en láminas que en el mejor de los casos llegan a ser desplegables mostrando el cuerpo humano como la *Anatomie generale des viscères en situation, de grandeur et couleur naturelle, avec l'angeologie, et la nevrologie de chaque partie du corps humain de* Jacques Fabian Gautier d'Agoty publicado en 1752[21] hasta *Le corpus humain et grandeur naturelle: planches coloriées et superposées, avec texte explicatif* de Julien Bouglé publicado en 1899[22]. Es en este punto en el que la composición de ilustraciones anatómicas se detuvo hasta la aparición de las animaciones interactivas a las que podemos acceder hoy en día. Es decir, que desde las modificaciones realizadas al eliminar del todo el escenario e incorporar el color, la estética de la ilustración anatómica llegó a un punto, digamos, final. (Ilustración 5) La anatomía en sí también se estancó al haber llegado a un conocimiento detallado del cuerpo, por lo que las publicaciones se especializaron totalmente dependiendo de sus aplicaciones, como la patología o la cirugía.

El amplio conocimiento de anatomía al que tenían acceso los artistas en su formación abrió las puertas a una representación más libre del cuerpo desnudo coincidiendo con nuevas inquietudes espirituales e intelectuales entre los artistas. Ya desde fines del siglo XVIII se puede percibir una valoración diferente del cuerpo desnudo como medio de manifestación de nuevos valores, una sociedad en intensa transformación y una total variación de los sistemas. Uno de los mejores momentos de este proceso es el Romanticismo, durante el cual artistas como Gericault retomaron el estudio del cadáver, de la putrefacción, de la mutilación, con un enfoque completamente diferente, pero cuyo resultado depende completamente de las técnicas desarrolladas por la ilustración anatómica y el conocimiento que el estudio del cuerpo humano proveía a los artistas.

2. El *Álbum* de Borda

Tras haber hecho este recorrido por la historia de la ilustración conviene volver al punto de partida que generó esta inquietud, el álbum de anatomía de Arturo Borda, y ver qué relación tiene éste con el proceso y evolución de esta rama del arte y de la ciencia. En el cuaderno las ilustraciones siguen un patrón que ya se ha convertido en regular al representar las piezas de huesos y los complejos musculares desde distintos puntos de vista para dotar al observador o aprendiz de una mirada completa del órgano al que se hace referencia. La estética que domina el *Álbum* de Borda es sin lugar a dudas la del siglo XIX y principios del XX. De hecho son prácticamente iguales a las de los manuales de anatomía de los años 1930 producidos o editados en Argentina[23]. Los huesos están dibujados exentos de contexto y con gran precisión y esfuerzo por respetar la nomenclatura.

El libro del famoso anatomista francés Champy *El cuerpo humano y el origen de la forma humana*[24] destaca que con respecto a la anatomía comparada surgieron diversas controversias "… y la anatomía humana, ciencia esencialmente médica y práctica, se prolongó en una anatomía comparada, ciencia filosófica que buscaba la razón de ser de las formas y la naturaleza de su interdependencia".[25] Esto debe considerarse en el marco de las discusiones acerca de la teoría darwiniana y las diferentes posturas al respecto. "Discutidas apasionadamente en su época, sobre todo en su aplicación al hombre, las ideas de Darwin se impusieron poco a poco a todos los naturalistas y si las explicaciones de detalle son todavía discutidas, la doctrina de la evolución de los seres está hoy admitida universalmente."[26] La hoja del *Album* en la que se representan las cordales comparadas nos remite inmediatamente a este momento de la discusión en las

of Art History. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2000. http://www.metmuseum.org/toah/hd/lith/hd_lith.htm (October 2004). Consultado en mayo 2012.

21 Gautier d'Agoty, Jacques Fabian: *Anatomie generale des viscères en situation, de grandeur et couleur naturelle, avec l'angeologie, et la nevrologie de chaque partie du corps humain.* Enciclopedia de Anatomías Históricas de la National Library of Medicine. Disponible en http://www.nlm.nih.gov/exhibition/historicalanatomies/gautier_home.html

22 Bouglé, Julien. *Le corpus humain et grandeur naturelle: planches coloriées et superposées, avec texte explicatif.* En Enciclopedia de Anatomías Históricas de la National Library of Medicine. Disponible en http://www.nlm.nih.gov/exhibition/historicalanatomies/bougle_home.html

23 Picasso Cazón, Emilio. *Antomía humana.* 4ª edición. Talleres gráficos de la compañía general fabril financiera. Buenos Aires, 1931.

24 Champy, Ch. *El cuerpo humano y el origen de la forma humana.* Tr. Joaquín Gallardo. Editorial Labor S.A. Barcelona – Buenos Aires. 1931.

25 Op. Cit., p. 7.

26 Op. Cit., p. 14.

ciencias. Su presencia en entre los dibujos, al ser la única de este tipo, nos lleva a pensar que posiblemente se trate de un ejercicio que Borda copió de un manual para resaltar las diferencias entre unos cuerpos y otros. De todas formas, es destacable la pervivencia que tienen las doctrinas en las ciencias ya que no por estar superado un tema éste desaparece inmediatamente de los manuales de estudio.

El *Album* fue realizado hacia el fin de la carrera de Borda. Para entonces Borda ya había demostrado tener conocimiento de anatomía, ya que había dibujado y pintado incontables veces cuerpos femeninos, masculinos e incluso animales o bestias fantásticas (el fauno) con gran precisión. Por esto podemos asumir que el *Album* fue realizado más bien para enseñar o bien como un ejercicio práctico para profundizar en el conocimiento del detalle anatómico. Tal vez incluso se trate del cuaderno en limpio al final de una larga carrera de profundo estudio.

Bibliografía

Beasley, A.W. "Orthopaedic aspects of mediaeval medicine". En *Journal of the Royal Society of Medicine*. Diciembre; 75(12) pag. 970–975.1982. Disponible en The National Center for Biotechnology Information http://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC1438502/

Berengario da Carpi, Jacopo. *Isagogae breues, perlucid[a] e ac uberrim[a]e, in anatomia[m] humani corporis a co[m] muni medicoru[m] academia usitata[m].* Impressum & nouiter reuissum Bononi[a]e: Per Benedictum Hectoris bibliopolam Bononiensem, anno uirginei partus 1523 sub die xv. Iulii. Artista: Hugo da Carpi, 1455-1523. Disponible en http://www.nlm.nih.gov/exhibition/historicalanatomies/berengario_home.html

Bodies of knowledge – The British Library, mayo de 2012. http://www.bl.uk/learning/cult/bodies/vesalius/renaissance.html

Cheselden, William. *Osteographia, or The anatomy of the bones.* Enciclopedia de Anatomías Históricas de la National Library of Medicine.

Choulant, Ludwig. *History and Bibliography of Anatomic Illustration in Its Relation to Anatomic Science and the Graphic Arts.* University of Chicago Press. Chicago. 1852.

Enciclopedia Británica online http://www.britannica.com/EBchecked/topic/389092/Mondino-De-Luzzi consultado en mayo 2012.

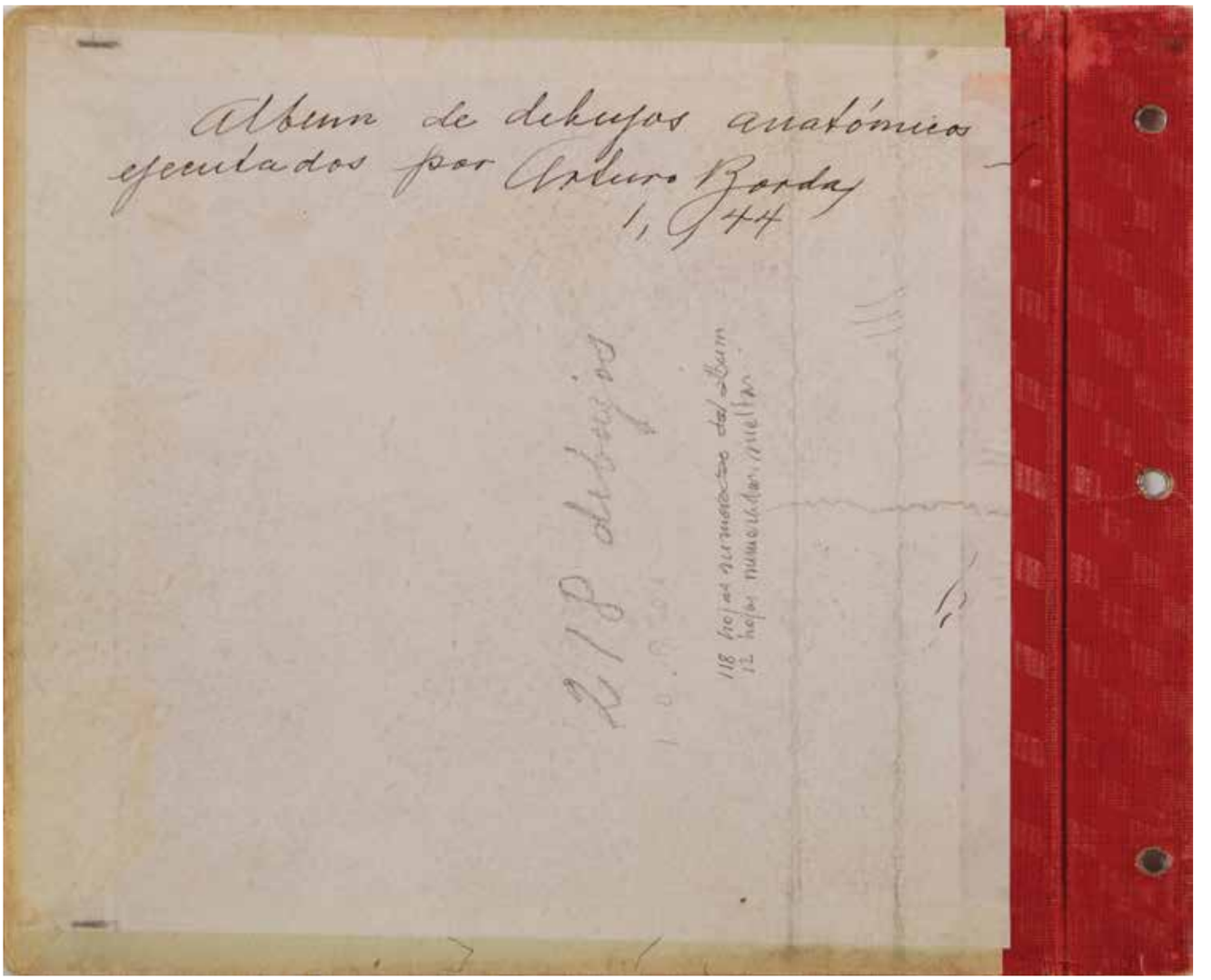
Gamelin, Jacques. *Nouveau recueil d'ostéologie et de myologie dessiné après nature: pour l'utilité des sciences et des arts.* Enciclopedia de Anatomías Históricas de la National Library of Medicine. Disponible en http://www.nlm.nih.gov/exhibition/historicalanatomies/gamelin_home.html

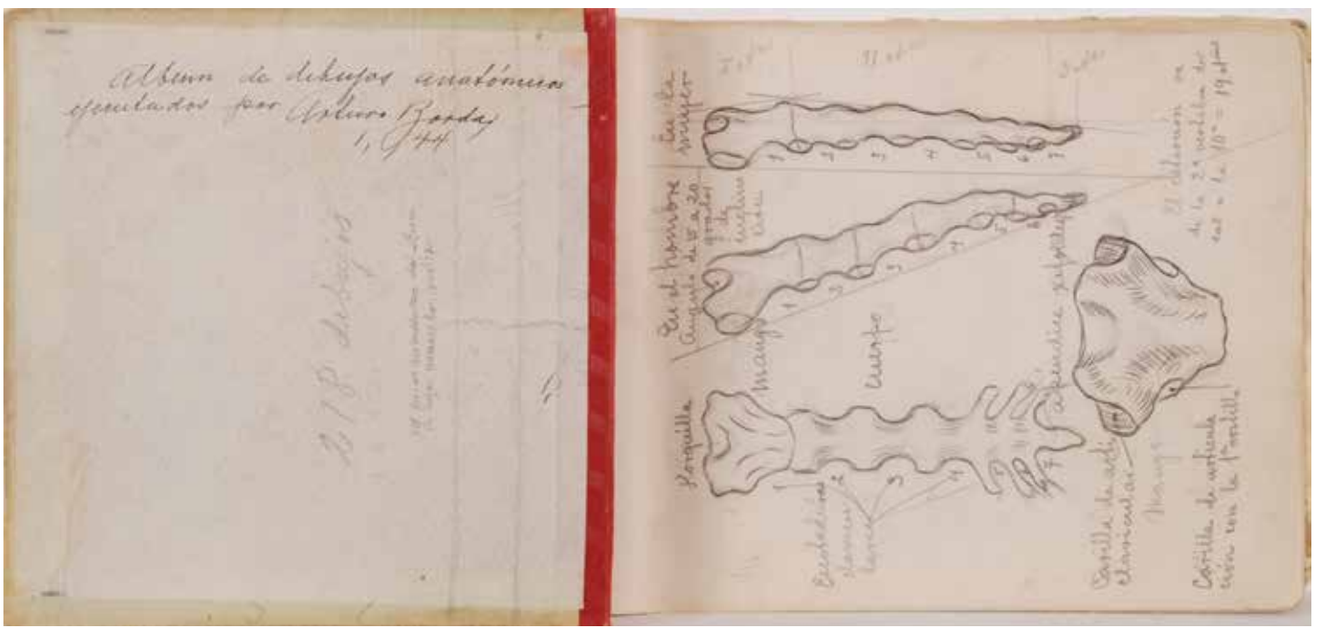
Gombrich, Ernst H. *Historia del arte.* Alianza Forma. Madrid. 1982, p.243.

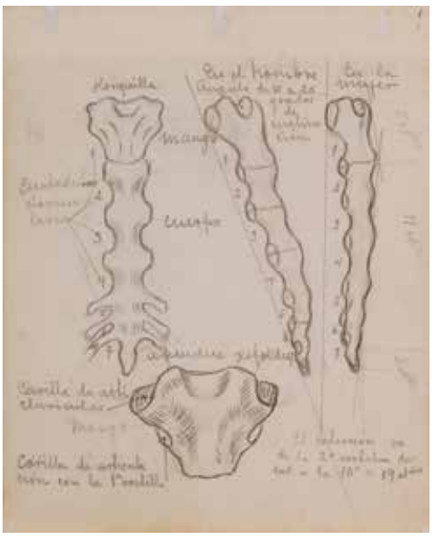
Keele, Kenneth David. "Leonardo Da Vinci's Influence on Renaissance Anatomy". En *The Journal of International College Surgeons*. Febrero 43, pag. 217-24. 1965. Disponible en The National Center for Biotechnology Information http://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC1033412/

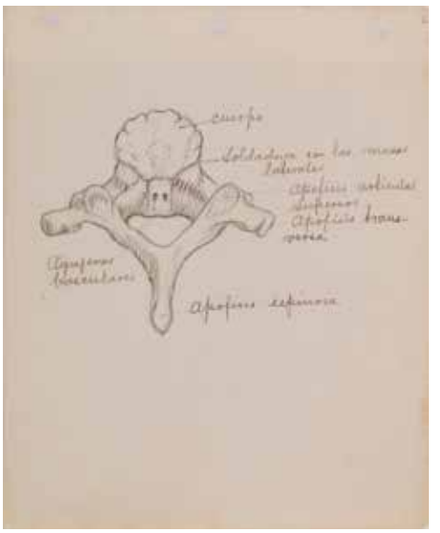
DIBUJOS

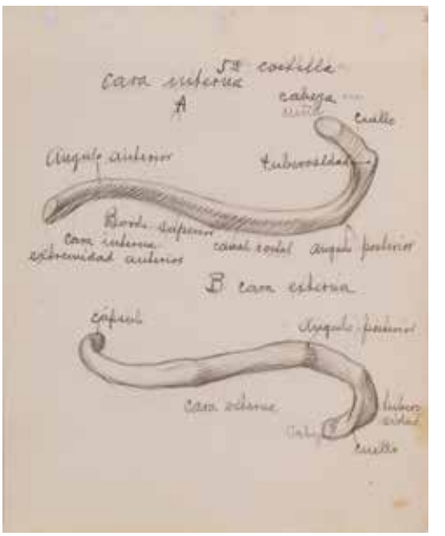


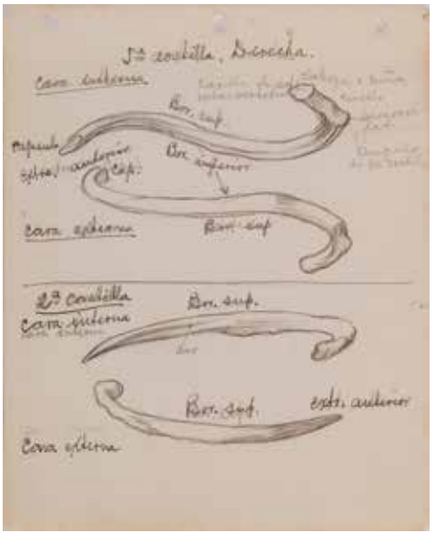

Album de dibujos anatómicos
ejecutados por Arturo Borda
1, 944
118 hojas numeradas del album
12 hojas numeradas, inutiles

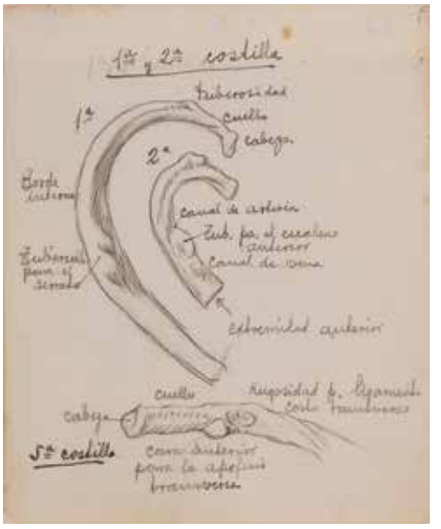

Album de dibujos anatómicos
ejecutados por Arturo Borda
1, 944

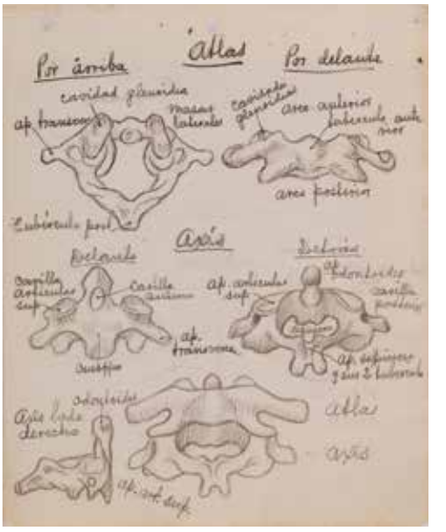

Omoplata
mango
cuerpo
Clavícula

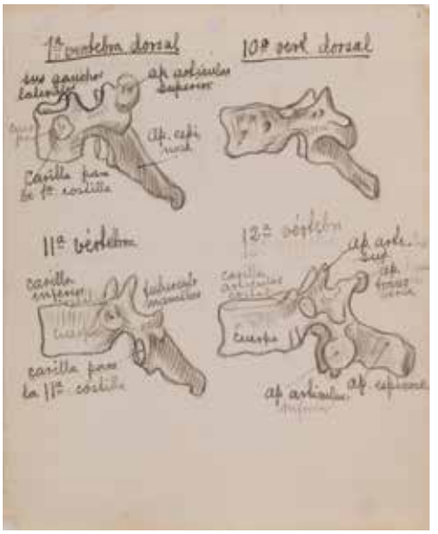

cuerpo
apófisis esfenoides

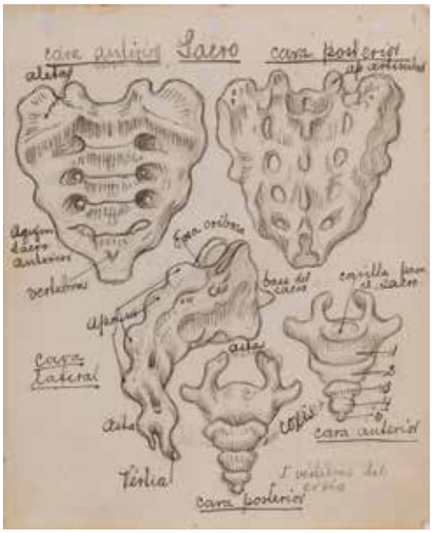

5ª costilla
Cara externa
A
cabeza
cuello
Angulo anterior
tuberosidad
Borde inferior
canal costal
Angulo posterior
B cara externa
cápsula
Angulo posterior
cara externa

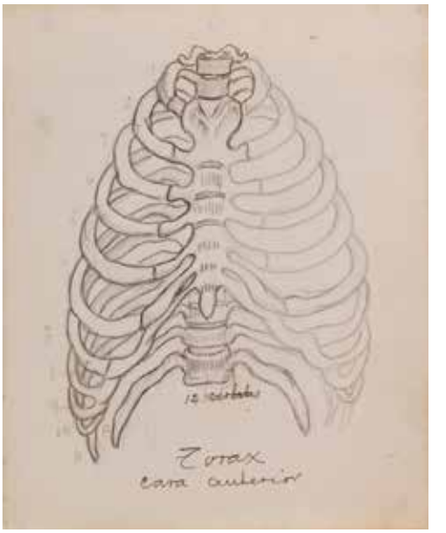

5ª costilla. Derecha.
cara externa
Bor. sup.
cápsula
Bor. inferior
cara externa
2ª costilla
Bor. sup.
cara externa
Bor. sup.
extr. anterior
Cara externa

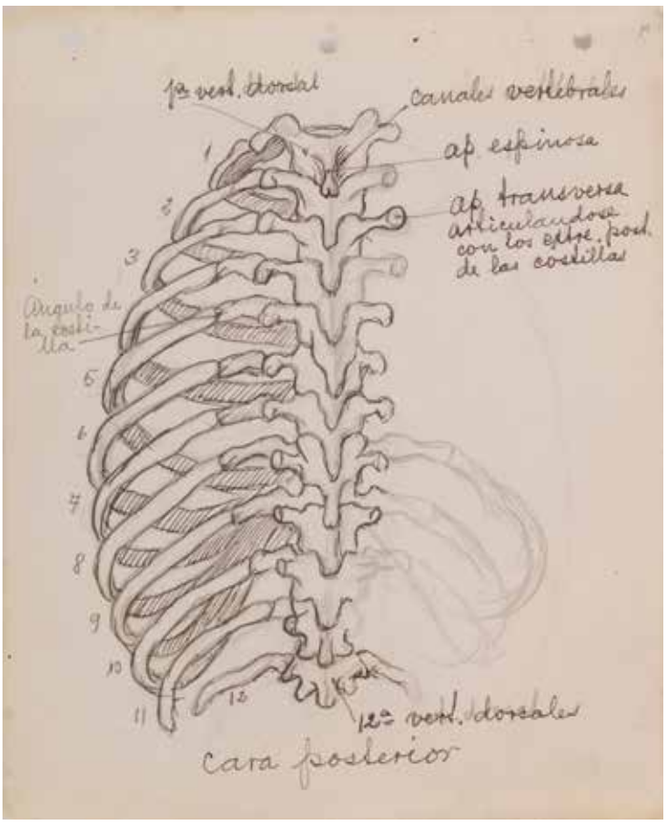

1ª y 2ª costilla
1ª
2ª
tuberosidad
cuello
cabeza
Borde inferior
canal de arteria
Tubérculo para el serrato
extremidad anterior
cuello
cabeza
5ª costilla
cara anterior para la apófisis transversa

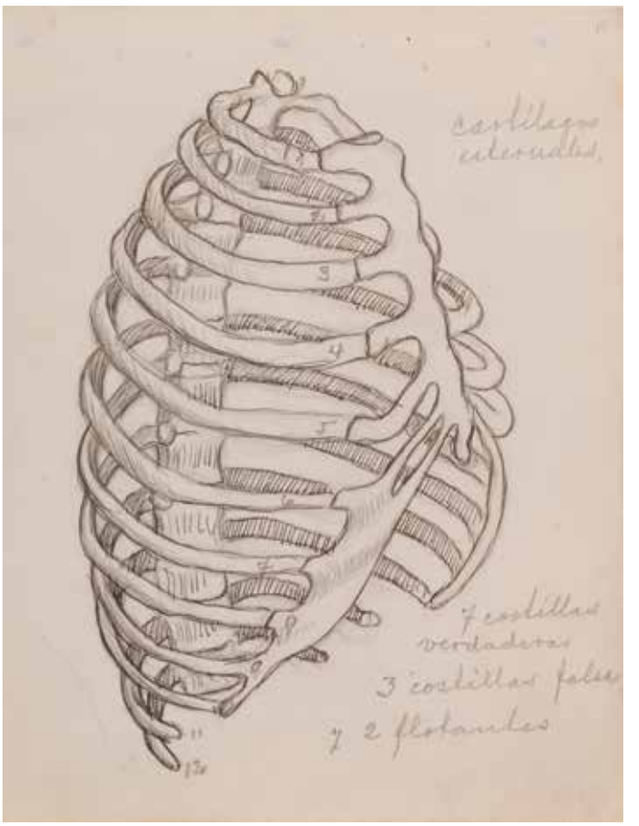

Atlas
Por arriba
Por delante
cavidad glenoidea
masas laterales
arco posterior
Axis
Delante
Detrás
Apófisis odontoides
Axis lado derecho
Atlas
Axis

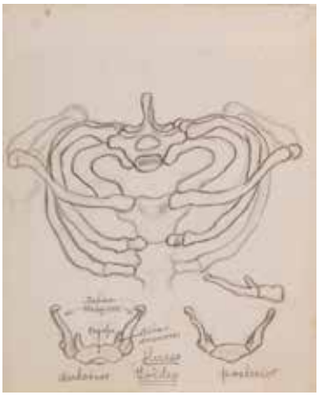

1ª vértebra dorsal
10ª vert dorsal
11ª vértebra
12ª vértebra
carilla para la 11ª costilla
carilla para la 12ª costilla


cara anterior
Sacro
cara posterior
alerón
vértebras
cara lateral
Tibia
cara anterior
cara posterior


12 vértebra
Torax
cara anterior


1ª vert. dorsal
canales vertebrales
ap espinosa
ap transversa articulandose con los ctpo. post. de las costillas
Angulo de la costilla
12ª vert. dorsales
cara posterior


cartilagos costales
7 costillas verdaderas
3 costillas falsas
y 2 flotantes







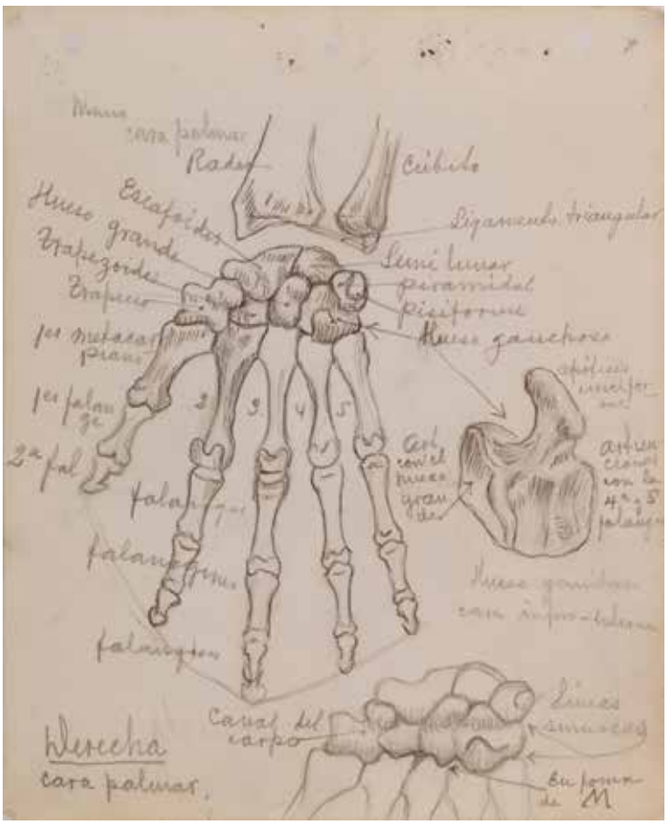


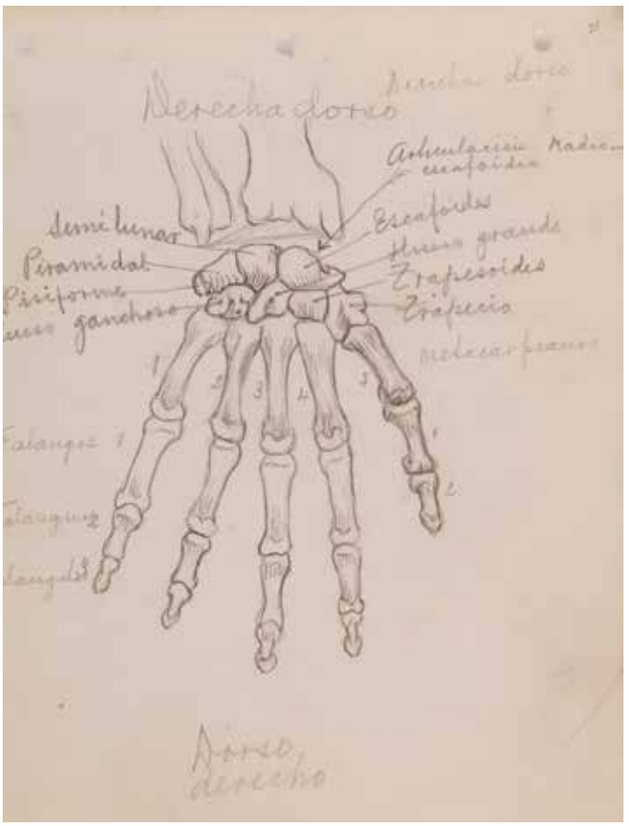


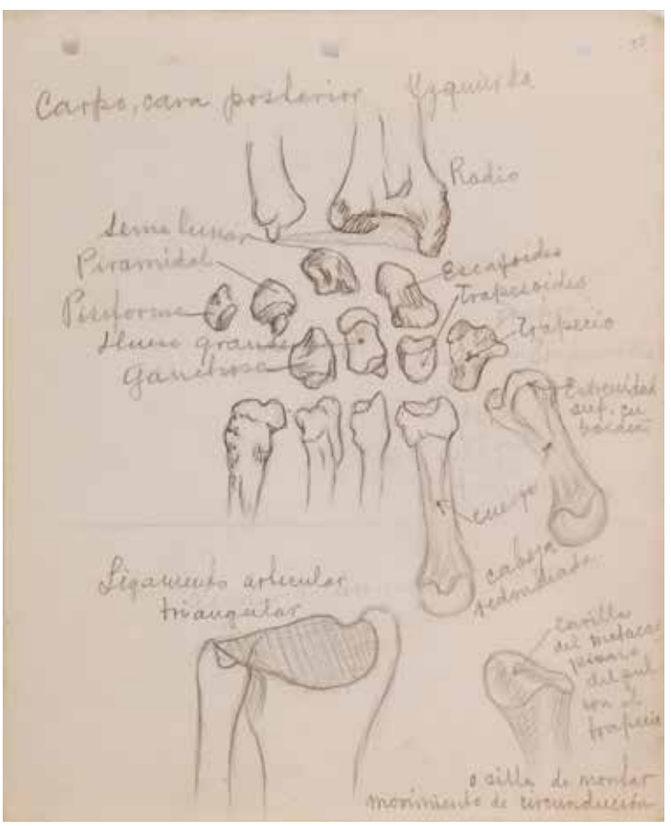


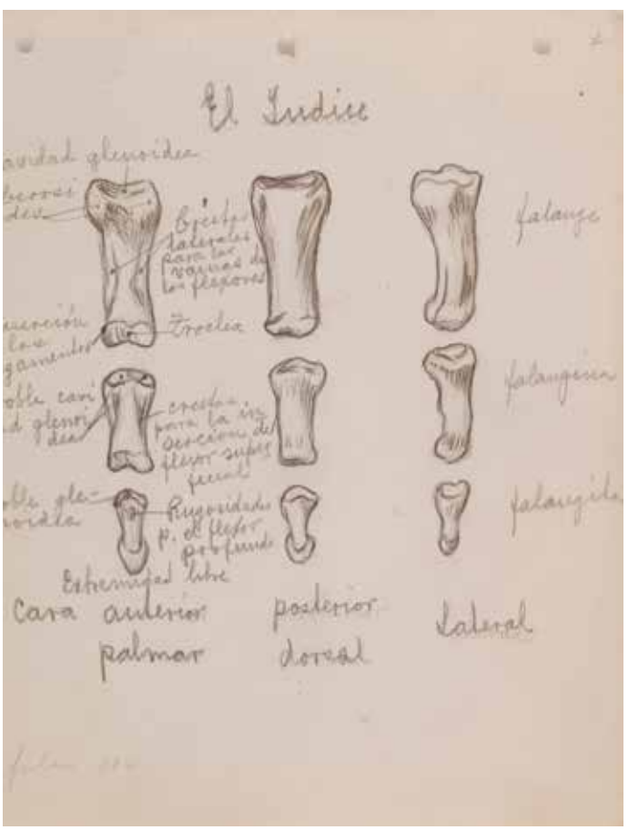





Radio
Cúbito
Ligamento triangular
Escafoides
Hueso grande
Trapezoides
Trapecio
Semi lunar
Piramidal
Piciforme
Hueso ganchoso
1er metacarpiano
1ª falange
2ª fal
falange
falangeta
falangeta
Cart. con el hueso grande
articulación con la 4ª y 5ª falange
Hueso grande cara infero-interna
Canal del carpo
Líneas convergentes
En forma de M
Derecha
cara palmar.

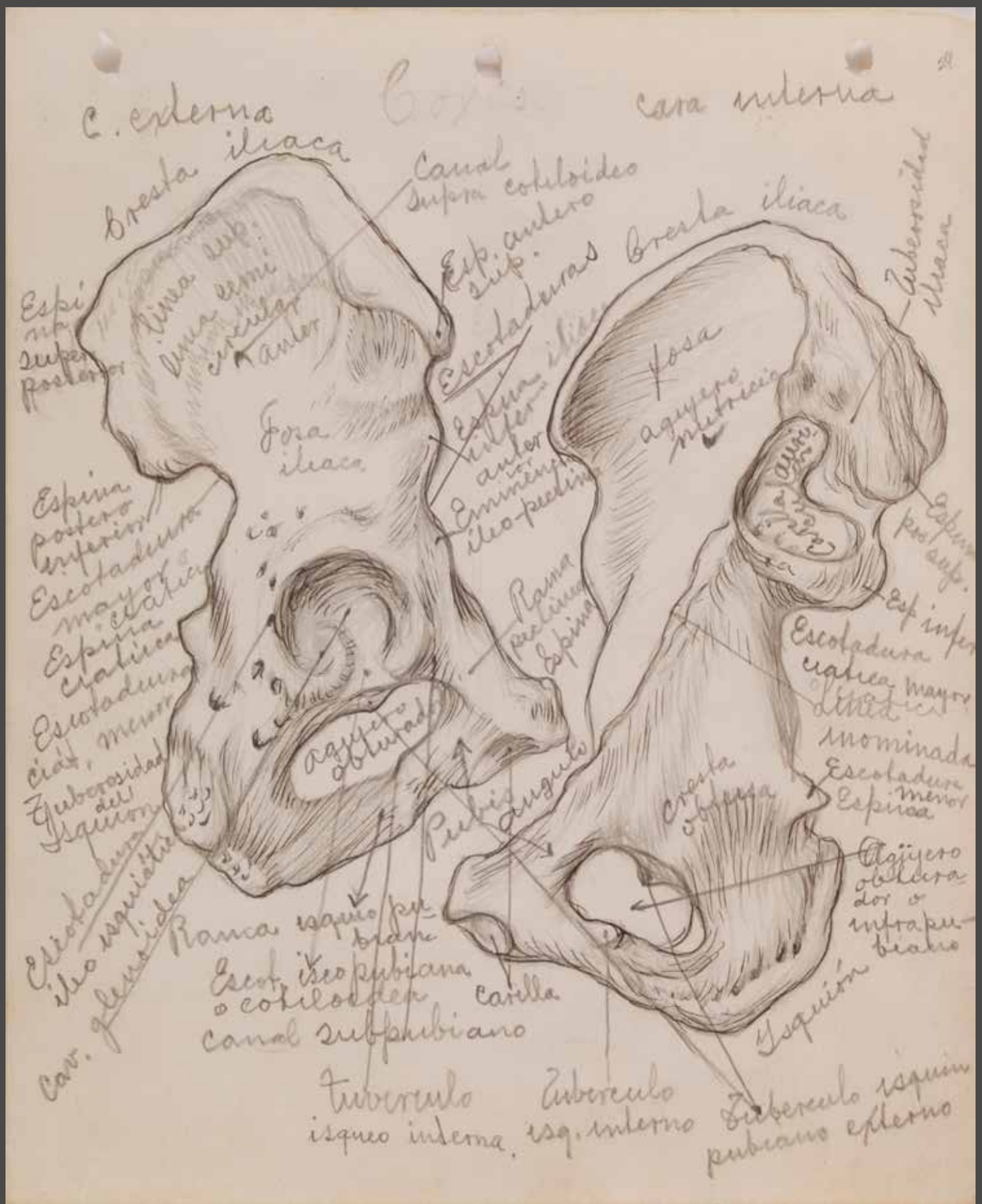

Derecha dorso
Articulación radio cuneiforme
Semi lunar
Piramidal
Piciforme
ganchoso
Escafoides
Hueso grande
Trapezoides
Trapecio
metacarpianos
Falange 1
Falange 2
Falange 3
Dorso derecho

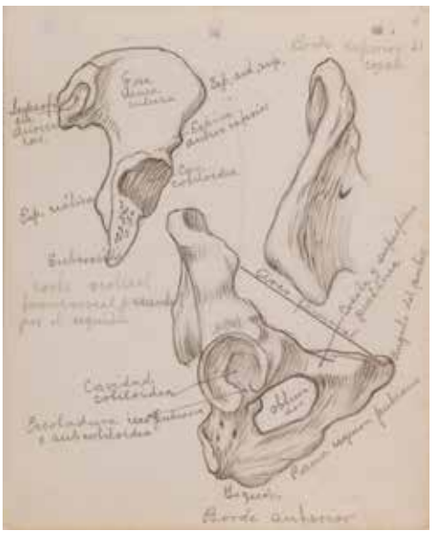

Carpo, cara posterior
Izquierda
Radio
Semi lunar
Piramidal
Piciforme
Hueso grande
Ganchoso
Escafoides
Trapezoides
Trapecio
Estremidad articular
cuerpo
cabeza redondeada
Ligamento articular triangular
cavidad articular
o silla de montar
movimiento de transducción

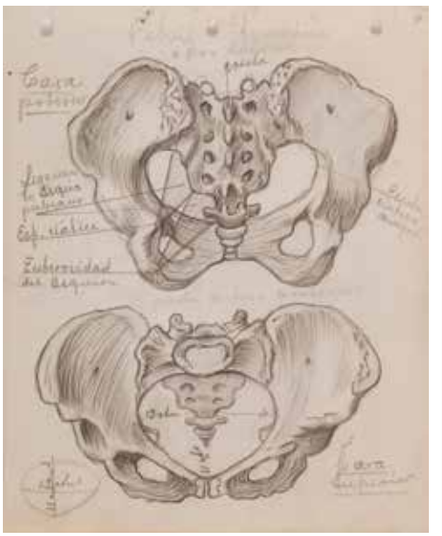

El Indice
falange
falangeta
falangeta
Cara anterior palmar
posterior dorsal
Lateral

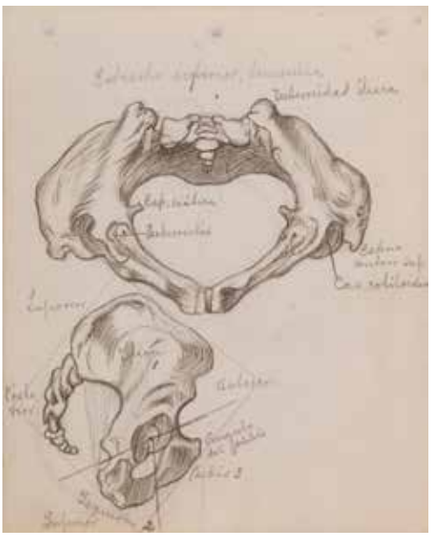
Cadera

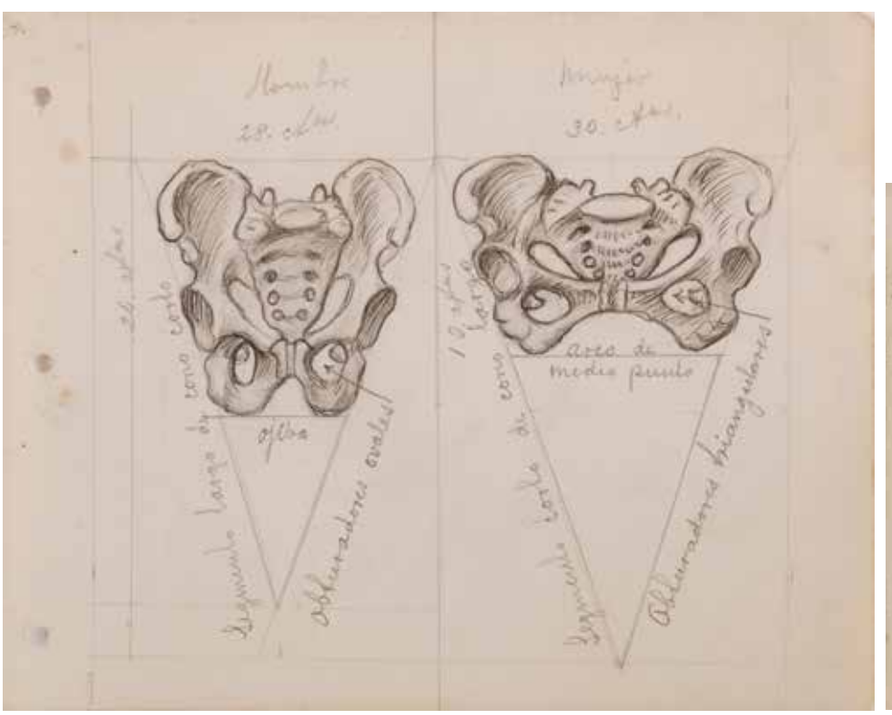
C. externa — cara interna



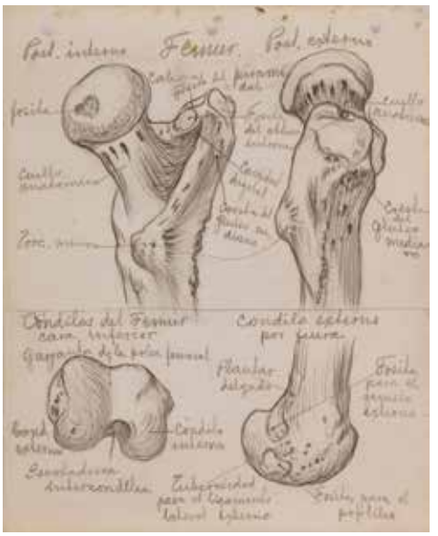

Borde anterior

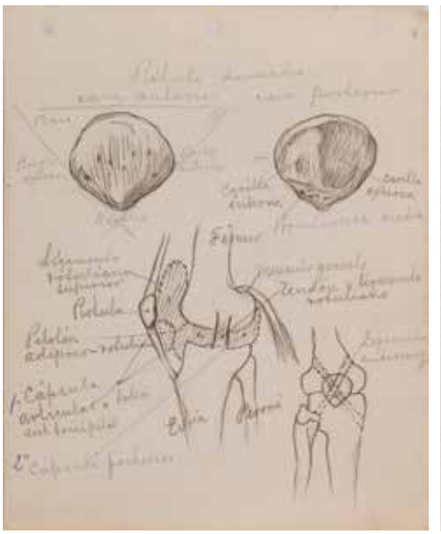


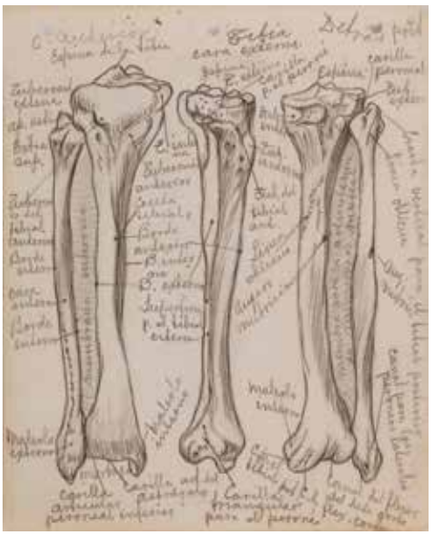


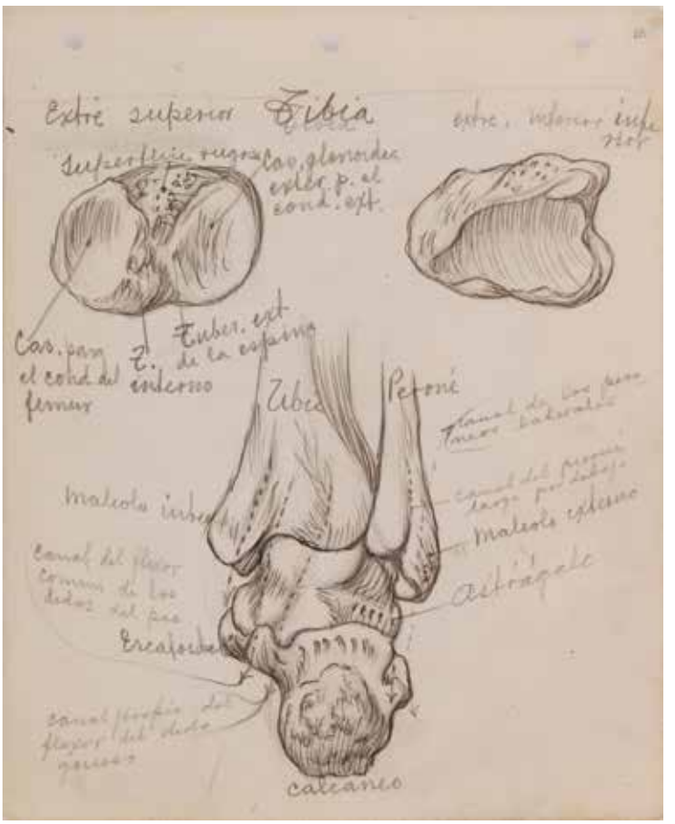

Hombre
28. cm.
Mujer
30. cm.
Arco de medio punto
Obturadores ovalados
Obturadores triangulares

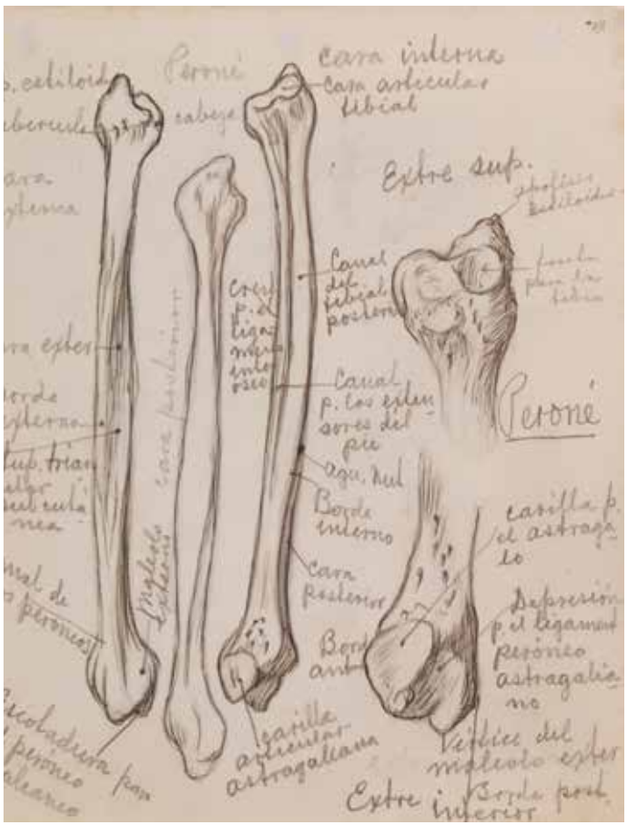


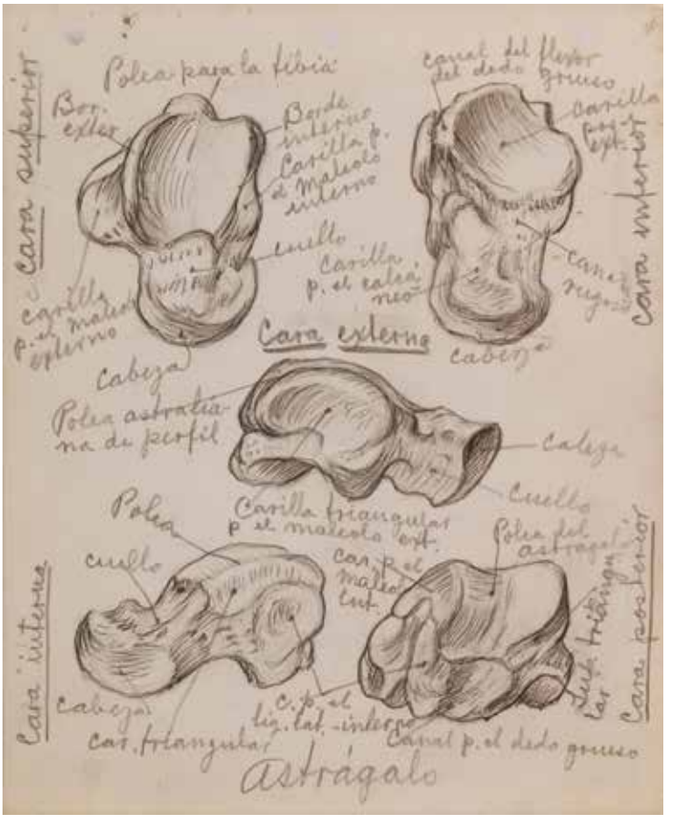

Fémur
Pod. interno
Pod. externo
Cóndilos del Fémur cara inferior
Cóndilo externo por fuera
Escotadura intercondílea

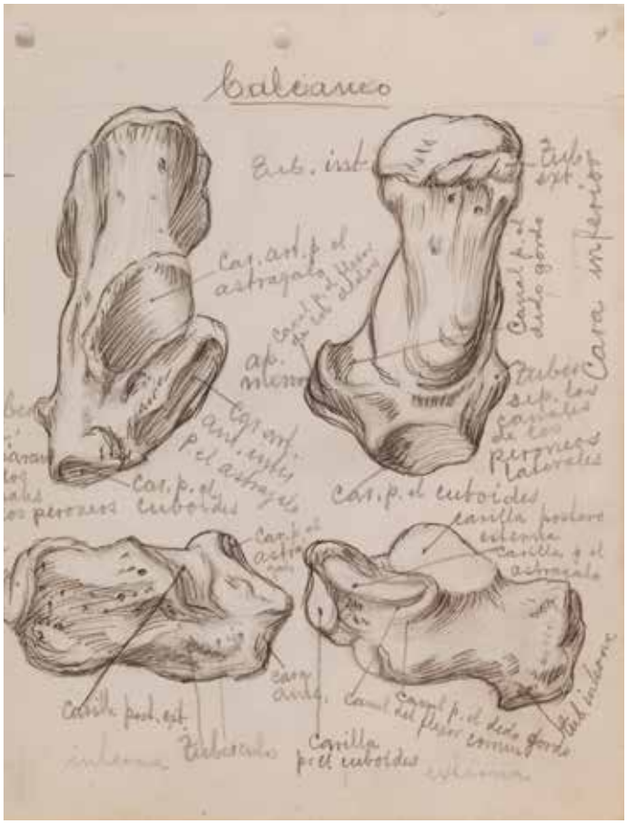

Fémur
Rótula
Tendón rotuliano


Tibia
cara externa
Peroné


Extre superior Tibia
Extre. inferior
Superficie rugosa
Cav. glenoidea
Cas. para el cond. del fémur
Tuber. ext de la espina
Tibia
Peroné
Maleolo interno
Maleolo externo
Astrágalo
Calcáneo

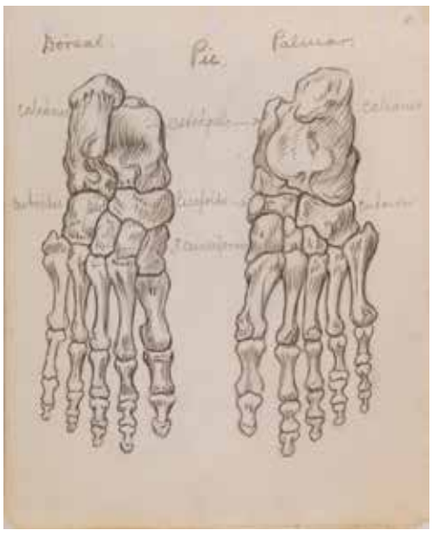

Peroné
Cara interna
Cara articular tibial
Extre sup.
Canal del tibial posterior
Canal p. los extensores del pie
Borde interno
Cara posterior
Borde anterior
Cavidad articular astragaliana
Extre inferior
Peroné

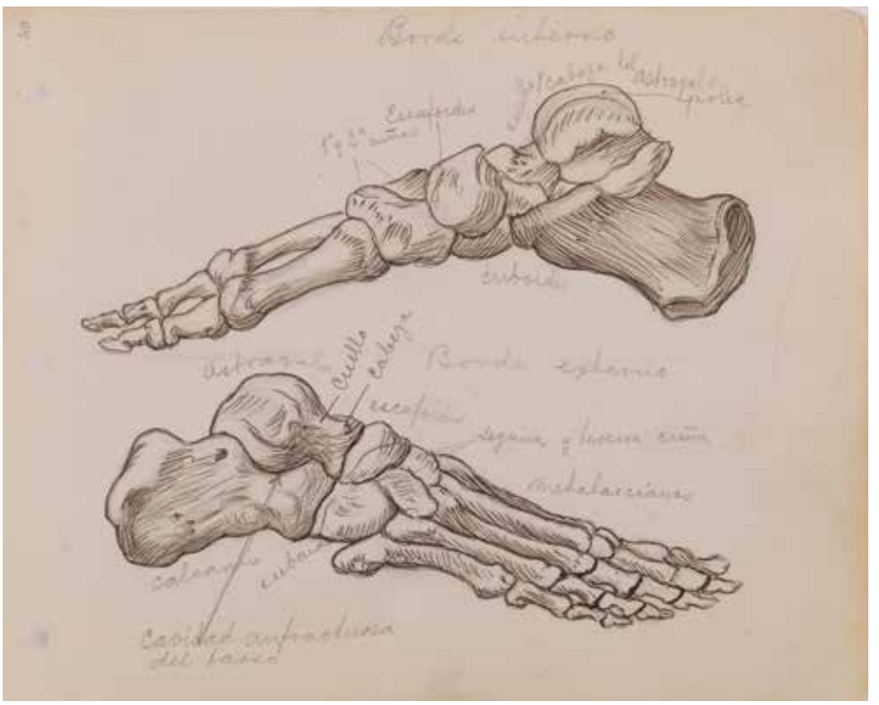

Cara superior
Polea para la tibia
Borde externo
Borde interno
Cavilla p. el maleolo interno
cuello
Cavilla p. el calcáneo
Cara externa
cabeza
Polea astragalina de perfil
Cara interna
Cavilla triangular p. el maleolo ext.
Polea del astragalo
cuello
cabeza
Cav. triangular
Astrágalo
Cara inferior
Canal del flexor del dedo grueso
Cavilla p. el ext.
Cara rugosa


Calcáneo
Tub. inf.
Tub. ext
Cav. art. p. el astrágalo
Cara inferior
Tubercs. sup. de los peroneos laterales
Cav. p. el cuboides
Cavilla p. el astragalo
Canal p. el flexor común
Cavilla p. el cuboides


Calcáneo cara posterior
Cuboides cara inferior
Escafoides
cara anterior

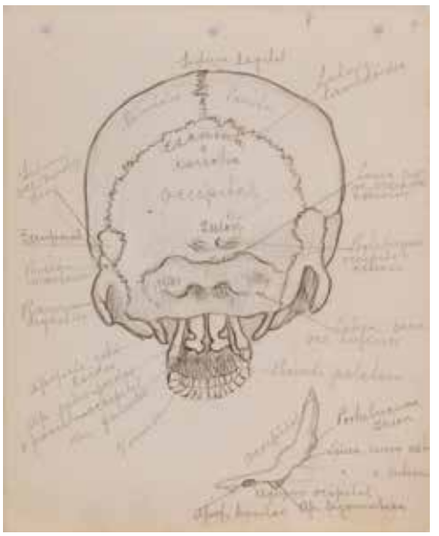

Segunda fila del Tarso
cuboides
Escafoides
Cuneiformes
5 Metatarsianos


Dorsal
Pie
Palmar

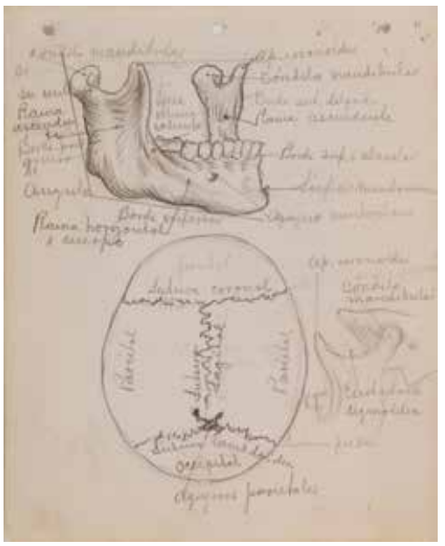

Borde interno
Escafoides
cuboides
Borde externo
cuello
cabeza
cuboides
metatarsianos
calcáneo
Cavidad articular del tarso



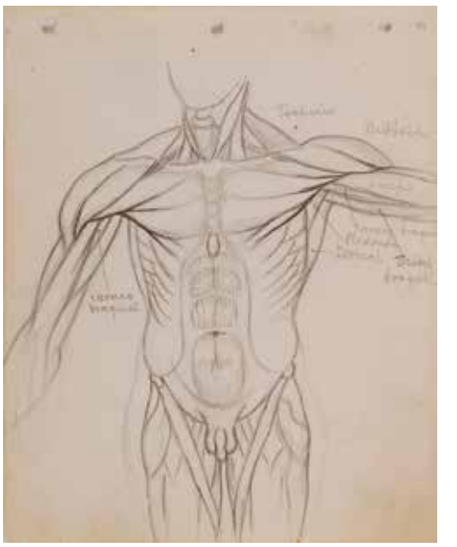




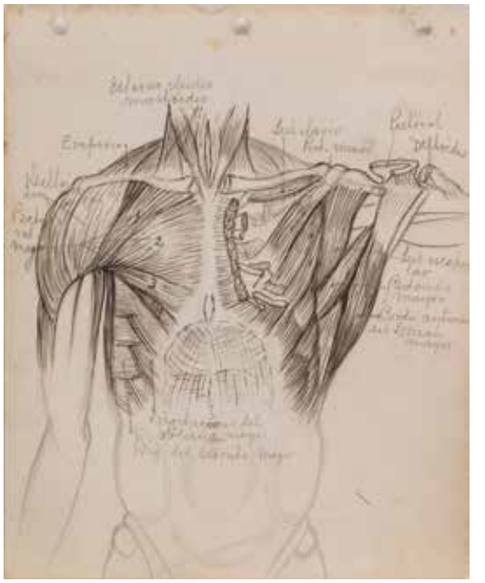




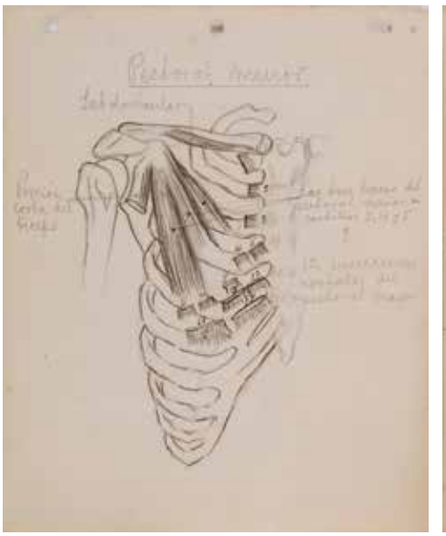


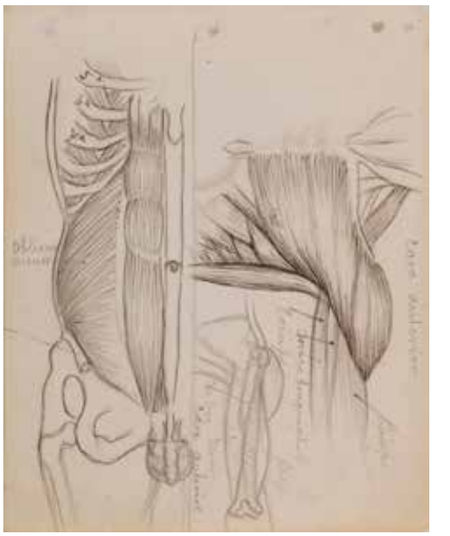


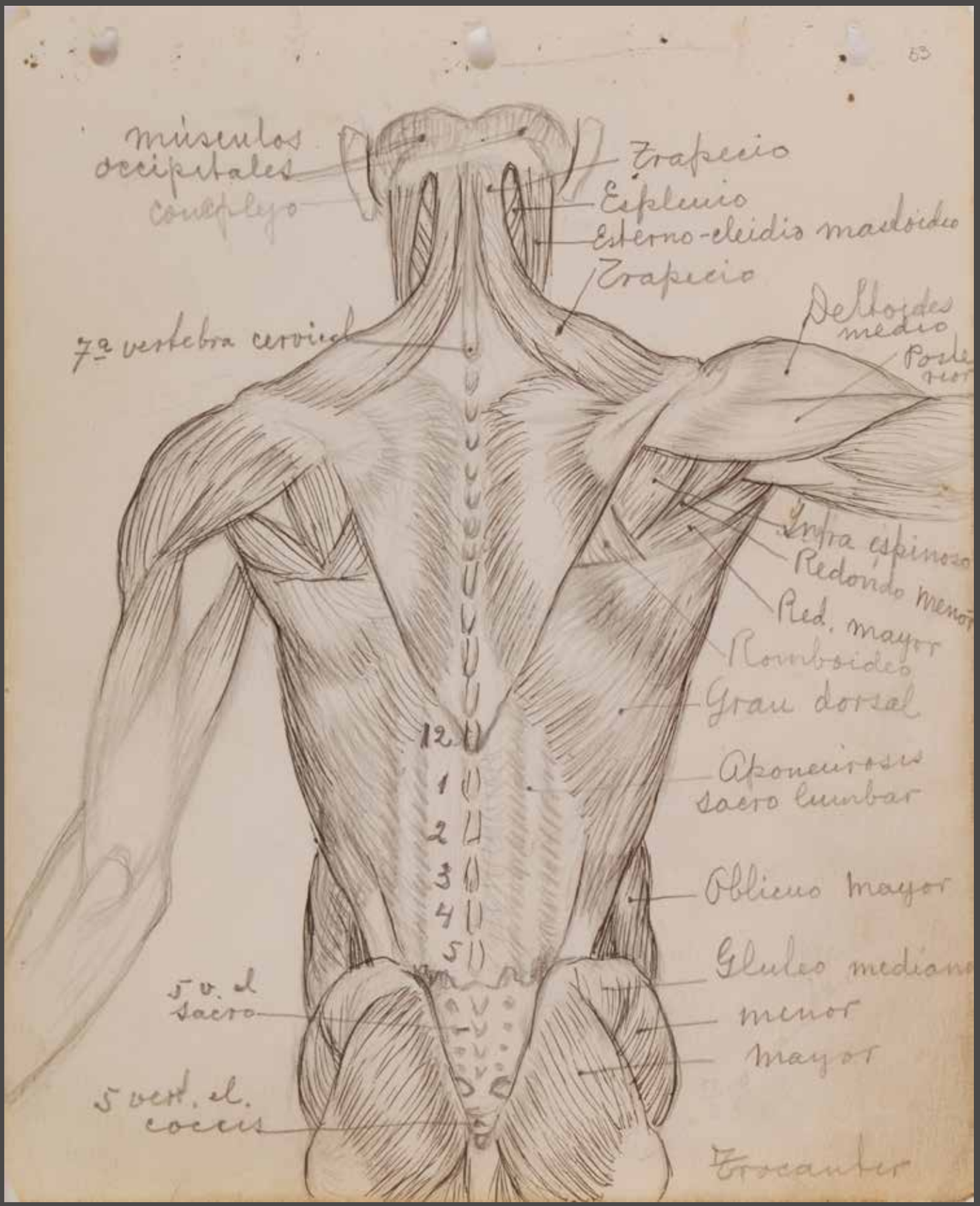


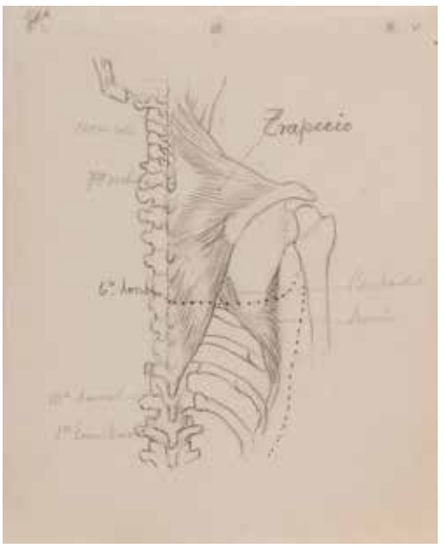


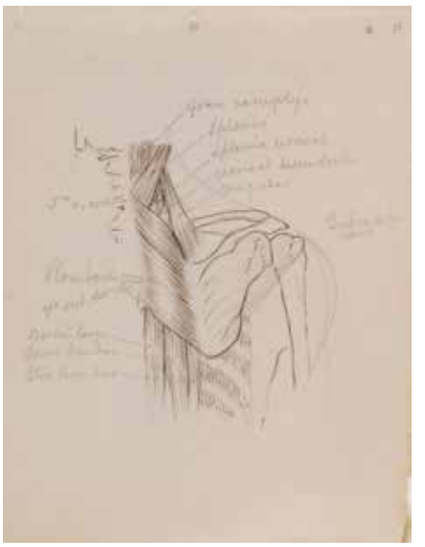


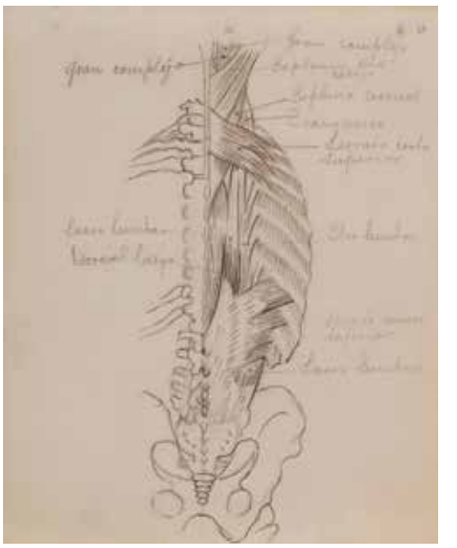


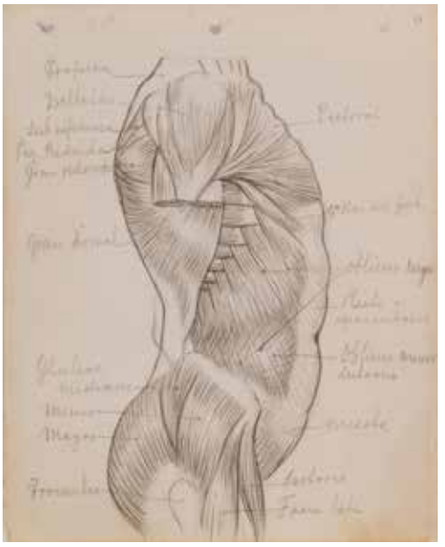


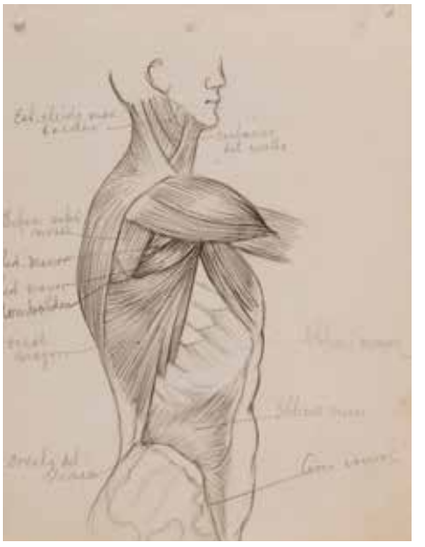

músculos occipitales
Complejo
Trapecio
Esplenio
Esterno-cleido mastoideo
Trapecio
Deltoides medio
7ª vertebra cervical
Infra espinoso
Redondo menor
Red. mayor
Romboideo
Gran dorsal
12
1
2
3
4
5
Aponeurosis sacro lumbar
Oblicuo mayor
Glúteo mediano
menor
mayor
5º d. sacro
5 vert. el. coccis
Trocanter


Trapecio







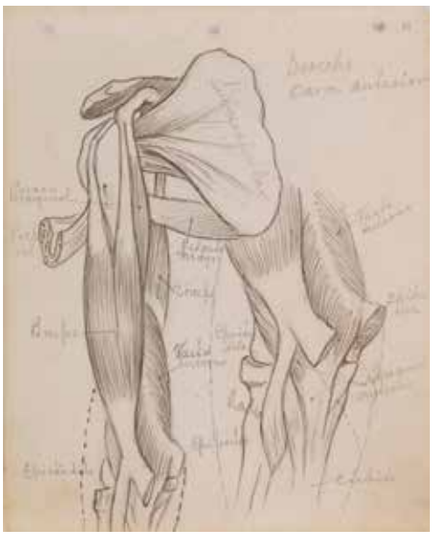
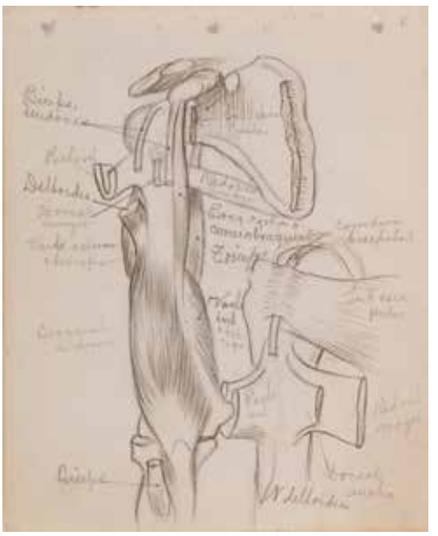
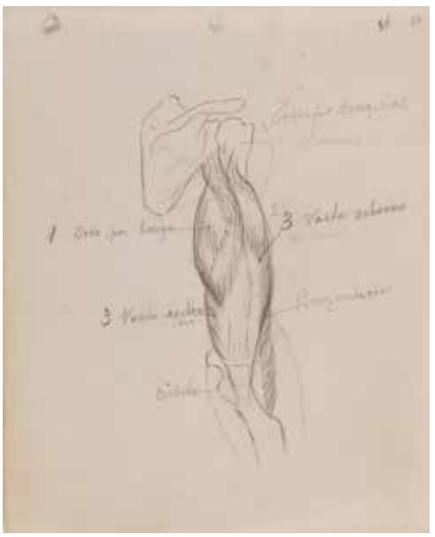


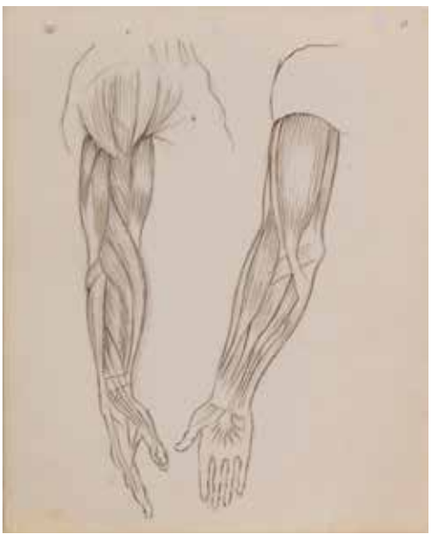

Deltoides



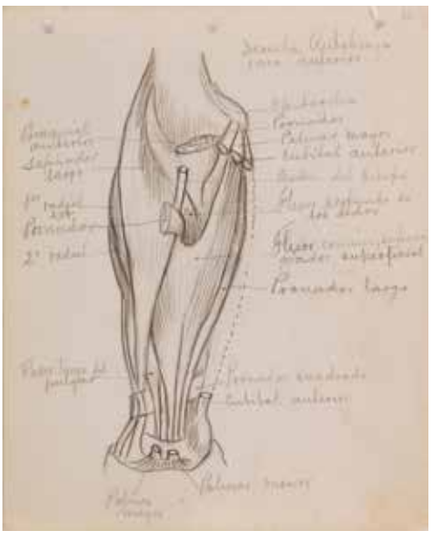


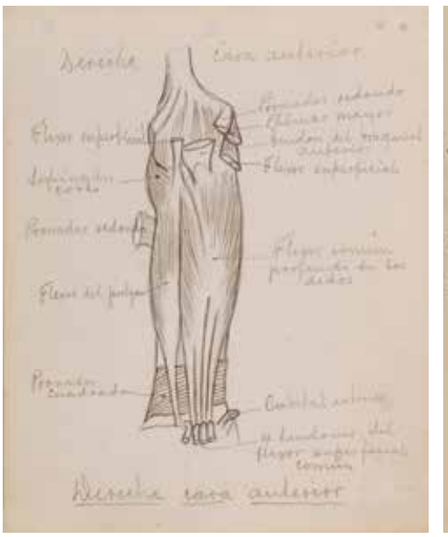


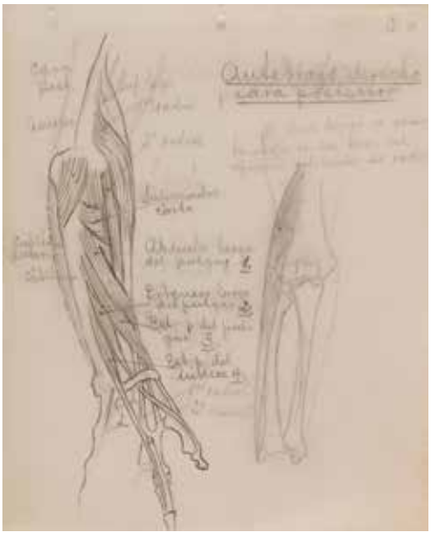


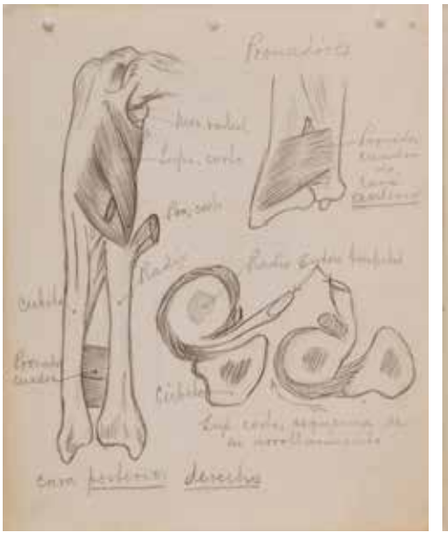


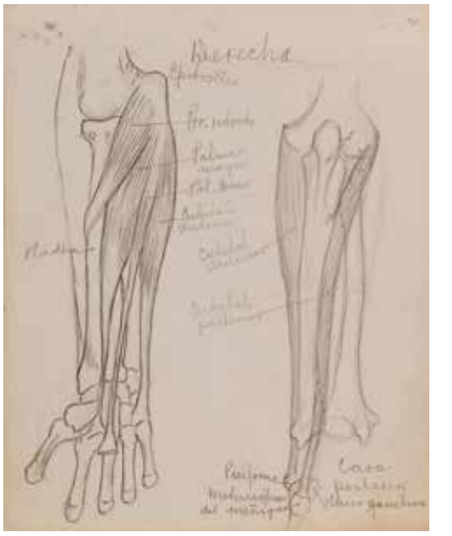



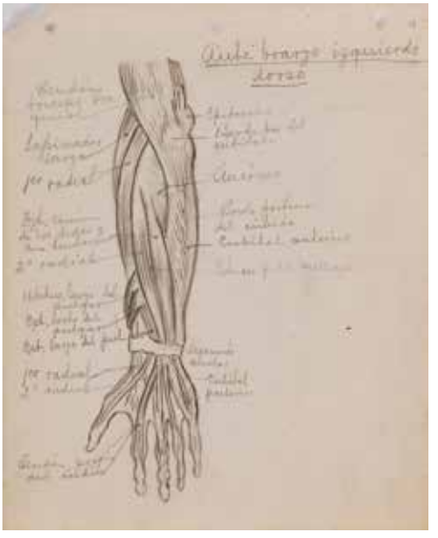

Derecha
Cara anterior
Derecha cara anterior

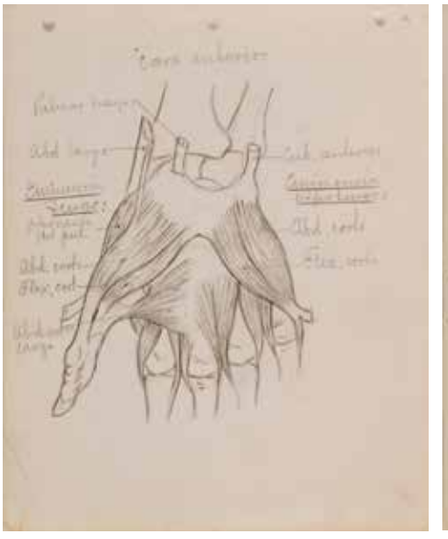


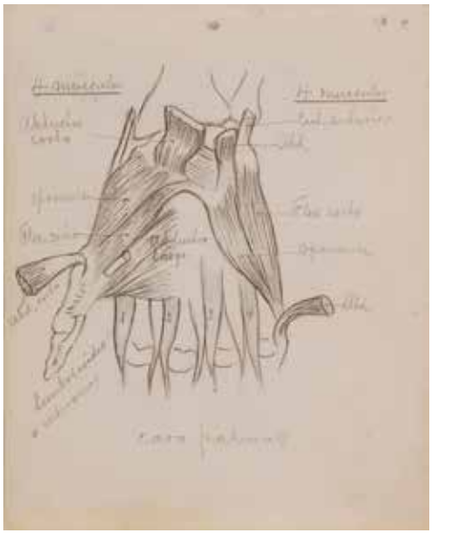


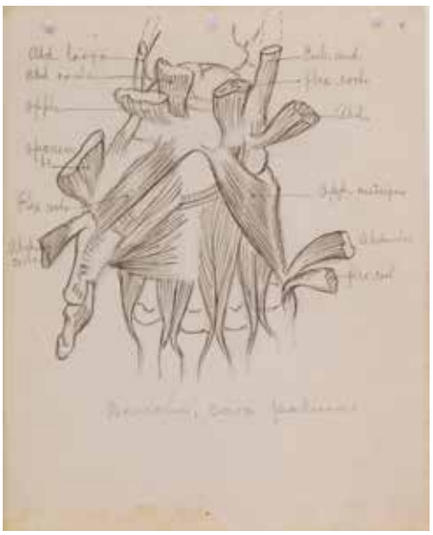

Pronadores
cara posterior derecha

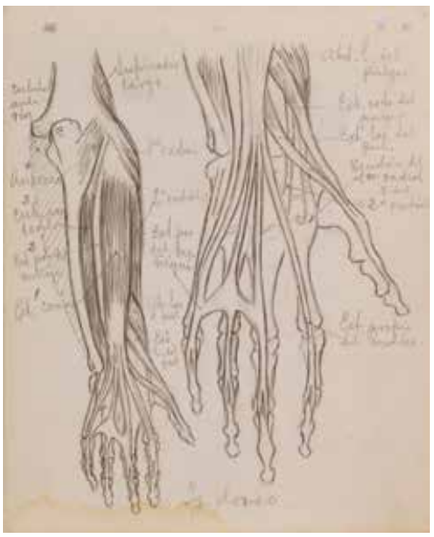

Derecha

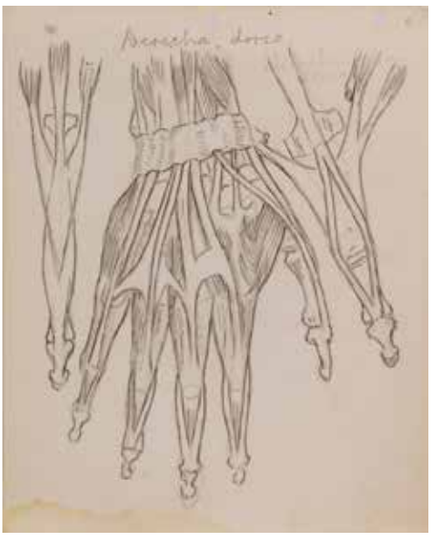


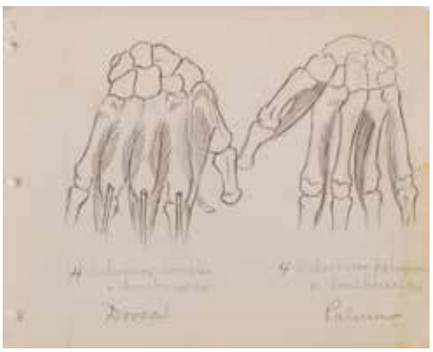


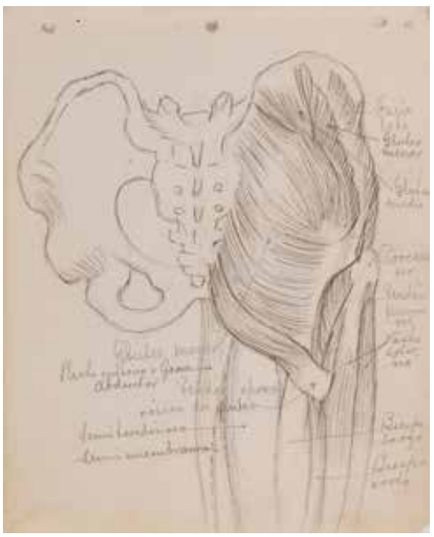




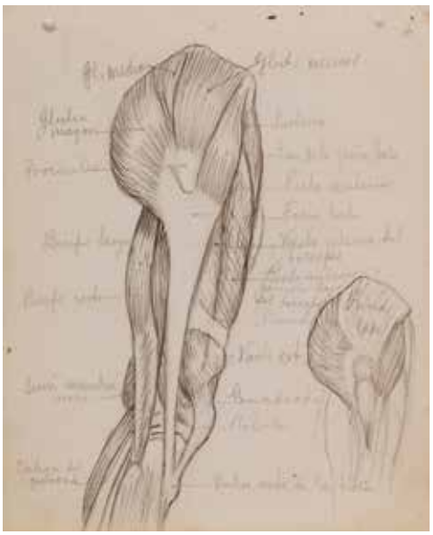












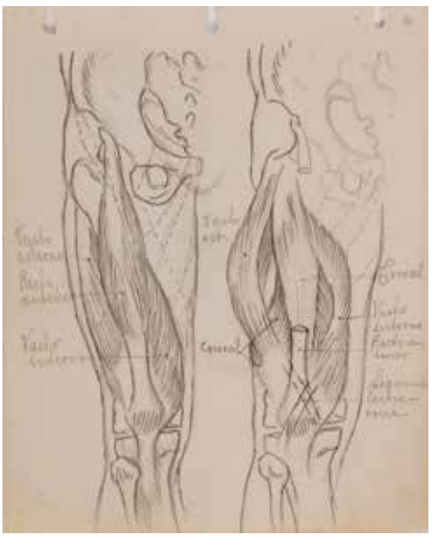


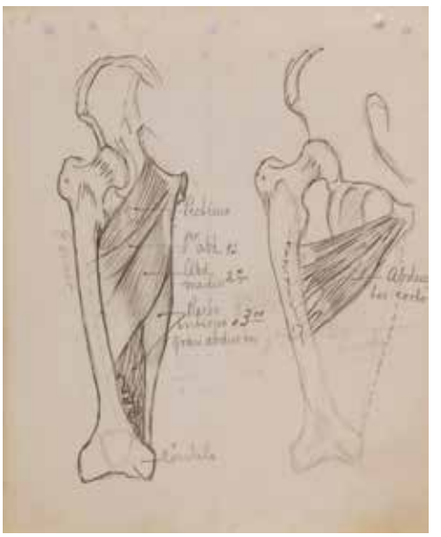


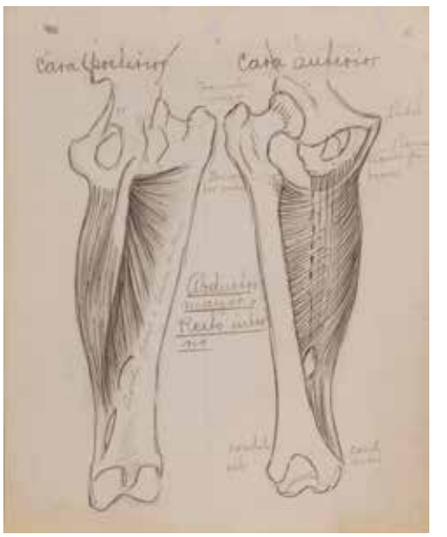


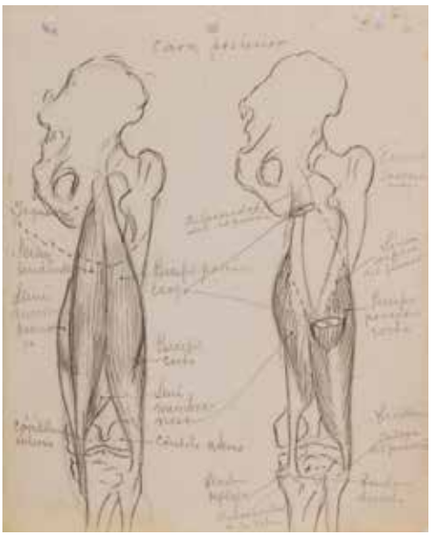




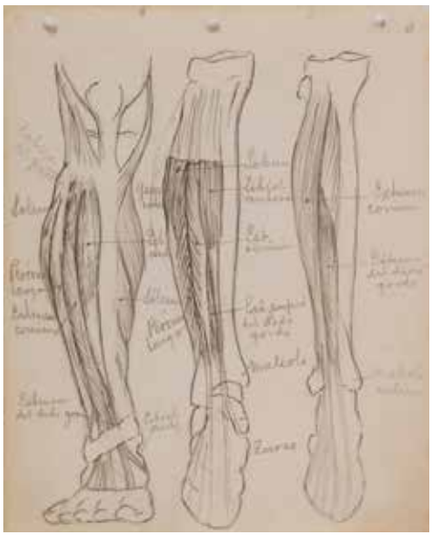


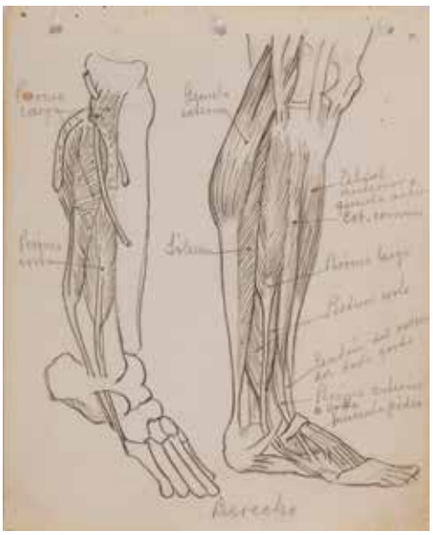


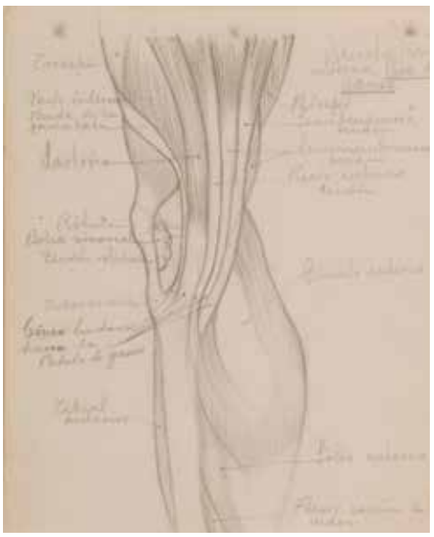

Cara posterior
Cara anterior

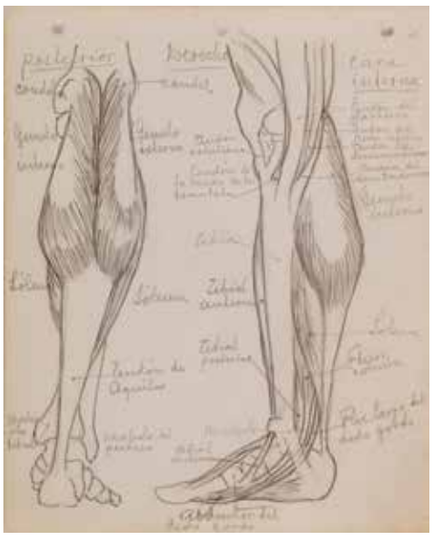

Cara posterior

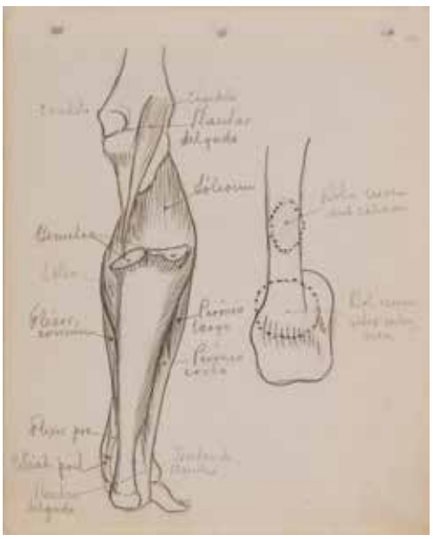

Articulación cara posterior

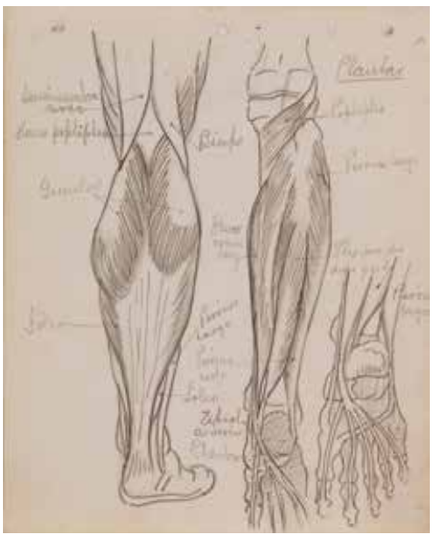


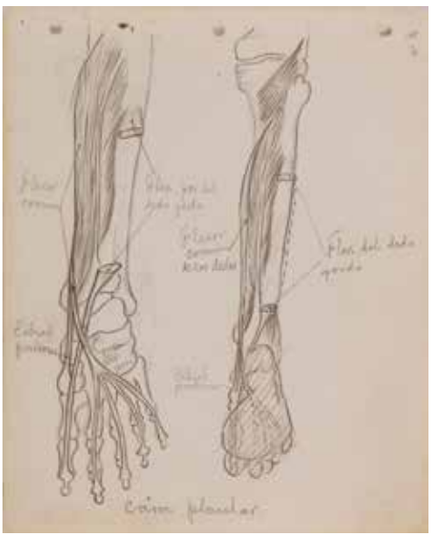






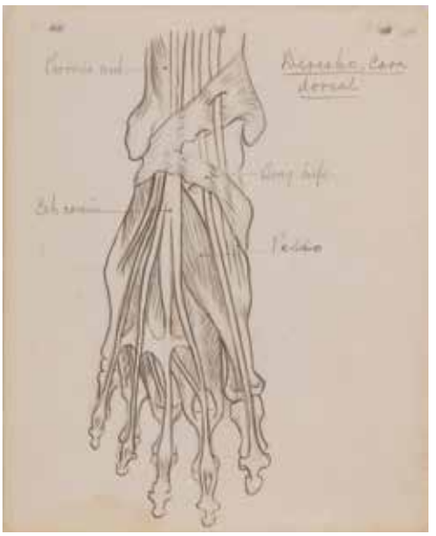


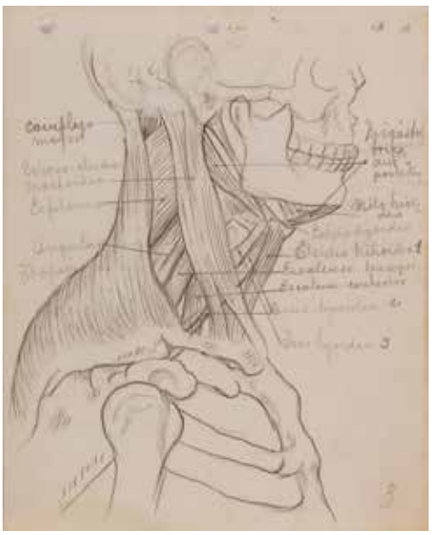


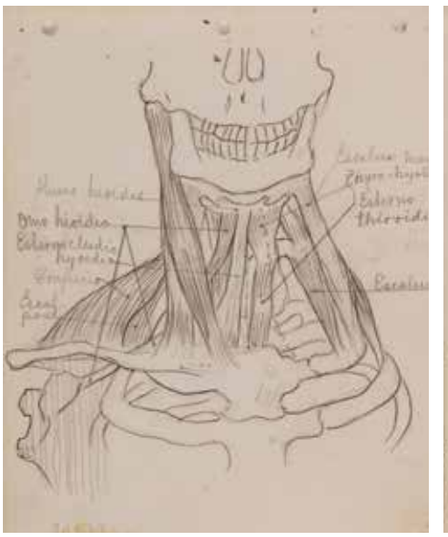


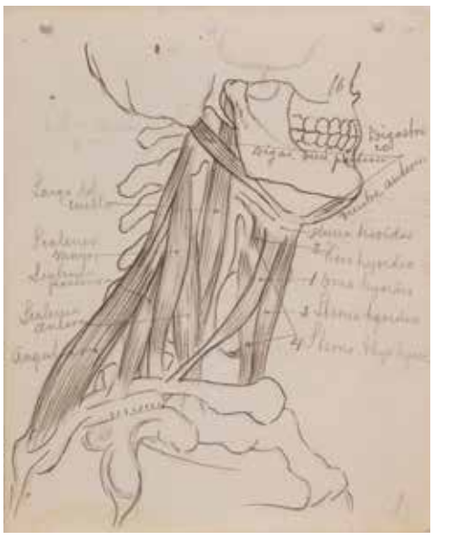


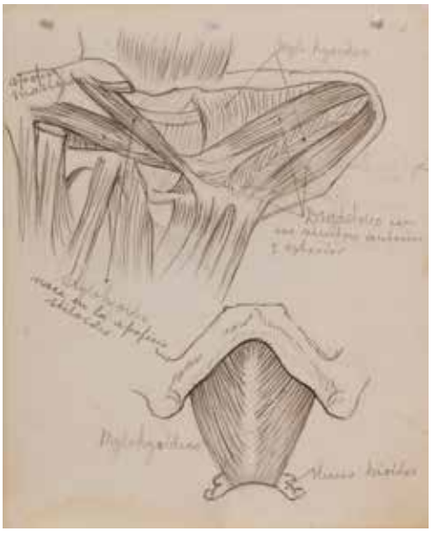


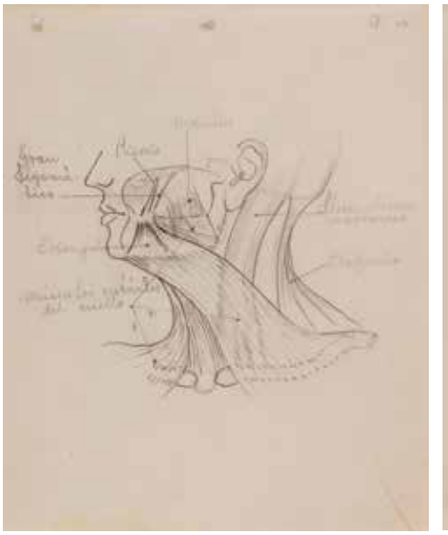


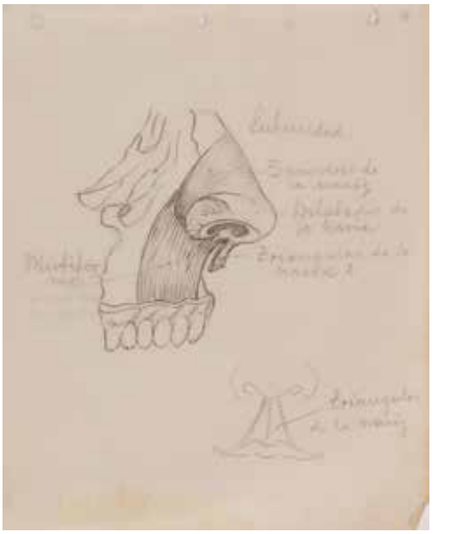




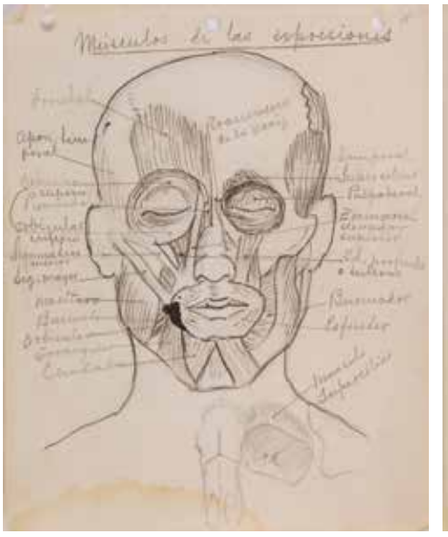


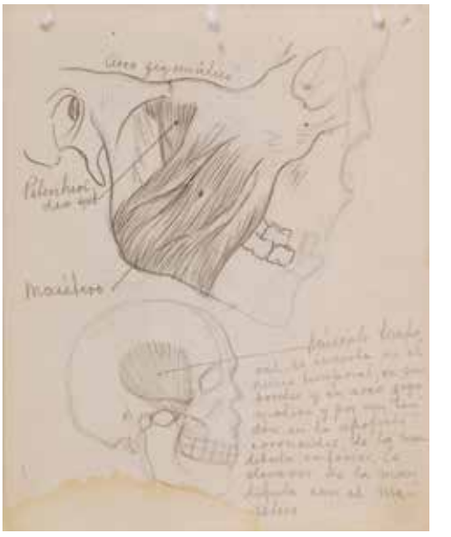


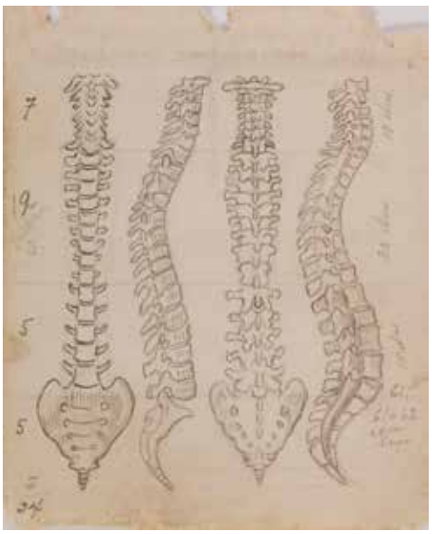


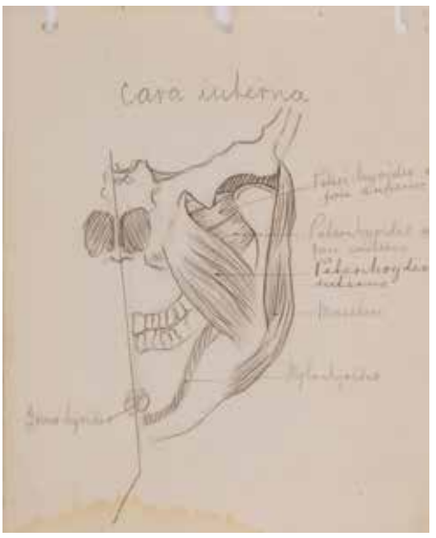





Músculos de las expresiones






Cara interna





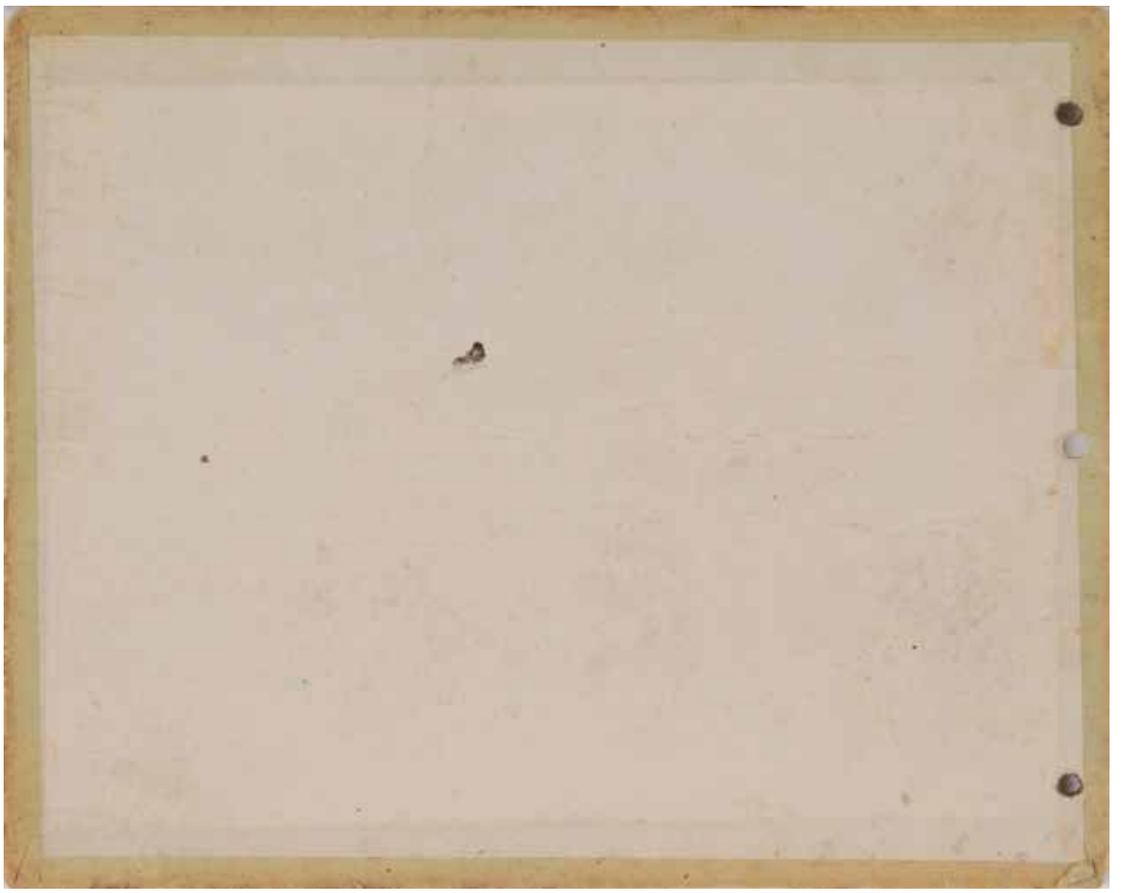














Álbum Guerra del Chaco





















Otros dibujos: Guerra del Chaco



















Arriba corazones, 1935.

Segunda parte

Arturo Borda escritor

I

El loco. Un devenir y un hacer entre la memoria y las palabras

Omar **Rocha Velasco.**

De visibilidades e invisibilidades

Actualmente *El Loco* (1966) de Arturo Borda ha dejado de ser una obra olvidada para la literatura boliviana y se ha convertido en un punto vital. Si pensamos que la literatura es una maquinaria que se ordena y reordena cada cierto tiempo, podríamos imaginar a *El Loco* como un cigüeñal[1] que cambia el curso del movimiento que van siguiendo las piezas. Sin embargo, hace algunos años *El Loco* era todavía esa obra "invisible" de la que se tenía noticia pero de la que no se podía decir mucho, en parte porque no se tuvo el instrumental suficiente y en parte porque fue relegada al "olvidadero", como muchas obras que no dialogaban fructíferamente con conceptos que sirvieron para organizar la literatura boliviana: nación, mestizaje, hibridación, etc.

El concepto foucaultiano de *episteme*[2] puede ayudarnos a entender que no siempre puede decirse todo sobre determinados "productos" culturales, cada época traza sus límites y cada etapa histórica plantea demarcaciones a su entendimiento. Estos trazos marcan un adentro (lo que se puede enunciar, visibilizar) y un afuera (lo que queda condenado a la ininteligibilidad, al silencio). No es que una voluntad privilegiada decida en cada momento los límites del adentro y del afuera; más bien, se trata de la dinámica interna de los propios discursos y las propias prácticas, que sin seguir un plan determinado, terminan estableciendo lo que se puede ver y lo que no se puede ver, o, en otras palabras, las condiciones de posibilidad de lo que puede decirse, conocerse y hacerse en cada momento.

Mientras la lectura de obras literarias tuvo por principio clasificador el recuento de lo escrito bajo la égida de los movimientos y los géneros literarios, esta obra fue invisibilizada. Mientras el propósito ordenador estuvo centrado en la construcción de "lo nacional", esta obra fue poco entendida. Mientras algunas lecturas y menciones biográficas alternaron con visitas esporádicas al texto, esta obra fue levemente percibida. Sólo cuando se cuestionaron esos criterios de ordenamiento o se desestimaron las menciones biográfico-amistosas esta obra pudo visibilizarse hasta llegar a ocupar un lugar de privilegio en un orden que, seguramente, invisibiliza otras obras y otras ofrendas culturales.

> "(…) no pudiendo encajar ni en las enumeraciones meramente cronológicas, ni en la imagen de nuestra literatura concebida como la crónica de tal o cual proyecto de nación, *El loco* cuestionaría la suficiencia de dichos firmamentos reclamando quizás, otras maneras de ver el cielo. Vale la pena entonces considerar aquello que en *El loco* (más allá de lo enigmático, caótico, inclasificable y atípico) se hace irreductible a las representaciones hasta ahora ensayadas sobre nuestra literatura".[3]

Sea como fuere, actualmente *El loco* ocupa un lugar importante en la literatura boliviana y se ha visibilizado no sólo su complejidad interna, sino sus irradiaciones, es decir, sus efectos en otras obras y autores. Sólo recordemos que esta obra es parte del nuevo canon,

1 Eje con dos codos que vuelve el movimiento rectilíneo en circular y viceversa (RAE, 2001). Nótese también la cercanía de la palabra cigüeña, ave migratoria que en la imaginación occidental lleva los niños a sus madres y, más importante aún, en edad adulta, alcanza mucha altura.

2 Foucault, Michel, *Las Palabras y las cosas*. México. S. XXI. 2001. (Primera edición en francés, 1966).

3 Villena, Marcelo. *Las tentaciones de San Ricardo, siete ensayos para la interpretación de la narrativa boliviana del siglo XX*. La Paz. IEB. 2003. p. 43-44.

pues fue escogida como una de las quince novelas fundamentales de la literatura boliviana, aún siendo difícil de adscribirla a un género literario específico, lo que hace nacer actos de fe de quienes todavía no la han leído.

Un posible principio ordenador de la literatura es partir de obras centrales e irradiadoras y seguir el rumbo de sus rayos luminosos. Así, tendríamos una constelación con varios centros irradiadores que van rotando de acuerdo a los entendimientos, dando lugar a varios perihelios o afelios, según sea el lugar que ocupemos. Un caso emblemático al respecto es la famosa *Historia de la Villa Imperial de Potosí*[4] de Arzáns de Orsúa y Vela. La literatura boliviana bebió y sigue bebiendo de las narraciones de Arzáns, los escritores decimonónicos retomaron esas historias para responder a las preguntas sobre la identidad americana y criolla; los costumbristas se apropiaron de esos relatos y los trataron como tradiciones nacionales; los escritores del siglo XX explotaron los vínculos con la historia y la realidad maravillosa que este texto ofrece; en la actualidad, escritores importantes siguen recalando en la *Historia* para retomar personajes y argumentos y volver a contar, desde técnicas narrativas más complejas, esas narraciones que perduran e insisten en el tiempo. Así, *El Loco* de Arturo Borda es un punto irradiador, una obra que permite visualizar una sensibilidad. Podemos encontrar las resonancias de *El Loco* en autores como Jaime Saenz, Carlos Medinaceli, René Bascopé Aspiazu, Guillermo Bedregal García, Víctor Hugo Viscarra y muchos otros que siguieron o desarrollaron varias preocupaciones artísticas, en general, y literarias, en particular, que están presentes en esta magnífica obra.

Además de algunas revistas literarias y trabajos de investigación aislados, una definitiva visualización de esta obra se hizo en *Hacia una Historia Crítica de la Literatura en Bolivia*,[5] allí no sólo se resaltó su importancia, sino que se le otorgó la cualidad de producir un lenguaje del que emerge una marginalidad voluntaria como gesto repetitivo en la literatura boliviana:

> "En esa perspectiva, crea un territorio imaginario en el que convergen precisamente las obras que se oponen a las que participan en nuestro canon literario. Estos textos crean otra zona literaria cuyos gestos textuales resquebrajan los valores de una realidad idéntica a sí misma. Frecuentemente asociadas a una experiencia interior no subjetiva que crea sus propias reglas de juego, estas obras, desde su aislamiento buscado, proponen un imaginario cuyo lugar de escritura es la opacidad de "los eliminados del sentido. Hemos llamado este territorio *La secreta rebelión de la indigencia*".[6]

En definitiva, desde esta perspectiva, la obra de Arturo Borda funda todo un territorio en la literatura boliviana, un imaginario de lo marginal que no necesariamente está vinculado a la pertenencia de grupo o a la participación militante y plenamente consciente, como es el caso de los grupos vanguardistas, por ejemplo.

A partir de estas lecturas las siguientes aproximaciones a la obra *El loco* de Arturo Borda no se reducen a darle un nuevo lugar en la literatura boliviana, sino que la adscriben a un ámbito mayor, el de "las vanguardias andinas". Esta conceptualización es trabajada por Elizabeth Monasterios y proyecta las obras de Arturo Borda y Gamaliel Churata –*El Loco* (1966) y *El pez de oro* 1957)– como columnas fundamentales caracterizadas por ser iconoclastas y antecesoras de las demás vanguardias, portadoras de una particular estética y cosmovisión andinas, absolutamente críticas de su entorno.

> "(…) es en estos autores y en sus obras donde encontramos un verdadero laboratorio teórico para pensar el proceso de descolonización cultural en los Andes, fundamentalmente porque el modo en que entendieron el «problema del indio» les permitió llegar a la *razón* indígena y desde allí construir una sólida conciencia descolonizadora en la tradición crítica latinoamericana. Sus textos, la mayoría de ellos desbordados, no exentos de ambigüedad y demoledores del marco teleológico occidental que orientaba la vida cultural de su época, han resistido el paso del tiempo con asombrosa dignidad y originalidad".[7]

Quizá lo más importante de la existencia de una obra

4 Arzáns de Orsúa y Vela, Bartolomé. *Historia de la Villa Imperial de Potosí*, Ed. Gunnar Mendoza y Lewis Hanke (3 Volúmenes). Providence, Rhode Island. Brown University Press. 1965.

5 Wietüchter, Blanca, Paz Soldán Alba María, *et. al. Hacia una historia crítica de la literatura en Bolivia*. La Paz. PIEB. 2002. p. 120

6 *Ibíd.*, p. 120

7 Monasterios, Elizabeth. "La vanguardia plebeya del Titikaka" en Revista La Mariposa Mundial. N° 19/20. La Paz. 2012.

de las características de *El Loco* en la literatura boliviana es que obliga a nuevas lecturas; su inagotabilidad, la imposibilidad de abarcarla toda y su multiplicación a partir del surgimiento e invención de nuevos aparejos que sirven para mirarla exige, al menos, una revisión del orden que conlleva una tradición edificada por la lectura crítica o por los propios creadores.

El legado

El Loco es una obra especial, "atípica", fragmentaria y, por eso, difícil de leer. Una tentativa es tomar los pequeños fragmentos y ver en ellos las delicias estéticas, las pequeñas historias, los poemas, los cuentos, las obras teatrales, etc. Otra alternativa es ver el conjunto, encontrar relaciones, establecer "isotopías", formular líneas de contacto, etc. Ambas, sin embargo, conducen a un texto inacabado e "infinito" como la vida misma.

Los datos que poseemos sobre el periodo durante el cual Arturo Borda escribió *El Loco* son inciertos. Una autobiografía mecanografiada dice que sus actividades literarias se iniciaron en 1899, sin embargo, hay quien afirma que escribió entre 1902 y 1925 –desde los 19 hasta los 44 años–, se habla de un periodo de "desaparición misteriosa" en el que la producción fue realmente reducida, pero hay quien sostiene que nunca dejó de escribir. Lo cierto es que se trata de un libro escrito durante mucho tiempo, una especie de diario que acompañó al autor durante gran parte de su vida. Por eso, la escritura de *El Loco* no se redujo a la pretensión de entregar un libro acabado y adscrito a un género literario. En esta obra, al contrario, se vislumbra la primacía del fragmento, se encuentra el testimonio de una búsqueda muy particular y que inaugura un lenguaje en la literatura boliviana. *El Loco*, cuyo personaje es el Loco, es uno de los mayores legados de la literatura boliviana.

La locura

El Loco es un marginado socialmente, un apartado que habita zonas altamente contradictorias, que escribe un diario –hecho de realidad y ficción– y que no hace nada más que cumplir un destino nada claro, pero presente. En el Loco conviven ubicuamente realidad, irrealidad, razón, sinrazón, vigilia, sueño, ensueño, percepción, representación y abstracción. Todo se corresponde y se pertenece, distintos estados de conciencia interactúan y hablan a través del cuerpo:

> "En mi espíritu se opera no sé qué revolución de conciencia y subconciencia, y de la razón y la locura. Estoy atento a lo que me sucede, vigilando el automatismo de mi cuerpo".[8]

El Loco no habla desde el yo, surge otro sitio del conocer, el yo ya no es protagonista como instancia de conocimiento, es más bien un lugar de duda y burla:

> "Sí, por mucho que hago me resulta imposible expresar el sinnúmero de ideas y sentimientos en la actividad sutil del espíritu. Y qué aniquiladora la conciencia de la impotencia en el fondo mismo del yo. ¿Yo... ¡Já, já, já!"[9]

Un primer signo de la locura del personaje es ese descentramiento del yo como aquel que posibilita la relación con el mundo y consigo mismo. Allí surge una dificultad, todo se hace confuso y contradictorio, el punto de apoyo, el lugar seguro que permite la relación con los seres y las cosas se ha desvanecido, ha dado lugar a la diáspora y al dolor: "notando el desarrollo de mi pluralidad, compadeciéndome acaricio mi cabeza con mi propia mano."[10]

Surgen también los efectos de irrealidad, oscilaciones que pasan por estados de sueño, vigila y duermevela. El Loco está habitado por dormires y despertares, se pone en duda lo vivido, ¿he dormido?, ¿he soñado?, ¿he vivido? Sueños sobre sueños, un despertar y otro; las certezas de lo vivido se desvanecen.

Pero no sólo se trata del yo afectado por lo múltiple o una puesta en duda de lo vivido, el Loco construye también una presencia simultánea de todo lo mirado, en esa mirada todos los planos temporales y espaciales están presentes, sólo basta un cambio de posición de la cabeza o un abrir y cerrar los ojos.

> "Y mis ojos están clavados, como al principio, en la mancha de gotera en forma de burro.
> Por fin los cerré, pensando que estoy en una extraña comedia de transformismos.
> Cuando los abrí me hallé en proscenio, en la Opera.
> Era una fiesta de un esplendor nunca visto.
> Parecía ser los juegos florales, o algo así.
> Habían concursado todos los poetas, todos

8 Borda, Arturo. *El Loco*. La Paz. Alcaldía Municipal. 1966. (Todas las referencias a *El Loco* se referirán a esta edición).

9 *Ibíd.*, p. 71.

10 *Ibíd.*, p. 1064.

los músicos, escultores, arquitectos y pintores, hasta los historiadores, y, lo que era más notable, también los científicos".[11]

La condición de Loco implica un rechazo, una marginalidad que hace del personaje alguien único y múltiple para una sociedad que no lo comprende, que lo expulsa y le quita la posibilidad de convivencia social. Ese es el precio alto que el Loco paga por su locura, además de la soledad y el dolor: "pobre loco y no parece". Es por eso que el Loco ha sido leído como un ser abyecto[12], temido, expulsado, miserable y marginal por elección propia, consciente de su locura y, por ende, de la hechura que tiene entre sus manos. Las teorizaciones sobre lo abyecto de la psicoanalista Julia Kristeva[13] ayudan a comprender mejor esta marca del personaje, así, la abyección es perturbadora, agita el orden y lo establecido, no respeta bordes, reglas. Así, lo abyecto, lo perturbado, produce búsquedas y colapsos, tanto en las formas como en los significados. Para el Loco, éstas (búsquedas y colapsos) están en íntima relación con un ideal que no termina de formalizarse.

Una intuición y un destino

El Loco debe cumplir "grave y divino" destino del que no se puede escapar: partir audazmente y en soledad, que es de donde toma el hombre la fuerza invulnerable y donde el "mundo interior se multiplica infinitamente" y deberá hallar el don que la Tierra Madre le otorga[14].

De inicio tenemos a un personaje asociado a los héroes trágicos en la medida en que el destino está trazado. Existe una fuerza exterior, una orden oracular inapelable que, se haga lo que se haga, tiene que cumplirse a rajatabla. Desde entonces el Loco se entrega a la creación de un libro con "sangre del corazón y retorciones de cerebro" [sic.][15], y lo ofrenda a toda juventud, a toda esperanza, a toda "rebeldía satánica y demoledora"[16]. El libro será como una llama en la que la chiquillada prenderá sus cigarrillos, el humo se confundirá con el éter y producirá un "rocío fecundo". Tal el designio asumido por El Loco.

Existe un llamado, una intuición "sé que seré en algo, no sé en qué, el primero y el único" que el Loco sigue poniendo su destino en acto, escribiendo un libro durante toda la vida, marcado por el recuerdo del "filicidio". Luego de su salvación, un mago y un fantasma en actitud paterna le señalan el viaje:

> "Tu vida será una perpetua angustia hasta tu liberación en la muerte. Tu corazón se consumirá en filtración de amor, reventando al fin hacia adentro a la acción del vacío. Tu existir será algo así como un reguero de ternura, de poesía, de dolor y consolación.
>
> El Espectro dijo que te vió avanzar desde el Orígen en el nimbo acardenalado del poeta y agregó que tu misión es cantar lo aun no trovado, es decir, el triunfo póstumo de la pasión de la ignorancia y de la impotencia del vencido. De modo que tu exotérico canto será disloque, crujido y rotura del lenguaje humano. No obstante, dice el Espectro, seducirá cual con la aurora o el orto del enigma revelado súbitamente al corazón". [sic.][17]

Por otro lado, Las Parcas, caras brujas de la tradición griega, tejen el destino de El Loco:

> "Gira ligero, huso mío,
> alegre y zumbador
> y enovilla sin cesar,
> humo, lana, seda o niebla:
> el destino de este mortal inmortal" [sic.][18]

El destino del Loco está dado, "buscar la flor odorífera de las almas", es decir, el arte y la belleza. Él debe construir, instante tras instante, el propio destino, ésta es su opción ética. Frente al trazo de su destino, el Loco asume la máxima que guía la ética estoica: *sustine et abstine*, *Aneku kai apeckhu,* soporta y abstente. Lo buscado está en la voluntad concentrada en sí; para encontrar lo que se busca se soporta la necesidad universal y se abstiene de lo que es contrario a esta necesidad. *Sustine* y *abstine* guiarán al Loco en su recorrido. La imagen de su hacer aparece en las primeras páginas: "Inmóvil y viejo ya, como sombra, al fin era sólo un hombre sentado".[19] Esta es una opción dolorosamente forjada.

11 *Ibíd.*, p. 1576.

12 Ver, por ejemplo, los artículos de Blanca Wiethüchter y Alba María Paz Soldán, en *Hacia una historia crítica de la literatura en Bolivia*. Op. Cit.

13 Kristeva, Julia. *Poderes de la perversión*. México, Siglo XXI Editores.1988.

14 Borda, p. 360.

15 *Ibíd.*, p. 11.

16 *Ibíd.*

17 *Ibíd.*, p. 356.

18 *Ibíd.*, p. 537.

19 *Ibíd.*, p. 9.



El filicidio, 1918.

El estigma del abortivo y las palabras

El Loco tiene un recuerdo que lo aqueja constantemente, se presenta todo el tiempo con la fuerza de algo determinante, irremediable. Es una reminiscencia que está asociada al dolor y a un momento primigenio: "Tal es mi maldición, ya que toda liviandad me grita en el alma el fatal y doloroso enigma de mi origen."[20]

El recuerdo en cuestión tiene que ver con el origen del Loco, con un abandono y un intento de asesinato propiciado por sus propios padres, es lo que él mismo ha denominado el "estigma del abortivo", que lo persigue y lo marca durante toda su vida: FOTO

> "(…) Estoy en un muladar, debajo de un puente. Al fondo se ve la población. Las basuras, grises, multicolores, hacinan herrajes, sombreros y cráneos de párvulos; bonetes, papeles sucios, zapatos y guantes húmedos, remojados; cenizas, cacharros con cebadas, latas orinecidas entre guano, andrajos y botellas rotas o joyeles descuajeringados en la espumosa lama de las aguas cenegosas con visos tornasoles, que por partes se ha congelado.
>
> Giro sobre mis talones, para huir; pero de lo alto, envuelto en un trapo negro, está rodando en medio de las inmundicias un recién nacido, hasta que se atasca, desnudo, en un promontorio del basural. La criatura está medio degollada por un hilo que le sujeta al cuello una tarjetita. Hago por ir a levantarla, pero la voz vuelve a hablar en mi oído: –No te muevas, Loco; es la hora trágica: mira que eres tú mismo–. A pesar de esto quiero avanzar, retroceder, gritar… Imposible. En eso sopla un fuerte viento, arremolinando la lluvia y las basuras. Y cuando cesa el torbellino, no sé cómo en su lugar hay una chancha preñada, la que pasando el arroyo, viene hambrienta, a carrera, rechinando sus colmillos. A su vez el párvulo, lloriqueando mueve desesperadamente sus manecitas ¿acaso buscando el abrigo maternal? En eso la bestia comienza a hozarla, revolcándola de un lado para otro, hasta que su hocico inmundo, negro, choca con aquella rosada boquita virginal que hace poco por mamar. Mas del monstruoso contacto de ambos alientos confundidos bajo la incesante lluvia, se forma repentinamente una viborita negra, febril, que al momento muerde en la sien y el costado al pequeñuelo, para desaparecer escurriéndose entre la basura, a tiempo en que se aproxima una mujer, por lo que huye gruñendo la puerca. A lo lejos, oculto detrás de una pared, observa un individuo. La lluvia arrecia torrencialmente. Las manecitas y los piesecillos amoratados de la criatura se mueven al compás de su lloriqueo de organillo que se apaga en el fragor de la tempestad a la vez que la niebla avanza escondiendo la escena y estalla un rayo. Y, temblando en el firmamento, una gran voz dice: –Picado ha sido por la tristeza, por siempre.– Por lo que los truenos, retumbando de monte en monte, iban repitiendo: –Por siempre…– Luego las sombras nocturnas lo esfumaron todo.
>
> El horror de un frío glacial me hizo volver en mí, dejándome la obsesión de aquella reminiscencia. Desde entonces qué largas son mis noches.
>
> Señor, que nadie sufra estas amarguras, porque son tan hondas…" [sic.][21]

El psicoanalista argentino/mexicano Néstor Braunstein estudia este tipo de recuerdos señalando una paradoja de la memoria, pues ésta se aprecia mejor "cuando el episodio en cuestión resulta doloroso o vergonzoso. Uno llega a recordar… a pesar de uno mismo. El recuerdo regresa espectralmente y con él cada dolor y vergüenza"[22].

Desde esta perspectiva el sujeto es producto de sus reminiscencias, es consecuencia de su memoria. "Uno no es quien es porque 'le pasó eso' sino porque ha registrado

20 *Ibíd.*. p. 367.

21 *Ibíd.*, p. 494 - 495.

22 Braunstein, Néstor. *Memoria y espanto*. México. Siglo XXI. 2008. p. 16.

y ha entendido 'lo que le pasó' de una determinada manera". [23] La memoria es fundadora, estamos hechos de memoria. No se trata de un archivo al que puedo recurrir cada vez que quiero (haciendo la analogía con las carpetas que usamos en las computadoras), oblicuamente, es una construcción enriquecida por la imaginación, la fantasía o lo que podemos asemejar a los remiendos de un vacío/olvido constitutivo de cualquier recuerdo. No soy más que mi historia novelada basada en el recuerdo, ¿hay alguien que pueda esquivar su historia hecha de remiendos de memoria? No existen momentos primigenios, sólo recuerdos, elaboraciones, reconstrucciones que van erigiendo relatos basados en la memoria, o lo que ésta tiene de olvido. En otras palabras, es imposible remitirnos a un momento "real" y fundador, lo que sí es posible es hacer una narración, la que se cuenta, la que se escribe en los diarios o en las autobiografías. Muchas de esas elaboraciones son dolorosas, ofensivas e insistentes, no dejan de aparecer, no dejan de estar presentes y vuelven sin ser convocadas.

¿Qué valor tiene el primer recuerdo en la construcción de los sujetos? Fundamental. Funciona como un mito de origen (todo mito se refiere al origen). "Y los mitos transmiten siempre una verdad aunque no digan 'la verdad'. Se prestan a interpretación".[24] El primer recuerdo nos remite a un instante mítico sin pasado y a un futuro que se sustenta en él. Ese primer recuerdo es de importancia primordial. Siguiendo, todavía, las elaboraciones psicoanalíticas es posible pensar que el primer recuerdo es siempre doloroso o está asociado al terror, quizá la primera "marca" es el propio grito provocado por la ausencia de la madre. "Y lo que sigue, la sobrevivencia, sería 'vivir para contarla'. Una articulación del grito"[25]. Ese primer recuerdo condiciona lo que sobrevendrá después, es el acontecimiento que "retroactivamente" ofrece lo que el sujeto vendrá a ser, es el sello del destino.

El recuerdo del Loco parece confirmar estas afirmaciones, puede constituirse como mito del nacimiento del deseo y de la vocación artística: en primer lugar, este primer recuerdo está asociado a la separación, "el párvulo, lloriqueando mueve desesperadamente sus manecitas ¿acaso buscando el abrigo maternal?". Ese es el espanto inaugural, el escalofriante recuerdo que repercutirá en el resto de la vida/obra del personaje. Es la experiencia precoz de despertar frente al dolor de la ausencia. El escenario es tétrico, un basural o muladar con objetos variopintos donde destacan cráneos de párvulos como el Loco. Ese niño, acosado por una chancha preñada, es mirado por él mismo en una edad adulta, pero esa otredad se ve imposibilitada de salvarlo del abandono, de la precariedad de esa existencia ínfima frente al paisaje terrorífico que lo rodea. En ese espectral escenario, lluvioso, presagioso, sucede algo que genera un estupor permanente: del choque del hocico negro e inmundo de la chancha y la boca rosada del niño "se forma repentinamente una viborita negra, febril, que al momento muerde en la sien y el costado al pequeñuelo, para desaparecer escurriéndose entre la basura". Finalmente, una voz anuncia oracularmente algo que los truenos van repitiendo de montaña en montaña "Picado ha sido por la tristeza, por siempre".

El Loco recuerda todo el tiempo este suceso inaugural, doloroso y terrorífico, "Desde entonces qué largas son mis noches". Este momento se constituye en el punto de acopio de todos sus recuerdos. Es el despertar a una eterna muerte que es el precio de su ingreso a la vida. Es el instante de la "picadura" inicial, el grito de la separación y casi muerte. Sin embargo, la chancha no lo devora, una presencia femenina la espanta y una voz retumba, el precio de la vida está dado por las palabras, por el mundo del símbolo que hace su aparición salvadora ejerciendo una sentencia acompañada de ecos "¡la tristeza por siempre, por siempre, por siempre!..." Es una palabra redentora pero terrible, cala y perfora la delgada epidermis del párvulo abandonado.

Cada despertar es la reiteración de esa escena y por eso se hace intolerable. Es espantosa y sólo queda un camino para conjurarla. ¿Qué puede salvar al Loco? Las palabras, la salvación son las palabras. La posibilidad de sobrevivencia del Loco se da a través de una presencia femenina y voz que redime y sentencia. Eso hace también posible la aparición del Otro, de los otros a los que alude la parte final del recuerdo transformada en una plegaria: "señor que nadie sufra estas amarguras porque son tan hondas".

En la pintura en la que Arturo Borda plasma este recuerdo, *El Filicidio*, el niño no se salva, es devorado por la chancha, o, por lo menos, es víctima de heridas mortales,

23 *Ibíd.*, p. 10.

24 *Ibíd.*, p. 28.

25 *Ibíd.*, p. 29.

sus entrañas han sido devoradas y la chancha tiene en su boca la pierna izquierda del párvulo que yace inerte en el basural. La pintura también es una forma de escritura, el lienzo blanco es equiparable a la hoja en blanco, uno recibe trazos o huellas, el otro palabras, ambos contienen la materialidad de operaciones paralelas.

En definitiva, el Loco, confundido con Arturo Borda, se construye a sí mismo, se erige como personaje a través del relato de su historia, lo hace obrando, es decir, escribiendo ¿un diario?, cumpliendo un destino misterioso que implica la búsqueda artística. Esa historia se inicia con un recuerdo fundador, una reminiscencia dolorosa que condicionará toda su obra/hechura y que insiste permanentemente. La única manera de conjurar ese momento es valerse de las palabras; al igual que en el recuerdo, éstas son salvadoras. La presencia femenina que aleja a la chancha se transfigura en un Ideal, una búsqueda permanente que no llega a concretarse y que se llama de diversas formas, una de ellas Luz de Luna.

El arte, la creación, la demolición

La búsqueda del Loco se relaciona con "un libro grande e inmortal como la existencia", una obra, una hechura. Esta frase emparenta irremediablemente vida y obra, el libro es la existencia misma, por eso es inacabado, contradictorio y se deja llevar por distintos torrentes. El Loco es consciente de que su obra es original y primera, a lo largo del texto no lo puede explicar completamente, sin embargo, está seguro de que ese obrar es portador de algo importante e inquietante:

> "Pero iré anotando todavía día a día mis recuerdos, mis emociones y mis pensamientos. Esto por lo menos me eleva en el olvido del instante, y, por tal manera, vivo una existencia remota, fantástica y de ensueños (…)
> UNA VOZ
> Así, muy bien, Loco: vive tu propia existencia;
> porque ya la mayoría de las gentes sólo sirven para subsistir a costa del corazón o del cerebro ajeno".[26]

De inicio se sabe que será un hacer angustioso, melancólico, y, sobre todo, en íntima relación con la agonía:

> "Nosotros la potente impotencia, tenemos un arte único e inapetecible; el dolor, cada deseo, cada ilusión, imagen o pensamiento que nace segundo a segundo en nuestra mente o sangre, es la eterna agonía renovada en mil formas. Por eso no podemos ser algo, porque somos la agonía en toda su fuerza. Mas sabed que la agonía es sagrada. Silencio pues vosotros ante quienes cede y tiembla el instante que pasa".[27]

La vida y el arte para el Loco serán una eterna agonía[28], esa es la existencia a la que están predestinados él y su obra. Este es el momento previo a la muerte, el instante en el que el dolor es extremo, un punto intermedio entre la vida y la muerte, allí se sitúan el arte y la creación:

> "No no sé qué febriles aguijones ha dejado en mi agonía esta siniestra pesadilla. Todo es ya en los ayeres y hoy, escombros en soledad y muerte… ¡Qué ansias de crear universos…!"[29]

La obra del Loco es un impulso creador, su grandeza no está en la forma sino en el soplo. El Loco es ansia, deseo puro, ímpetu, escozor, pura sed de algo que va cobrando forma con mucho dolor: "floración carnal de la inmensidad". Esta es una particular (po)ética anterior a la cristalización formal que se manifiesta (floración carnal) a través de la escritura o la pintura. Por eso esta obra se emparenta con una búsqueda infructuosa, mantiene persistentemente un estado de conjetura, se quema, se destroza, se niega a sí misma. ¿Cuál es la resolución que alcanza este conocimiento ético que se traza como haciendo un rasguño a la imposibilidad? Lo (po)ético contiene la experiencia de la poesía, incluso si carece de la forma que reclama el poema.

¿Qué es eso que aqueja y produce tanto dolor? Es la potencia creadora que quiere alcanzar una forma, es "el ideal" a alcanzar. Puro escozor, puro soplo en busca de una encarnación. Al mismo tiempo, esta creación es portadora de misterio**.** Una consecuencia necesaria de lo misterioso, secreto y ambiguo, es que sólo puede presentarse enmascarado, disfrazado. Por eso la problemática de lo que porta un misterio roza los confines de lo inefable, de lo que no se puede expresar claramente con palabras o con imágenes.

Esto también explica por qué *El Loco* es una constante negación, un "no", un rechazo, una negatividad absolutamente crítica que no sólo cuestiona lo que se había producido y lo que se estaba produciendo en la

26 Borda, p. 67.

27 *Ibíd.*, p. 116.

28 Portugal, Gonzalo. "La Potente Impotencia". En Revista Puntos Suspendidos. Nº 6, octubre – diciembre. La Paz.1997.

29 Borda, p.1600

literatura boliviana, por lo menos durante la primera mitad del siglo, sino que llega al extremo de negarse a sí misma. La destrucción no sólo abarca al personaje: el Loco; sino que Arturo Borda, en el plano "real", se disocia del mundo exterior; se hace indigente, marginado, miserable, se imprime una marca social que lo persigue indefectiblemente: "Loco", "Toqui". Al mismo tiempo, esta es una rebelión desde la escritura, se escribe desde una experiencia dolorosa. Sin embargo, la negación, la destrucción o demolición, son actos constructivos e intervenciones concretas en el mundo y en sí mismo, es decir, la destrucción es una alegría constructiva.

II

Entre la representación y la pérdida: Dos momentos fundamentales de *El Loco* de Arturo Borda

Claudia **Pardo Garvizu**.

Toda impotencia es imitadora
y toda potencia es iniciadora.
Arturo Borda

No hace falta decir que la tarde estaba iluminada, la fotografía revela ese perfil serio propio del artista que ha adquirido la aptitud de la visión. Un cigarrillo Capricho se consume en la comisura de sus labios, el pincel está lejano, fuera del campo de la visión del artista, por lo tanto, fuera de su acción. No obstante, parte de la composición del gesto del artista es sujetar un pincel en una mano y la paleta en la otra, como si se representara la pausa ¿Cómo conoce el lector a Arturo Borda? Justamente en un pedazo de esa fotografía, la parte donde sólo podemos ver su rostro y el humo del cigarrillo que lo envuelve. Hubiese sido distinto ver la foto entera, allí observaríamos al escritor en la pose de un pintor.



El Loco de Arturo Borda[1] es un texto que se alimenta de varios géneros literarios y experimenta con diversos tipos de estructura, es por eso que esta obra se encuentra en un lugar de permanente tensión, un lugar donde se asimilan los sentidos. Los intestinos del texto albergan a un autor transformado en personaje y al mismo tiempo en narrador, el mismo que se impone la creación de una "obra maestra" que jamás es alcanzada porque es constantemente destruida por mano propia. La búsqueda de la perfección y la armonía es una manera de vivir la creación, en este caso, es la imposibilidad como un sentimiento latente que desgasta las ambiciones del Loco pero que, al mismo tiempo, las produce. Este artista desde que nace está marcado por un intento fallido de filicidio, él carece de origen porque lo desconoce. Ese expósito cuyo destino era morir descuartizado entre los dientes de una chancha, ahora es el elegido (de manera autoconsciente) para crear un referente que cohesione el universo; el hombre y la obra dan un nuevo sentido al arte, y esencialmente a su existencia. Todo lo ya mencionado se construye dentro de un discurso de aparente locura y ensueño, en fin,

1 Borda, Arturo. *El Loco* (3 T). Ed. H. Municipalidad de La Paz. La Paz, 1966. Esta edición fue publicada por primera y única vez póstumamente en el año 1966, bajo la dirección de Alcira Cardona Torrico quien en ese momento era la Directora General de Cultura de la H. Municipalidad de La Paz. Esta publicación fue auspiciada por el General de Brigada Don Armando Escobar Uría, H. Alcalde Municipal de La Paz y financiada por la Honorable Municipalidad de La Paz. La edición estuvo a cargo de José de Mesa y Teresa Gisbert.

desde la indeterminación, la ambigüedad. Este lugar de enunciación permitiría al personaje deshacerse de un nombre o identidad y hablar, paradójicamente, desde la abyección como esa desestabilización de su Yo y la ruptura con su entorno, el envilecimiento de su discurso y su hacer. Aquella rebelión contra la humanidad desde él mismo, enfrentando toda la complejidad que este acto implica. Si bien el artista legará algo importante a la humanidad, se desplaza de ella, la rechaza y desprecia.

En el prólogo de *El Loco* se dice que Borda comenzó a escribir este libro por el año 1901 hasta los últimos días de su vida, la época más prolífica del autor comprende el periodo entre 1930 y 1950. Según José de Mesa y Teresa Gisbert, la obra que se les entregó comprendía nueve partes, aunque los familiares afirmaban que se habían extraviado dos partes más. Respecto a la organización de los textos, los editores sostienen no haber alterado el orden original. Por otra parte, Carlos Medinaceli escribe en 1937, en su artículo "Algunas consideraciones acerca de la obra y la personalidad de Arturo Borda",[2] que el autor tenía nueve volúmenes bien organizados y listos para su publicación. El caso es que esta primera edición ha sido dividida en tres tomos que alcanzan a las 1.658 páginas. En una autobiografía escrita por Arturo Borda (que fue publicada por primera vez en 1951),[3] se dice que hubo fragmentos de *El Loco* que se publicaron en periódicos y revistas entre 1902 y 1925. La extensa obra de Arturo Borda que va desde la pintura, la escultura, el dibujo, la literatura y hasta la actuación, no fue reconocida en su época. Fue después de trece años de su muerte, en 1966, que el crítico norteamericano John Canaday comenta el cuadro donde Borda retrata a sus padres en el *New York Times*.[4] Este hecho visibiliza la obra del artista en Bolivia.

Tal como lo dice Blanca Wiethüchter en su libro *Ricardo Pérez Alcalá o los melancólicos senderos del tiempo,* el arte boliviano nunca fue reconocido o valorado en nuestro contexto. "Sí, se ha convertido en una actitud endémica el esperar al Ratón Mickey para que dé su visto bueno. Ya vino una vez para reconocer a Borda y nadie lo ha olvidado."[5] El día en que Borda fue mencionado por Canaday, fue el preciso momento en el que se pone los ojos en su obra, después de varias décadas de producción sin que nadie le pusiera atención alguna.

El Loco es un libro difícil de clasificar, varios son los géneros que conviven en él. Dentro de esa estructura compleja del libro, este trabajo identificará tres momentos importantes y alegóricos que, además de ser recurrentes, se representan visualmente en algunas pinturas de este artista. Sabemos que algunas de sus pinturas fueron pensadas como ilustraciones para el libro. Entonces, ¿cuál sería la relación complementaria que existiría entre el texto literario y la pintura?, más allá de la representación visual de un texto, estamos ante la complejización de la interpretación, una polifonía que escapa de la palabra y se desplaza a la imagen. Los momentos escogidos para su lectura no sólo son considerados como ejes temáticos articulatorios de *El Loco*, también son momentos que hacen de la lectura una experiencia. El eje central de este análisis será: *El filicidio,* 1918, respecto al origen del Loco; a partir de ese lugar vislumbraremos dos caminos o posibilidades de lectura en *El demoledor*, 1940, en relación al capítulo "El demoledor".

La iluminación

Al observar la paleta del pintor pendiendo de su puño izquierdo, me puse a reflexionar sobre el fenómeno de la iluminación, la base científica del universo que conocemos por medio de la visión, sólo a través de la potencia de la luz podemos percibir los colores, los cuerpos y las partes que componen este todo. En la fotografía en blanco y negro de Borda, evidentemente no podemos distinguir los colores que componen a esa paleta compleja que pende del artista, mas los inventamos al abrir los ojos y los intuimos en la lectura.

¿Cómo podríamos comprender el gesto de Borda de haber preparado pinturas a manera de ilustraciones para *El Loco*? Es claro que cuando vemos la obra pictórica de Arturo Borda nos encontramos con la representación de varias alegorías construidas también textualmente, hay algunos motivos que se repiten, escenas y personajes. Ronald Roa plantea en su libro *Arturo Borda: Historia desconocida de un artista boliviano* que Borda pensó muchas de sus pinturas como ilustraciones de su libro:

> "Por suerte encuentran en un rincón de la casa de don Héctor Borda algunos originales de *El Loco,* en los que el autor se había preocupado de hacer hasta la carátula. No se debe olvidar que muchos de los cuadros tienen relación con la obra

2 Medinaceli, Carlos. "Algunas consideraciones acerca de la obra y personalidad de Arturo Borda", en *La Mariposa Mundial nº 11/12*, La Paz, 2004, pp. 24 – 26.

3 Borda, Arturo. "Autobiografía", en *La Mariposa Mundial Nº 2*, La Paz, 2000.

4 http://www.la-razon.com/versiones/20060326_005492/nota_277_263408.htm

5 Wiethüchter, Blanca. "Los melancólicos senderos del tiempo". *Ricardo Pérez Alcalá o los melancólicos senderos del tiempo.* Plural editores/Litexsa Boliviana/Ediciones del Hombrecito Sentado. La Paz, 1997. p 24.

en su conjunto y están destinados a ser parte de la ilustración de capítulos enteros". [6]

El deseo de Borda de ilustrar el texto no sólo responde a una inquietud casi artesanal en la concepción del libro como objeto, sino también a un sentido complejo de la obra que tiene que ver con el deseo de "iluminar" el sentido, de construir una imagen, visual y textual, por medio de la presencia de varias interpretaciones. La imagen va a servir al lector para alumbrar o develar sus sentidos, para percibir materialmente el texto en la imagen. En los cuadros vemos representaciones de escenas descritas en el texto, ¿cómo se da esa relación?

La respuesta se relaciona al tema de la representación, ésta se entiende como el efecto que produce la imagen en el observador. John Berger en su libro *El sentido de la vista* dice que: "Las pinturas hacen ver lo que no está presente".[7] Uno de los fenómenos más interesantes cuando uno se enfrenta a una imagen es el deseo por traer algún momento al presente, arrastrar la imagen frente a nosotros y vivir ese momento. Borda actualiza la narración en las imágenes, materializa la escritura en sus cuadros. Al mismo tiempo, dota a la narración de una caducidad inmediata, porque los cuadros que representan ciertas escenas se constituyen en una "experiencia visual de la ausencia",[8] es decir, materializan el texto literario y al mismo tiempo generan intersticios de interpretación en los que se pone en cuestión dicha materialización. En la pintura vemos lo que vemos y no vemos en el texto literario, se construyen nuevas tensiones que ponen en juego las ausencias, aquellas que generan creación en el imaginario bordiano.



6 Roa, Rónald. "Para leer a Calibán". *Arturo Borda: Historia desconocida de un artista boliviano.* Museo Nacional de Arte, La Paz, 2010. pp. 96.

7 Berger, John. "El lugar de la pintura". *El sentido de la vista.*Trad: Pilar Vásquez Álvarez. Alianza Forma. Madrid (1990), 2006. pp. 231.

8 Berger, John. Obp. cit. pp. 234.

El filicidio, 1918, el Loco y el estigma

El pasado sombrío, o la noche, que acecha permanentemente al Loco acoge a un elemento que define su búsqueda en la escritura, así como su propio destino: éste es el origen.

> "La lluvia arrecia torrencialmente. Las manecitas y los piesecillos amoratados de la criatura se mueven al compás de su lloriqueo de organillo que se apaga en el fragor de la tempestad a la vez que la niebla avanza escondiendo la escena y estalla un rayo."[9]

El personaje constantemente reflexiona sobre aquel día en el que su madre lo abandonó en un basural. Si hay algo que marca la vida del Loco, desde el comienzo, es el rechazo, primero de sus padres, luego de su falso padre y finalmente de la sociedad.

> "Yo le creía mi padre y... Pero el hecho de haberme recogido de la inclusa ¿acaso no lo condena? La revelación que me hizo entonces me dio la conciencia de dónde estuve antes, de aquello que había olvidado ya ó que sólo recordaba de tarde en tarde, como de la imagen confusa de una pesadilla. No hay duda: aquella mole enorme y sombría... era la inclusa".[10]

Según Wiethüchter ese origen que marca el destino del Loco se puede equiparar a aquello que nos marca históricamente y lo vivimos como una experiencia social de "abyección colectiva".[11] No obstante, la abyección del Loco se plantea como un conflicto muy personal que se transfiere a un proyecto, un ideal imposible, la obra. En este sentido, el mostrar una perpetua imposibilidad, con una búsqueda destinada al fracaso, transmite fundamentalmente una inminente frustración propia de todo ser humano. Evidentemente el Loco se desprende y al mismo tiempo se articula con su contexto, a una época y a una realidad; pero en ningún momento se trata de afirmar o negar algo, de tomar una posición o de no tenerla. Esto tiene que ver con algo más que el vacío que deja la colonización en la identidad del americano, es el conflicto del artista que vive la tensión de habitar un afuera y un adentro simultáneamente.

El Loco describe su abandono al mundo en una reminiscencia:

> "(…) Giro sobre mis talones, para huir; pero de lo

9 Borda, Arturo. Ob. cit. T.II, pp. 495.

10 Borda, Arturo. Ob. cit. T.I, pp. 264.

11 Wiethüchter, Blanca. Ob. cit. 125.

alto, envuelto en un trapo negro, está rodando en medio de las inmundicias un recién nacido, hasta que se atasca, desnudo, en un promontorio del basural. La criatura está medio degollada por un hilo que le sujeta al cuello una tarjetita. Hago por ir a levantarla, pero la voz vuelve a hablar en mi oído: - No te muevas, Loco; es la hora trágica: mira que eres tú mismo-. (...) Y cuando cesa el torbellino, no sé cómo en su lugar hay una chancha preñada, la que pasando el arroyo, viene hambrienta, a carrera, rechinando sus colmillos. A su vez el párvulo, lloriqueando mueve desesperadamente sus manecitas ¿acaso buscando el abrigo maternal? En eso la bestia comienza a hozarla, revolcándola de un lado para otro (...). Mas del monstruoso contacto de ambos alientos confundidos bajo la incesante lluvia, se forma repentinamente una viborita negra, febril, que al momento muerde en la sien y el costado al pequeñuelo, para desaparecer escurriéndose entre la basura, a tiempo en que se aproxima una mujer, por lo que huye gruñendo la puerca. A lo lejos, oculto detrás de una pared, observa un individuo. (...)

El horror de un frío glacial me hizo volver en mí, dejándome la obsesión de aquella reminiscencia".[12]

El estigma que marca el origen del Loco implica una molestia constante, como lo señala precisamente la etimología de la palabra estigma,[13] una picadura. Tal como la picadura de cualquier insecto o de "la viborita de la tristeza", el estigma molesta, incomoda y duele, inyecta una sustancia venenosa; sólo que en este caso, permanece hasta la muerte. El sentido entonces, se desplaza. El estigma es la picadura de la viborita de la tristeza es el envenenamiento y finalmente, la condena a un destino signado por el origen abyecto. El hecho de tener como ideal "una obra que sea la primera en algo", de ver en el arte la posibilidad de crear y no solamente reproducir, son deseos constituyentes de la búsqueda que emprende el Loco al escribir. La búsqueda del origen y el anhelo de volverse Origen, a través de la obra de arte, se expresan en el acto de la escritura, pero también en el estigma que carga el Loco durante su existencia. Es así que en este fragmento se devela el nacimiento del personaje, pero también el nacimiento de una obra, ambos signados por el rechazo y un trasfondo donde resuena permanente el bolero de caballería. Es un Viernes Santo, el día del sacrificio de Cristo cuando el Loco entra en la procesión, según testigos,

> "(...) en Viernes Santo, este hombre, con más dos desconocidos, los cuales tocaban, flauta el uno, el otro violín y el desaparecido un organillo, pero lo hacían de modo tan siniestro y misterioso, ejecutando una marcha fúnebre tan honda y nueva, que no hubo uno solo de la concurrencia que no se hubiese prosternado ante el paso de la procesión".[14]

Desde las primeras páginas el personaje se revela huérfano, salvado por una chancha, lo cual, más allá de la lástima que podría provocar en la sensibilidad cristiana y materna, oculta ese lugar de extrema libertad, lejos de la filiación y la afiliación. Así lo plantea Prada en su ensayo "Conspiración, moral y demolición".

> "Cuando se vive la filiación como autoridad, la conexión a la afiliación estatal está ya determinada. Pero cuando la ausencia filiativa no establece la necesidad de restaurar una autoridad ausente, añorada, entonces se entiende el rechazo a las afiliaciones y el rechazo a encontrar una extensión o un sustituto de la autoridad".[15]

Este desprendimiento del Loco se da desde el nacimiento. Lo cual marca ese destino de expósito del personaje que se transfiere a la obra. La misma que también se entrega a esa liberación con hechos, tales como la desaparición del autor y el no saber nada de él; salvo el hecho de que también fue abandonado, que cargó toda su vida con el estigma de expósito, de abortivo fallido y que finalmente fue besado, además de condenado, por la "Viborita de la Tristeza". Por otro lado, la obra se sabe como una búsqueda infructuosa, pero aún así no deja de ser inquebrantable. La figura del Loco como un ser abyecto es clara, además porque ese es el sitio desde donde se enuncia. Esta es la condición del Loco que desplaza hacia la obra, la misma que destruye, quiebra y produce ruptura. El nacimiento, el origen del autor-personaje-narrador es comprendido como accidental, el Loco es "arrojado al mundo" para sufrir, para crear y para vengarse. "(...) lo que debemos averiguar en el Origen es si nuestra existencia es o no

12 Borda, Arturo. Ob. cit. T.II, pp. 494, 495.

13 Estigma: del latín *stigma,* y éste del griego *στίγμα*, que significa picadura. http://www.rae.es/rae.html.

14 Borda, Arturo. Ob. cit. T.I, p. 61.

15 Prada, Ana Rebeca. "Conspiración, moral y demolición. 'El Demoledor' de Arturo Borda y la revolución de la conciencia en la literatura". Revista *Estudios Bolivianos Nº 12 'La Cultura del Pre-52'.* Ed. Cima, IEB. La Paz, 2004. pp. 147, 148.

una errata, ya que por una parte ignoramos lo que es la perfección, y, por otra, como consecuencia no sabemos si el Origen es o no infalible (...)".[16]

Ese acontecimiento es materializado en la pintura *El filicidio*, 1918, donde encontramos como centro de la imagen a un bebé desnudo siendo devorado por una chancha, que por el volumen de su vientre, parece estar embarazada. El niño se representa en una pose pasiva, podemos deducir que está muerto y lo más visible de su figura es la herida abierta de su estómago, la misma que se abrió al apetito del animal que en ese momento le está comiendo la pierna. Los otros elementos que forman la escena dan cuenta de un espacio sombrío, en este caso, un basural. Podemos distinguir todo tipo de desechos, una botella, una caja, un cráneo, una chistera en el charco, un herraje, etc. Al fondo distinguimos la ciudad de La Paz y los bordes de sus cerros. Sobre esta pintura Teresa Gisbert explica:

> "Una denuncia de los niños abandonados en la cloaca y en el Choqueyapu, para ocultar "el pecado de los padres", hecho frecuente en una sociedad victoriana como la nuestra a principios de siglo, es también una crítica a esa sociedad hipócrita, la chistera –hay una chistera- junto al niño muerto y arrojado a la basura nos habla del origen del padre que es un caballero "decente", en las palabras de la época un "pije", que obliga a la madre a arrojar al hijo, en el frasco se lee algo sobre la pureza, el frasco también está echado, el otro texto no es muy fácil de interpretarlo".[17]

La lectura que propone Gisbert habla de los elementos que rodean al niño en la pintura, esto le sirve para hacer una posible interpretación del lugar y el origen del niño representado. Sin embargo, este origen sigue siendo un misterio, en efecto, la representación no apunta directamente a la figura del niño muerto sino al hecho y las circunstancias de la muerte, la escena y la naturaleza bestial de la chancha. De este modo, la representación de la muerte de este niño se relaciona con la descripción de aquella reminiscencia del día del nacimiento del Loco. Este niño que representa la violencia ejercida sobre un cuerpo por una bestia, el abandono de la vida en la basura y el carácter de la orfandad en esa nota que cuelga del cuello del bebé y que también es mencionada en el texto antes citado. La figura del niño muerto es muy fuerte y cruel, sobre todo por la violencia contra un cuerpo inofensivo y recién traído al mundo. En este sentido, la gama cromática de la pintura contribuye a construir la imagen, corresponde a tonalidades ocres que transmiten el carácter realista del basural, el espacio del olvido y el despojo. Tanto el niño de la pintura y el Loco provienen del abandono, son un desecho social, en el caso de la imagen se llega a la muerte y en el caso del texto se propone la búsqueda de un origen abyecto que condiciona a manera de estigma al artista, al Loco.

Así, las palabras, los andamios, las provocaciones del Loco en el texto no son accidentales. El lugar en el que el personaje se sitúa, como ya se dijo antes, oculta en su ambigüedad un proyecto ambicioso y perverso. La máscara de la locura o el lente (que en este caso también es una máquina de distorsión), desde el cual se pretende seducir y emborrachar al lector. El simulacro permite la dislocación de una estructura que se devela en la fragmentación, la misma que se concibe como elemento original para comprender y asumir la escritura. El sitio de la incertidumbre, de cambio y de permanente tensión es constituido por la abyección, herramienta que le servirá al Loco para romper con toda posibilidad imaginable en el arte y en la escritura, porque después del infinito sólo hay vacío, pero sólo a través de ese vacío hay sentido. De este modo, la obra también pierde su origen, no importa de dónde proviene, en todo caso, la obra es salvada por una bestia similar a la chancha, el Loco. Ese espacio de abyección es representado en la imagen, en la violencia ejercida contra el frágil cuerpo del niño; aquí prepondera el poder y la fuerza de la chancha, la misma que se alimenta de la muerte, del cuerpo cadavérico.

Así, el Loco se concibe e imagina a sí mismo desde la abyección, él se describe a partir de las partes bajas del cuerpo, haciéndose parte del mundo terrenal, de los excesos, del caos, etcétera, se transforma a esa naturaleza bestial de la chancha. Esto siempre en contraste con el deseo de volver el cuerpo en vacío. La imagen del Loco perdiendo la cabeza (literalmente) es por demás reveladora. La imagen comienza con un sueño donde el Loco ve que juegan fútbol con su cabeza y concluye con la recuperación de la cabeza, pero de una manera especial.

> "Mientras sucedía eso, mi cabeza me mordió en el sexo, dando sacudones de perro rabioso; pero el falo se alargó instantáneamente dentro de mi

16 Borda, Arturo. Ob. cit. T.III, p. 1650.

17 Roa, Ronald. "Borda y la historiografía del arte boliviano republicano". *Arturo Borda: Historia desconocida de un artista boliviano.* Museo Nacional de Arte, La Paz, 2010. p. 206.

boca, para salir por la garganta. Acto seguido se internó en mi corazón (...). De este modo se enovilló en todo mi cuerpo, estrangulándome, hasta que se internó en la tráquea para salir por los intestinos a modo de una evacuación".[18]

La cabeza se une al cuerpo a través del falo. El Loco se vuelve a un "estado salvaje" y absolutamente violento. El falo atraviesa el cuerpo por completo, se convierte en un ente que ejerce violencia contra el cuerpo porque quiere dañarlo. En ese momento aparece el alma de las alturas intentando salvar al Loco, mas éste ya está perdido en la tierra. "Mi alma, enorme, opalina y densa, se empeñaba en desesperadamente en elevar mi cuerpo a la inmensidad; pero mi sangre, mis huesos y mis nervios, toda mi carne, había echado ya en tierra sus más hondas raíces".[19] Ésta es la imagen absolutamente descriptiva de la abyección del Loco. La misma se articula con su propio nacimiento, la definición de sí, ese vacío que se constituye también como un punto de partida de la escritura.

Aquí el cuadro de *El filicidio,* 1918, actualiza la imagen del nacimiento del Loco, plantea otra interpretación de la misma. Sin embargo, a partir de la lectura de la imagen entenderemos cuál es el estigma del Loco, además comprendemos el carácter abyecto, que trasciende a la obra misma, de una estética que se resiste a ser armónica y por el contrario busca romper o resquebrajar la armonía. Este gesto aparentemente contradice la labor impuesta por el artista de crear una obra como legado, esto pone en conflicto al artista. Tal es como describe Berger a Durero en su *Autorretrato* de 1500, conservado hoy en Múnich, en el que se sugiere al mismo tiempo la imagen de la cabeza de Cristo.

> "(…) Y sin embargo, pese a esta creatividad, se veía condenado a vivir en un mundo lleno de sufrimiento, un mundo contra el que en definitiva su poder creativo no servía para nada. Su autorretrato caracterizado de Cristo es el retrato de un creador en el lado equivocado de la creación, un creador que no ha tenido parte en su propia creación".[20]

Este conflicto planteado por Berger sobre Durero sirve para pensar el conflicto del Loco frente a su obra, la imposibilidad de llegar a construir una obra que sea un legado para la humanidad y que al mismo tiempo tenga la capacidad de transformarla. Entonces, la identificación del artista, creador, con la figura de Cristo no es casual, existe una obra de por medio, una obra que generará un cambio universal y que será absolutamente poderosa. Una labor que fue legada al creador por su fuerza y su capacidad creadora, un artista elegido. El personaje-autor-narrador del Loco entabla una estrecha identificación con Cristo todo el tiempo, desde aspectos concretos de su vida, hasta la convicción que lo une a la creación.

El demoledor, 1940, y el principio de la creación del Loco

> "(…) Pero recuerdo que en el instante en que se me paralizaron la imaginación y el sentimiento, fue cuando en mi mente brotó y se grabó el concepto de El Demoledor".[21]

De esta manera comienza el capítulo titulado "El demoledor", caracterizado por estar plagado de imágenes de esa potencia creadora que avasalla al Loco, en un estado de permanente ensueño atormentado por distintos personajes y lugares. Es en este espacio, se entabla un diálogo con otros escritores que van desde Marx, Arquímedes y Darwin hasta Mahoma, Jesús y Budha, aquí se genera la idea de que se debe destruir para volver a construir, esta noción no sólo tiene que ver con el "modus" de creación del Loco, crear destruyendo, sino con una especie de ética que trasciende a la realidad de la época, principios del siglo XX.

En este sentido, Elizabeth Monasterios propone la lectura de *El Loco* desde lo que ella llama "La vanguardia plebeya del Titikaka". Este movimiento habría sido pensado y tutelado por el escritor peruano Gamaliel Churata a partir de su obra *El pez de oro.* Monasterios propone en su ensayo inédito "La vanguardia plebeya del Titikaka: Conciencia crítica y anti-hegemónica de un debate descolonizador", que *El Loco* de Arturo Borda constituye un discurso irreverente, inclasificable y "demoledor" para su época, es decir, la modernidad. Según Monasterios, el personaje del Loco apela desde su nombre a la "masa" y transmite en sí la indignación colectiva; de este modo, hay un rechazo explícito a la historia de la modernidad en Bolivia. Es así que se lee al Loco como el "demoledor de la modernidad" y el gestor de un discurso anti-hegemónico y descolonizador,

18 Borda, Arturo. Ob. cit. T.II, p. 482.

19 *Ibíd.*

20 Berger, John. "Durero: retrato del artista". *El sentido de la vista.*Trad: Pilar Vásquez Álvarez. Alianza Forma. Madrid (1990), 2006. p. 67.

21 Borda, Arturo. Ob. cit. T.III, p. 1423.

porque se erguiría como un discurso nuevo e independiente que busca liberarse radicalmente de los modelos tradicionales de occidente.[22]

De esta manera, el Loco asumiría el papel del "demoledor", figura que se desplaza a la misma obra. El libro que el Loco está escribiendo deberá acabar con un universo y la palabra será su principal instrumento, esta obra sin precedentes destruirá para construir algo nuevo y mejor. Esta labor sigue siendo tortuosa para el Loco, es por ello que constantemente reflexiona sobre el sacrificio que implica crear. Todos los personajes que se presentan en este capítulo especulan sobre el poder que tiene el Loco, el poder que está entre su capacidad creadora y su capacidad demoledora.

> "**HUXLEY, DARWIN, CAJAL Y BUFÓN con SOPORTA, LAMARCK, HEACKEL Y GALL, EINSTEIN Y ARQUÍMEDES.**
>
> En una centuria más y con esta revolución sin precedentes que alimentamos día a día con nuestro sacrificio, descenderemos acaso por él a la categoría de meros fósiles. Pero, bienaventurado seas, Loco. Nosotros ardemos en ti a manera de lignita, ya que se cumple un alto designio de la evolución: demoler para crear".[23]

En esta cita, podemos ver cómo estos científicos y teóricos reflexionan sobre el propósito del Loco. Se plantea el principio del gesto del creador que el personaje debe aceptar para concebir su obra. Esta labor se articula claramente con una revolución social, ese es el contexto en el que se inicia esta charla. Con la participación de otros personajes como Trotsky o el mismo Huxley, después sabremos que lo se está gestando en esta conversación es precisamente lo que Monasterios menciona en su lectura, una suerte de resistencia anti-hegemónica al modelo capitalista moderno y colonizador de occidente. No obstante, el planteamiento que se construye en *El Loco* se da desde el anarquismo, desde una radicalidad ideológica que se vincula con el principio y el "modus" de creación del Loco. El cambio se construirá a través de la deconstrucción de un sistema gigantesco pero insuficiente. Obviamente, el gesto anárquico trasciende a un mero proyecto político, es una forma de concebir y comprender la realidad, pero también el arte.

22 Monasterios, Elizabeth. "La vanguardia plebeya del Titikaka: conciencia crítica y anti-hegemónica de un debate descolonizador". Inédito.

23 Borda, Arturo. Ob. cit. T.III, p. 1505.



¿Quién podría imaginar que esa fotografía de Arturo Borda encierra más que un rostro y la pose del artista? Las personas que lo recordaban difícilmente se acordaban de él en sí, solamente recordaban una imagen mistificada del artista bohemio. Podría decirse que esta fotografía contribuye a la imagen de un artista apegado a su paleta, de un artista que pinta porque esa es labor y razón de vida, pero, ¿cuál es el espíritu que nace de esa paleta?

Aparece entonces el cuadro *El demoledor*, 1940, en él se puede reconocer como centro la figura de un hombre en actitud reflexiva, inmediatamente podremos articular esta figura con *El pensador*, 1880, de Rodin. Hacia el lado derecho están tres hombres forjando en metal unos planetas que arden rojos en la incandescencia del fuego. Nos encontramos en algo así como un "cabinet de l'artiste" muy particular porque es un taller donde se representa la creación a partir de la fuerza bruta del hombre, es decir, la creación de un planeta desde el brazo obrero de un herrero cuyo cuerpo no deja de estar idealizado y se presenta bajo un modelo clásico de fortaleza, con una musculatura definida, el cuerpo del hombre forjador es proporcionalmente fornido. Estos tres herreros danzan formando una especie de círculo, enajenados y dedicados a su trabajo. Paradójicamente, el personaje central que está posando en actitud reflexiva esconde en su mano una pluma, delante de él se encuentra un tintero y unos papeles, unas cuartillas donde apenas se distingue la palabra "libertad".

Toda esta escena se complementa con la inscripción que se lee en una caja de metal próxima a la figura central, dice: "El Demoledor a la conciencia en el Trabajo. Vía Libre". Así, podemos intuir que esta referencia contribuye a pensar la labor de esos tres herreros desde

la representación del obrero, pero no desde la opresión, sino desde la fuerza, desde el poder o la capacidad de forjar el mundo a su voluntad. Aquí, la figura del obrero se presenta desde la idealización del cuerpo masculino apolíneo, mas el sentido subyacente tiene que ver con esa posibilidad de representar la fuerza y el poder de estos herreros, como forjadores de un mundo rojo, color que no fue gratuitamente elegido, el color que representa el fuego, la fuerza, la furia y la ideología.

"**MAHOMA, JESÚS Y BUDHA (como hablando en sueños)**

> Nosotros sabemos el secreto. Es que el Demoledor inicia con el fuego de su alma el tiempo de la libertad anárquica. (…) Es así como el idealismo de este Loco es lo más siniestro que se haya dado en la vida, pero está muy bien, ya que ha sido imposible establecer por vías pacíficas el triunfo de los humildes (…)"[24]

En contraste, está la efigie central de "el pensador", como el hombre que reflexiona sobre esa labor y que además representa la producción del pensamiento. En el cuadro se expresa la fuerza del trabajo físico y la fuerza del trabajo intelectual del hombre. Entonces, este taller de creación muestra dos formas de construcción del mundo, desde la fuerza de trabajo hasta el ejercicio del pensamiento. El detalle que llama la atención de este personaje es la relación inmediata que existe con *El pensador*, 1880, de Rodin, escultura que fue ideada como parte de *Las puertas del infierno*, 1917, una obra cuya iconografía está inspirada en pasajes de *La divina comedia* de Dante Alighieri, esencialmente. Este pensador representa al poeta, Dante, frente a las puertas del abismal infierno. Una de las obsesiones de Rodin era la representación fiel de las formas humanas, con todas sus protuberancias y depresiones. Berger, en su libro *Mirar,* cita a William Rothenstein, quien al hablar de Rodin dice: "La escultura –afirmaba Rodin- es sencillamente el arte de la depresión y la protuberancia. No hay manera de salir de esto".[25] Es así que vemos en la escultura de Rodin el detalle del moldeado de las formas humanas. Berger describe la figura de *El pensador* en *Las puertas del infierno*, interpretando la técnica de Rodin para esculpir:

> "(…) *Las puertas del infierno* son una demostración gigantesca y enormemente compleja de esta presión. *El pensador*, que observa la escena, está aprisionado contra todo contacto: incluso el del aire lo horroriza, lo obliga a contraerse".[26]

En *El demoledor*, 1940, Borda trabaja el sombreado de los músculos del cuerpo del hombre para dotarle de un relieve importante. Esto tiene que ver con la necesidad de representar la fuerza masculina de los personajes a partir de una idealización clásica. *El pensador*, 1880, de Rodin coincide con esa característica, la fuerza descomunal de su forma física se complementa armónicamente con la pose del poeta reflexivo. Es claro que para Borda, "el pensador" que representa en *El demoledor*, 1940, no sólo adquiere sentido en la figura del ideólogo de la revolución, sino también en la figura del poeta iluminado, como *El pensador*, 1880. No debemos olvidar que la creación en *El Loco* es concebida desde el arte y luego, también, desde una posición ideológica-política. El "modus" del creador, la destrucción para la construcción, tiene como objetivo llegar a concebir una obra de arte sin precedentes y la revolución social. En este sentido, "el demoledor" del cuadro expresa en su gesto la potencia creadora del poeta, desde una visión absolutamente romántica, porque ese poeta es "el elegido" para crear, su cabeza está iluminada por una luz que penetra el taller desde la ventana. La cabeza del demoledor emana una luz azul, la misma que genera unas chispas muy pequeñas. Finalmente son esas chispas las que representan el fuego que forjará un mundo incendiario y rojo.

De esa escena pictórica encontramos la referencia literaria en *Nonato Lyra*, donde se presenta a otro personaje principal que al igual que El Loco, narra su propia historia. El fragmento que representa la escena del cuadro comienza con la reflexión del personaje principal sobre el concepto de "conciencia" y el "yo", así se propone la idea de la "muerte de la conciencia individual" desde la que surgirá la propuesta que vemos en la obra pictórica.

En el fragmento de *Nonato Lyra* se plantea una variante, la escena estaría representada dentro de un escudo ovalado, lo que el narrador denomina "el escudo del trabajo".

> "En el cuartel superior de la diestra, sobre fondo índigo nocturno, el pensador sentado, se ha dormido con el lápiz en la mano sobre una cuartilla blanca en la mesa; su cerebro despide

24 Borda, Arturo. Ob. cit. T.III, p. 1551.

25 Berger, John. "Rodin y la dominación sexual". *Mirar.* Trad: Pilar Vásquez Álvarez. Ediciones de la Flor. Buenos Aires (1980), 1998. p. 223.

26 Berger, John. Ob. cit. p. 224.

luz. En el cuartel de la siniestra, sobre fondo azul celeste el sembrador avanza en la tierra roturada, esparciendo la simiente.

En el cuartel inferior de la diestra, sobre fondo de tiniebla, horadando el antro terrestre el minero extrae los metales. En el cuartel de la siniestra, sobre fondo púrpura el forjador a combazos sobre el yunque modela el acero.

El escudo debe destacarse en azul turquí y el marco deberá ser escarlata.

Las cuatro figuras, desnudas."[27]

Es interesante ver cómo el narrador del *Nonato Lyra* describe la escena a la manera de un proyecto creativo, es decir, introduce al relato indicaciones como "El escudo debe destacarse en azul turquí y el marco deberá ser escarlata." En pocas palabras, la obra pictórica es esquematizada y planificada en el relato. Así, la escritura del proyecto permite construir la imagen que se plasma en el cuadro, en este caso, la literatura interviene en la planificación de la representación pictórica y se entrecruzan ambos elementos, dado que al mismo tiempo, se describe el plan de la pintura dentro de la ficción del relato literario.

La diferencia fundamental que establece el texto literario frente al pictórico es que la escena se plantea bajo la estructura de un "escudo". Un símbolo patrio alegórico al proyecto nacional. De tal modo que a través de la imagen del símbolo patrio del escudo, el narrador imagina un proyecto nacional resaltando al personaje del obrero. La descripción da cuenta de tres personajes importantes, el herrero, el pensador y el minero. Los mismos que encontramos representados en el cuadro, con la excepción del minero. Finalmente entendemos que la elección de estos personajes es obviamente representativa del carácter revolucionario del artista. El mismo que se proyecta en el narrador, pero luego también en el pensador y el obrero como entidades capaces de crear. Es interesante identificar la lectura que se propone del obrero, éste no es funcional y utilitario, es también creador. Esto se lee de forma clarísima en el cuadro donde vemos a los tres herreros forjando el mundo, simbólicamente apropiándose del papel de dios.

Volviendo a *El Loco*, podemos decir también que la pose que se impone el Loco no termina de ser verdad, precisamente porque regresa forzosamente al gesto del creador, al inicio de la destrucción, a pesar de la eterna frustración. Al final de toda esta discusión con distintos personajes históricos el Loco dice:

> "Y desperté, por fin, pensando con repugnancia en que estas mis pesadillas no son nada más que un miserable reflejo de la inmundicia del sentir o pensar artísticos o filosóficos del tiempo, con lo que fui haciendo estas reflexiones a modo de una…"[28]

Nada de lo que se logre es suficiente, el ejercicio de la creación a partir de una frustración infinita funciona a manera de una máquina de sentidos, el Loco invalida su palabra para seguir construyendo y nada nunca termina de ser o hacerse.

Paleta con Illimani, 1950: el secreto

(Ver p. 49)

La fotografía protagonizada por Arturo Borda se difumina en la antigüedad de los grises, en el espíritu que emerge de la paleta y el borde de la foto. Justo en ese límite inferior se distingue una paleta compleja, no solo las manchas que serán los colores, sino por el cuerpo material y físico del color. Páginas adelante, el historiador de arte Pedro Querejazu menciona una de las características de algunas pinturas de Borda que me llama la atención: la presencia de una especie de grumos de pintura que ensucian el color en algunas obras. Esto se produciría por los residuos de pintura que se quedaban en su paleta, a la larga, estos se acumulaban como fragmentos negros que se transportaban al soporte, en este caso cartón o lienzo. Si bien las pinturas tienen adheridos estos fragmentos que ensucian el color, estos también le dotan de una textura particular, no intencional, en el relieve. Así, ese residuo de pintura se transforma en una metáfora para comprender el sentido de la escritura y la lectura de *El Loco*, porque sólo a través de la concepción del concepto de despojo, como residuo, podremos comprender lo que excede de la obra de Borda. Entonces comprendo que el misterio de la fotografía se encuentra definitivamente en su paleta.

El Loco como un ser despojado de nombre, de pasado, arrojado al mundo para cumplir el designio de crear una obra original y revolucionaria, elegido para sacrificar su vida en la creación, en la liberación del ser humano, termina generado el vacío, el punto cero, la destrucción o dilución del todo. Este abismo es generado en el ejercicio de la escritura que como la paleta del artista contiene una infinidad de residuos. La palabra cumple la

27 Borda, Arturo. Nonato Lyra. Editorial La Mariposa Mundial. La Paz, 2014. p. 131.

28 Borda, Arturo. Ob. cit. T.III. p. 1599.

función del residuo, *El Loco* nos cuenta la experiencia del despojo, el ser devenido en fragmentos, el cuerpo de la escritura transformado en palabras que forman un vacío, como migajas, como sombras negras, como suciedad. Finalmente, ese pedazo imperceptible de pasado, eso que queda y sobra en la paleta, es la presencia paradójica del Loco. No debemos olvidar que el Loco carece de origen y su búsqueda en la escritura es también iluminar esa oscuridad, sin embargo, la palabra, la escritura misma se va convirtiendo en esa memoria, en los residuos que la construyen de forma inacabada e infinita.

> "Convalecido que hube, me hallé tan liviano y satisfecho que ya nada me ligaba a la tierra; mas, en el curso de los tiempos torné a mis andadas. Quiero decir que volví a escribir y dibujar. Pero en breve pondré coto a este hábito que otra vez liga mi sangre al mundo: quemaré mi corazón".[29]

Las labores de la escritura y de la pintura se tornan en algo vital, tanto para el Loco como para el mismo Arturo Borda. El texto se va buscando a sí mismo en el ejercicio de la escritura y Borda pinta en lo que puede. Gran parte de sus obras tienen como soporte cartón común y corriente, el material más barato que un pintor podría haber utilizado en su época. Más allá de que Borda no hubiese tenido recursos para utilizar material de mayor calidad y más costoso, la pintura era el "modus" de su existencia, es decir, se constituía en una labor necesaria para existir. Algo complementario sucede con el Loco, la labor de escritura que se impone es inagotable porque el ejercicio mismo es circular e infinito, se desaparece para crearse.

> "Para el logro de la gran obra es de primordial necesidad el conocimiento del espíritu, la intuición de la fuerza de las atracciones; entonces no hay forma, por ínfima que sea, que no se transfigure en lo indefinible de la seducción fascinadora, y, por tal manera, se está en plena poesía. Esta es la vida hacia la liberación en el mundo del **arte**".[30]

Como ya se dijo, el arte posibilitaría una revolución estética, el Loco sería el creador de un origen y simultáneamente transformaría el mundo. Al mismo tiempo, es desde el lugar del despojo, del basural, del residuo que se levanta el personaje ficcional del artista. En este caso, este personaje inventado se desplaza a la mismísima fotografía de Borda. El artista que sujeta la paleta con grave solemnidad y que parte de su huella se plasma en aquella u otra paleta.

> "Creo que ningún artífice pudo haber soñado nada más bello que ese monte: es tan perfecto que tiene su anatomía, cada severa mancha de sus rocas o cada girón de sus nieves están tan sabiamente colocadas, que no dejan desear nada más, en cuanto a la armonía. Si no fuese ridículo, diría que, el Illimani es la **joya del mundo**, amorosamente pulido por los siglos, con los vientos, con las nubes, con la lluvia y la luz".[31]

Previsiblemente encontramos en una paleta de Borda un Illimani en miniatura, digo "previsible" porque sabemos que este artista estaba obsesionado con la presencia de esta montaña. Esta pequeña representación es elocuente para reflexionar sobre la necesidad vital de pintar y de captar un instante de la existencia. Berger habla sobre la naturaleza del dibujo o de una pintura desde la captación de un instante irrepetible, ya que la memoria visual es producto de una percepción momentánea.

> "Las apariencias, en cualquier momento dado, son una construcción que surge de los desechos de todo lo que ha aparecido con anterioridad. Algo así es lo que entiendo en aquellas palabras de Cèzanne que tan a menudo me vuelven a la mente: "Está pasando un minuto en la vida del mundo. Píntalo como es".[32]

En este caso, el Illimani se presenta una vez más ante el artista, el mismo que no encuentra mejor soporte que su misma paleta de color para representarla. La visión de esa presencia se alimenta de una potencia creadora. Solo es posible imaginar cada detalle a partir de su invención, de esa cualidad que tiene el ser humano de alimentar su cabeza con residuos. Aquí, los residuos que ensucian las pinturas de Borda son una alegoría al procedimiento del artista, por qué no sería también la representación del "modus" de la escritura de *El Loco*. Acaso el libro no recoge todos los resquicios del pensamiento del Loco, acaso no se construye una memoria desbordante que excede lo comprensible y lo armónico. *El Loco* se construye como un proceso, donde aparte de la narración, los diálogos y los poemas, percibimos lo que no se deshecha, los residuos de una escritura que se busca interminablemente.

29 Borda, Arturo. Ob. cit. T.I, p. 235.

30 Borda, Arturo. Ob. cit. T.II, p. 821.

31 Borda, Arturo. Ob. cit. T.I, p. 32.

32 Berger, John. "Dibujando para ese momento". *El sentido de la vista.* Trad: Pilar Vásquez Álvarez. Alianza Forma. Madrid (1990), 2006. p. 169.

III

Bajo el influjo del sol negro: alquimia y melancolía en la obra de Arturo Borda

Jessica **Freudenthal Ovando**.

A la manera de los antiguos libros alquímicos, el texto de Borda es el artificio para vaciar conocimientos herméticos. Los tres tomos del libro revelan la peregrinación de un alma que desea transmutar por vía de los caminos de la iniciación en la gnosis. Borda toma la idea de Magnum Opus, pretendiendo que su libro narre la búsqueda de los alquimistas espirituales: la Piedra Filosofal, la vida eterna.

La comprensión de la terminología y simbología herméticas es cuestión de Iniciados, por ello reconocemos nuestras limitaciones para esta lectura. Sin embargo, seguimos las huellas notorias de la alquimia y la hermética en la obra literaria y pictórica de Arturo Borda. El pensamiento hermético explica que cuanto más polisémica nuestra lengua, más adecuada para nombrar al Uno (el Creador). El resultado será entonces la interpretación infinita.[1]



El poder de la voluntad 2.

1. Divagando en el cosmos

La actitud de contemplar el cosmos es una de las marcas de la alquimia (Gran Arte). En *El Loco*, el "Yo" enuncia que su "único punto de vista es la eternidad". La ascensión al infinito se muestra en los fragmentos "En el Microcosmos" y "En el macrocosmos".[2] Ambos fragmentos hablan de la infinitud y lo eterno, de aquello que es cada vez mayor, inabarcable, incomprensible, angustiante y aniquilador.

La mirada contemplativa al universo es un gesto hermético, manifestada como tópico de la literatura del renacimiento y el barroco. El pensamiento de entonces se manifestó en las artes y las ciencias: arquitectura, pintura, teatro, literatura, astrología… Fueron muy importantes las obras donde se representaba la empresa del hombre-cosmos,[3] libros que relataban el tránsito del alma entre éste y otros mundos.La astrología definía al hombre como un reflejo del universo, microcosmos en armonía con el macrocosmos. La tradición hermética exaltaba al ser humano y enseñaba que el cosmos fue creado para que a través éste, el hombre pudiese contemplar al Creador.

No es gratuito que la editorial a la que se remite el supuesto autor de *El Loco* se llame "El Universo". La relación astronómica y astrológica regirán el libro y también la obra pictórica: la luna (Claro de Luna, Phajsi), el sol (Helio, Inti, etc.), fenómenos astronómicos (eclipses, parhelio, ángelus), Saturno y los planetas...La mirada al cosmos refleja la nostalgia del tiempo originario, la mirada a lo incomprensible y

1 Eco, Umberto. *Los límites de la interpretación: palabra en el tiempo*. Lumen. España, 1992.

2 Borda, Arturo. *El Loco*. La Paz. Alcaldía Municipal. 1966, p.s/n TI. (Todas las referencias a *El Loco* corresponden a esta edición).

3 González, Federico. *Tarot de los cabalistas*. Editorial Kier. Buenos Aires, 1994.

eterno, lo oscuro e incognoscible: el Uno, el Creador, sólo puede entenderse como la infinidad del universo. Por ello este es un gesto del melancólico que contempla y divaga en la "noche cósmica", el posible origen y fin de la existencia.

2. Ocultamiento de identidad

Otra huella hermética a remarcar es el ocultamiento de la identidad del supuesto autor del libro. Este oscurecimiento de la autoría se produce, en primer lugar, a partir de la manifiesta locura del narrador y personaje central de la obra. Así, Arturo Borda firma el libro como un loco anónimo:

> "(…) porque entiendo estar obligado a decir algo al dar mi nombre, respondiendo por las inauditas, o mejor dicho, inescriptas temeridades de un loco anónimo (…)".[4]

Si bien la alquimia y la gnosis hermética tuvieron muchos adeptos, también tuvieron detractores para quienes el arte simbólico era engaño, disparate y locura. Ante ello, seguidores de la alquimia y el hermetismo se escondieron en logias, como los Rosacruces o los Masones. Según Arola, una de las consecuencias del impulso detractor fue el ocultamiento de los adeptos, y una de sus manifestaciones más fuertes (desde el siglo XVII) fue el anonimato y la falsificación de identidades.[5] Al respecto, en *El Loco*:

> "No tengo ni el supremo orgullo de sacrificar mi nombre, ya que no tengo nombre, porque... LOCO...! no es un nombre. Ve al mundo ¡oh mi libro! engendro monstruoso del dolor y la locura, efervescencia de las desesperaciones en el caos".[6]

En la "Advertencia Importante"[7] se cita también al señor Lallave, quien tendría la escritura de venta, además de un tal Adam O' Landhiöm quien habría reclamado la propiedad intelectualy el texto estaría en juicio. Firma el libro, "mientrastanto", Arturo Borda como autor legal y debajo se lee "Parhelio".[8] Este laberinto detectivesco aporta al oscurecimiento del autor, complicando la lectura al estilo *El Péndulo de Foucault*, de Eco.

En el siglo XVI, el loco era el personaje y tema privilegiado en las artes, sobre todo en el teatro del renacimiento y el barroco. El loco poseía una verdad ininteligible para los cuerdos, una verdad censurada (recluida y oculta). *Hamlet* de Shakespeare, *Don Quijote* de Cervantes y *Elogio de la locura* de Erasmo, son algunas obras que reflejan la mirada fragmentaria del sensato, mientras el loco "abarca todo en una esfera intacta: esa bola de cristal que para todos está vacía, a sus ojos está llena de un espeso e invisible saber."[9] El loco es aquel que observa de manera simultanea (vidente, a quien el misterio se ha revelado.

La máscara de la divina **locura**[10] es el disfraz perfecto para que el alquimista oculte y guarde los conocimientos iniciáticos. En el siglo II, el conocimiento se relacionaba a una facultad de intuición mística, Eco la nombra "intuición no racional, visión instantánea, no discursiva".[11] Ya no es necesario razonar, se esperará que alguien hable por uno, esta será la verdadera iniciación de la que el iniciado no debe hablar:

> "Sea tu máscara la divina locura. Yo no sé cuándo pienso por mí mismo y cuándo por los seres que imagino, tanto que ya dudo si pienso. Mi ser se dilata en mi despersonalización, en medio de estas obsesiones que me enloquecen (…)".[12]

Roudinesco define la melancolía como una "afectación profunda del deseo, concebida por Freud como la psiconeurosis por excelencia, caracterizada por una pérdida subjetiva específica, la del yo mismo."[13] Esta despersonalización se articula al proceso mágico de creación, el loco "aprehende el mundo en un acto de participación"[14] colectiva, ya que la poesía y la alquimia son umbrales que nos conectan al mundo primigenio y divino.

Según Paz, "los psiquiatras han encontrado ciertas analogías entre la génesis de la neurosis y la de los mitos; la esquizofrenia muestra semejanza con el pensamiento mágico".[15] Este "pensamiento mágico" atañe a los mitos de creación a través de la palabra y a las Ciencias del Conocimiento Iniciático. En *El Loco*, la multiplicidad

4 Borda, p. s/n, TI.

5 Arola, Raimon. *Alquimia y religión: los símbolos herméticos del siglo XVII*. Siruela, 2008.

6 Borda, p. 278.

7 *Ibíd.*, p. s/n, TI.

8 Compañero del sol, *Ibíd.*

9 Foucault, Michel. *Historia de la locura en la época clásica.* México, 1976.

10 Wiethüchter, Blanca et. Al. *Hacia una historia crítica de la literatura en Bolivia I y II*. PIEB, La Paz, 2002.

11 Eco, Umberto. *Los límites de la interpretación: palabra en el tiempo*. Lumen. España, 1992.

12 Borda, p. 70.

13 Roudinesco Elizabeth y PLON Michel. *Diccionario de Psicoanálisis*. Paidós. Buenos Aires, 1998.

14 Paz, Octavio. *El arco y la lira.* Fondo de Cultura Económica. México, 1996.

15 *Ibíd.* 14.

y niveles de enunciación anulan al narrador y a la vez lo multiplican. Este "yo fragmentado" se opone al Uno (noción de unidad divina en la gnosis), expresa tristeza y nostalgia por estar alejado del origen. El retorno al Uno, a Dios, liberará al ser de la caída, del error originario que produjo el estado nostálgico y melancólico de algunos seres.

Las palabras del Loco se alejan de "lo humano", de la razón. El discurso se interrumpe, es caótico y parece ininteligible. El Loco lo abarca todo; es aquel que ve y observa de manera simultánea (un vidente), aquél a quien el misterio se ha revelado. Agripa, famoso alquimista, apuntó: "Este humor melancólico tiene tal poder que atrae a ciertos démones por cuya presencia y actividad caen los hombres en éxtasis y pronuncian muchas cosas prodigiosas."[16] La melancolía adquiere, igual que la palabra, ese poder de convocar e incluso materializar las cosas; usa las palabras para pronunciar maravillas y milagros.

El "Loco" es consciente de que es un melancólico. Pero su lucidez (su locura) va más allá: sabe que su mano escribe, y al hacerlo está creando un mundo; es lúcido sobre el acto creador y performativo de la palabra. Pero ante todo sabe que "sin melancolía no hay ingenio",[17] y sin ingenio magno, sin "genio", no hay obra. La melancolía era entendida como un estado de tristeza profunda, de miedos irracionales, fases de excitación y vehemencia, el "cuarto humor" que después se llamó locura.

Respecto a su relación con la creación artística, ya en el *Problema XXX* de Aristóteles[18] se analiza la relación entre genio y locura. Ergo, Aristóteles indaga el perfil astrológico de la bilis negra, a la que nombró "enfermedad sagrada". Masilio Ficino cita la propuesta de Platón, quien relacionaba el estado melancólico a la "divina locura" y el "furor":[19]

> "Mas, justamente en la angustia de aquella melancolía, divina o ridículamente sentimental, ambos olvidan el espíritu esencialmente místico que flota en ellos, mientras que la ronda alegre de las horas ríe a carcajadas".[20]

El loco es identificado con lo extraño, lo ilógico, y por ello con lo marginal (bárbaro). Según Eco, la sabiduría secreta habitó entre sabios de oriente, druidas y monjes celtas, quienes "hablaban lenguas incomprensibles". Así propone que el racionalismo clásico identificaba a los bárbaros como aquellos que no podían o no sabían articular palabra (bárbaro: quien no sabe hablar nuestro idioma, el extraño), bárbaro es quien balbucea.[21] Entonces, la verdad se encontraría en aquello que no se puede explicar, no ya en el racionalismo sino en lo irracional: sólo será verdadero lo indescifrable. No es extraño entonces que el narrador principal de la obra sea un loco: "De modo que tu exotérico canto será disloque, crujido y rotura del lenguaje humano".[22]

Eco expone que el hermetismo del siglo II buscaba una verdad desconocida, posible sólo en los libros: "por ello imagina, o espera, que cada libro contenga un destello de la verdad, y que todos los destellos se confirmen entre sí." Propondrá también que -en crisis el modelo racional griego- muchas cosas podían ser verdad a la vez aunque se contradijeran:

> "Los libros dicen algo diferente de lo que parecen decir. Cada uno contiene un mensaje que ninguno de ellos, por sí mismo, podrá revelar jamás. Para entender el mensaje misterioso contenido en los libros es necesario buscar una revelación más allá de los discursos humanos, que llegue anunciada por la divinidad misma, a través de las modalidades de la visión, del sueño o del oráculo".[23]

El Loco es un libro "que dice algo diferente de lo que parece decir". Entre reflexiones sobre arte, literatura, historia, educación y política, el texto quiere decirlo todo, bajo un velo de ensueños y delirios. La noción de escritura infinita, de un libro que contenga una verdad divina, es manifestada a lo largo de los tres tomos, en frases como: "Yo quisiera escribir la Biblia que ha de necesitar la humanidad."[24] Así, "libro", "escribir" y "poesía" son términos recurrentes:

> "Para el logro de la gran obra es de primordial necesidad el conocimiento del espíritu, la intuición de la fuerza de las atracciones; entonces no hay forma, por ínfima que sea, que no se transfigure en lo indefinible de la seducción fascinadora, y, por tal manera, se está en plena poesía".[25]

16 Agripa de Nettesheim, Enrique Corneli. *Filosofía oculta.* Kier. Buenos Aires, 2004.

17 Borda, p. 34

18 Aristóteles. *El hombre de genio y la melancolía: Problema XXX*. Prólogo y notas de Jackie Pigeaud. Acantilado. España, 1999.

19 Marsilio Ficino, sacerdote y filósofo. Tradujo del griego al latín los *Diálogos* de Platón (1484), *Plotino* (1492) y el *Corpus Hermeticum* (1471). Aspiraba a una fusión de platonismo y hermetismo con el cristianismo.

20 Borda, p. 1486.

21 Eco, Umberto. *Los límites de la interpretación: palabra en el tiempo*. Lumen. España, 1992.

22 Borda, p. 356.

23 *Íbid*., 21.

24 Borda, p. 471.

25 *Íbid*., p. 821.

Para quien enuncia, los versos y novelas tienen la facultad de transportarnos a una doble distancia: a un porvenir y a edades remotas, inmemoriales. La labor poética (poyesis) estará imbuida del temperamento melancólico:

> "El poeta, abstraído en su labor, avanza envuelto en la melancolía de la impotencia de infundir vida independiente a sus creaciones que se multiplican con la rapidez de los efímeros. (…) Es así cómo en el delirio de sus alegrías, al fulgor de la creación aun sin forma, se arrebata de su propia tristeza e inicia su obra en poliinfinitos mirajes de esperanza, y quizá de fe".[26]

Para la gnosis, el Demiurgo es una entidad impulsora del cosmos. Se lo considera también el creador del Mundo y autor del universo. Eliade compara la labor del forjador (herrero) y la de alquimista, ambas experiencias mágico-religiosas transmitidas mediante los ritos de iniciación de los oficios:[27]



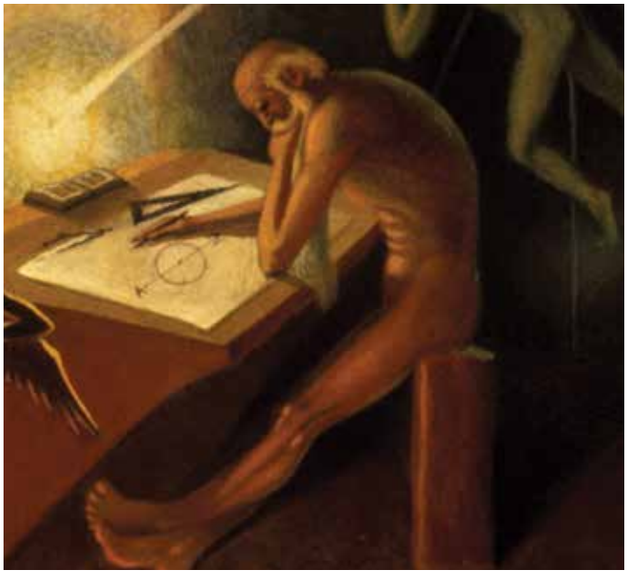
El demoledor

> "El poeta sin saberlo nos purifica en la hornaza de su destino; él es parte integrante de todos: sabemos por su canto los misterios indecibles de nuestra existencia. Su emoción indeleble en nuestro recuerdo en su signo".[28]

El poeta purifica, como un profeta, en el horno de su destino. En esa lucidez, en esa escritura metapoética, el narrador se pregunta por el título para el libro infinito que escribe:

> "(…) ¿qué nombre pondré á mi libro? A veces me parece adecuado el de **VIA** CRUCIS **ó** VIA LÁCTEA; pero pronto desisto, porque PESADILLA me parece más propio, aunque bien podría escoger de entre TUMULTO, VORÁGINE, DISTORCIONES, CATACLISMO, TORBELLINO, TORMENTAS, en fin, mil más. Últimamente se me fijó de **modo distinto** el **de LOCO,** luego el de APOCALIPSIS. (…)Quizá si lo mejor sería titularlo llanamente LIBRO, ó en su defecto ÉXTASIS, DELIRIOS".[29]

En el pasaje anterior encontramos referencias a la locura, a Cristo y al cosmos. La pesadilla es alucinación, estado de sopor y ensueño donde el narrador se hace consciente de la imposibilidad de la escritura, sabedor de su melancolía y angustia. Lo incomprensible y absurdo inscriben el texto en el discurso de un lunático. Guiado y confundido por Claro de Luna, el Loco intentará decir aquello de lo que no se puede hablar.



Detalle de *El misterio Macro Micro*

Ceñidos en saberes ocultos, el loco es también el arcano cero (0) del Tarot, el bufón. Se lo asocia con el círculo: comienzo y fin del recorrido. También se vincula al mundo onírico, y al héroe mítico que realiza un viaje iniciático para alcanzar conocimientos ocultos. En la cábala representa la letra Tau (Z), y esotéricamente se relaciona al fuego.

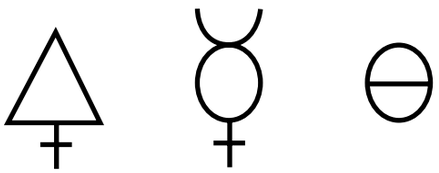
26 *Ibid*., p. 827.

27 Eliade, Mircea. *Herreros y Alquimistas*. Alianza Editorial. Madrid, 1983.

28 Borda, p. 829.

29 Borda, p. 277.

3. Un círculo atravesado por una recta



Azufre Mercurio Sal

El hipotético autor es misterioso y escindido, reconoce que la obra es una empresa de gran magnitud dirigida al sol.[30] El ocultamiento, el disimulo y, quien sabe, la risa o el gesto imitador (burlón o no, recordemos la constante carcajada a lo largo del texto), están presentes en el discurso enrevesado y hermético que Borda edifica.

El rompecabezas detectivesco sobre el anonimato y desaparición del supuesto autor de *El Loco*, desemboca en la descripción de la habitación del personaje -inquilino "desvanecido"- hecha por el exjefe de investigaciones Saúl A. Katari:

> "En un rincón del cuarto una caja de lata, llena de agua. (…) Estos menesteres llevan manchas rojas. En la pared, hacia la cabecera del lecho, (…) hay, dibujado a carbón, un círculo atravesado por una recta a tiza, cuyos extremos están limitados por las letras A. Z. En rededor de este signo se puede ver unas composiciones poéticas en las que —se embarullan de modo ininteligible los dogmas de Oriente y Occidente".

En la descripción resalta la figura dibujada a carbón en la pared. El círculo atravesado por una línea horizontal es el símbolo de la Sal. El Mercurio, el Azufre y la Sal son los tres Principios en los que se rige la alquimia, con ellos cuenta el Iniciado para realizar la tarea de transmutación.[31]

El Azufre es el elemento activo (rojo, cósmico, alma), el Mercurio es pasivo (blanco, humano, espíritu), y la Sal (negro, terrestre, cuerpo) conjuga los otros dos. En *El Loco,* el círculo dibujado en la pared es negro, hecho a carbón; está atravesado por una línea recta hecha a tiza (blanco) -la misma imagen que vemos en el detalle del cuadro- y todos los enseres tienen manchas rojas, de azufre.

Según algunos alquimistas, la Materia Prima debía



La balanza.

manipularse en tres fases,[32] diferenciadas por un color: negro, blanco y rojo. Las tres fases corresponderían a la "Operación del Sol": noche, crepúsculo y alba; por lo tanto a etapas de la existencia: vida, muerte y resurrección. Los tres principios corresponden las Virtudes Teologales: fe, esperanza y caridad. Todos estos valores son señalados constantemente en la obra, se habla sobre ellos y sus opuestos: el abuso y atropello, el desenfreno y la ligereza, el egoísmo y la maldad.

La obra en estado negro (nigredo) representa la descomposición de la materia (muerte), el blanco es el proceso de sublimación relacionado a la fusión (Sal filosofal), por último, el rojo es el momento de iluminación total. A través de la combinación de los Principios se obtenía la Crisopeya o Piedra Filosofal.

Para Bachelard es probable que la palabra alquimia proceda del árabe "al-kimiya" (del egipcio kême: tierra negra), también podría derivar del griego chyma (fundir o derretir).[33] Por ello es significativo diferenciar la transmutación material (de los metales: convertir

30 Borda, p. s/n, "Parhelio".

31 Recordemos que nos referimos a la "alquimia espiritual" en la cual el oro es una metáfora de la elevación del alma, relacionada a la "alquimia del azufre" o alquimia cósmica.

32 Algunos investigadores como Mircea Eliade han planteado cuatro fases de la Gran Obra, incluyendo el color amarillo.

33 Bachelard, Gastón. *La formación del espíritu científico. Contribución a un psicoanálisis del conocimiento objetivo*. Siglo XXI. México, 2000.

el plomo en oro) y la transmutación espiritual. Esta última se refiere a la búsqueda de la transmutación de naturaleza humana a naturaleza divina: de aparente a real, paso de las tinieblas de la ignorancia a la luz de la verdad, de mortal a inmortal. La transmutación fue llamada Gran Obra, Magisterio del Sol o Matrimonio Perfecto (bodas químicas). El oro sería una metáfora de virtudes y valores profesados por los alquimistas: armonía, paciencia, inteligencia, entre otras. La alquimia está vinculada al hermetismo, ambos saberes son conocidos como las Doctrinas de Hermes o Ciencias del Conocimiento Iniciático, que tienen sus orígenes en Hermes Trimegisto.

Los tres Principios son principios activos a ser exaltados mediante el fuego para la eliminación de sus impurezas. Todo este proceso será energizado y purificado por el fuego en el Athanor, horno alquímico, identificado con el alma y el mundo, donde esas energías confluyen y se oponen generando la armonía universal.

En *El Loco*, se queman los "originales" y hay constantes referencias al fuego, también en la obra pictórica. Por ello fuego y el gesto de la quema[34]: "el fuego interior que quema", la "ofrenda ígnea" y el ímpetu de creación son centrales en el corpus de la obra de Borda. Para Ramon Llull, otro alquimista, el fuego sería la llave de la Gran Obra.[35]

A través de las escrituras de Saúl A. Katari, sabemos que a los costados del símbolo circular dibujado la pared, aparecían las letras "A" y "Z": Aleph y Tau relacionadas a la Cábala. Aquéllas son el primer y el último camino del Árbol de la Vida, articuladas a las veintidós Sefirota las cuales se corresponde la estructura del Athanor (Borda se referirá a la *hornaza*). Las "composiciones poéticas" citadas en la descripción, podrían referirse a antiguos tratados como la *Tabla Esmeralda* atribuida a Hermes Trismegisto. La quema de las cuartillas ("llenas de enmendaduras, por lo cual se ve que se trata de ensayos literarios, o cosa así")[36] muestra la Ley alquímica del intercambio, que promulga que para obtener algo se debe ofrecer otra cosa de igual valor (peso de plomo, peso de oro).



Detalle de *La yunta secular*

Basándose en el testimonio del administrador de la casona donde habitaba el desaparecido y las declaraciones de algunos vecinos, el texto de Katari continúa con la descripción del inquilino (el Loco):

> "En cuanto al inquilino, no se ha podido averiguar nada; pues el administrador del fundo sostiene que ignora el nombre del desaparecido, no obstante que habitó en la casa desde hace más de treinta años, y agrega que quien alquiló la habitación fue un buhonero sirio Siloé Rezzín".[37]

El nombre del buhonero alude a un episodio del Evangelio de San Juan en el estanque Siloé, donde Jesucristo devuelve la vista a un ciego (metáfora de la gnosis: quitarse la venda de los ojos, ver la realidad).

Los testimonios continúan y hacen referencia a situaciones sorprendentes relacionadas al rejuvenecimiento (elixir de la vida ansiado por los alquimistas) y los saberes ocultos: durante el mes anterior a la desaparición, "el individuo habría comenzado a rejuvenecer de un modo sorprendente". Luego, el desaparecido lanza una profecía (horóscopo) que se cumple, y queda de ello un rastro escrito en un espejo:

> "—Morirá usted al comenzar la menguante de la quincuagésima luna. Desconfíe del aire. — Y el vaticinio se cumplió exactamente. Pasaron los años y al tercer día de aquel en que el individuo ya no vino a almorzar, de lo cual ya pasan quince, vi que una mano huesosa escribía en el espejo, con

34 Villena, Marcelo. *Las tentaciones de San Ricardo: siete ensayos para la interpretación de la narrativa boliviana del siglo XX*. Instituto de Estudios Bolivianos. La Paz, 2003 (2ª edición, 2011).

35 Ambelain, Robert. *La alquimia espiritual*. El Jagüel. Argentina, 2003.

36 Borda, p. 55-56.

37 *Ibíd.*

un fósforo encendido esta palabra: —Vísperas.— E inmediatamente desapareció la mano. La inscripción queda indeleblemente blanca, por mucho que se pretenda borrarla".

En los testimonios, otro vecino asegura que una vez vio al desaparecido "en dos lugares el mismo tiempo". Según Eco, Hermes es un dios ambiguo y volátil, no conoce fronteras espaciales y puede estar, bajo formas diferentes, en lugares distintos al mismo tiempo.[38]



Detalle de *La yunta secular*

Luego, el portero manifiesta que vio al ausente quemar papeles, y que rescató una cuartilla donde se leía: "Y así, el misterio nos precede, se opera en nos y nos sigue. El enigma ignora tanto como esconde."[39] Después, una vecina comenta que ciertas personas juran haber visto al desaparecido arder una noche de conjunción, y que otro lo vio desaparecer en pleno día. Comentan además que vieron al desaparecido orando en la azotea, recubierta su cabeza por una luz azulina, que infundía paz su sola presencia, y que su cuerpo no proyectaba sombra alguna[40]. ¿No son pues éstos misterios, hechos inexplicables, mágicos y arcanos?

Posteriormente, los testimonios explican que se realizó un "exorcismo" en la habitación luego de la desaparición del Loco, ya que, pese a asegurarlas, a la una de la madrugada se abrían las puertas y ventanas. También afirmaron que terminado el exorcismo "apareció en la cabecera del lecho el fulgor de algo como una estrella velada por la bruma en el centro del círculo trazado a carbón y de la horizontal a tiza, que la cruza, signada en sus extremos con las letras A. Z., por cuyo centro se diseñó una perpendicular luminosa de tres cuartos mayor que la horizontal, limitada por Alfa y Omega, con lo que resultó una cruz."[41] La descripción apunta que en la pared podía leerse:



El cosmos.

"Cuando ya se ha experimentado la vida plena, entonces llega el verdadero recogimiento del espíritu para alabar al Ser innombrado e incognoscible. (…) A partir de ese punto, posesos de inmarcesible gozo, sentimos y comprendemos la presencia de Dios en nos. Entonces, cediendo de grado nuestro albedrío al destino, cruzamos anestésicos la existencia: ya nada conturba la serena paz y alegría con que llenos de la eterna armonía nos disolvemos en el seno del Señor. Hoy, último día, firmo con el signo del Hombre. (Aquí una cruz)".[42]

Según Joan Feliu Franch, casi toda la historia sagrada tenía un significado astrológico para los alquimistas: la sangre, el corazón, la copa... Sin embargo, era la figura de Cristo la que contenía un mensaje astronómico de mayor importancia, Cristo era la Piedra Filosofal, piedra que se funde a sí misma[43] y representa la transmutación del alma, esto significaría seguir el camino de Cristo (Piedra de la Iglesia).

38 Eco, Umberto. *Los límites de la interpretación: palabra en el tiempo*. Lumen. España, 1992.

39 Borda, p. 57.

40 *Ibíd*., p. 61.

41 *Ibíd*., p. 63.

42 *Ibíd*.

43 Feliu Franc, Joan. *Significados alquímicos de la iconografía cristiana*. En: *Revista Millar: Espai i historia*. Universitat Jaume. España, 2005.

La cruz es otro de los símbolos herméticos relacionado, sobretodo, al Rosacrucismo, corriente esotérica del siglo XVII. Heinrich Khunrath, en su *Amphitheatrum Sapientiae Aeternae* (1609) identificaba la Piedra Filosofal con Cristo, quien para los gnósticos representaba al ser perfecto. El sendero iniciático es el camino de Cristo; la entrega de la vida del cuerpo para la resurrección del alma. Asimismo, la gnosis plantea que el hombre verdadero lleva a cuestas una cruz (poder supremo del Logos), el cruce de lo sutil y lo denso, etéreo y pesado; la unión para lograr "el Uno, el absoluto único y eterno", como expresaba Hermes Trismegisto en el *Corpus Hermeticum*. La presencia del símbolo de la cruz y la de Cristo son importantes para el sentido total de la obra pictórica y literaria de Borda:

> "Cristo enseñó con el ejemplo á vivir al raso, comiendo de la caridad pública y sin tener un sólo bolsillo ó morral para guardar ni una moneda para sí; no obstante de tal ejemplo no he conocido ni un sólo sacerdote, fraile ó comunidad, de quien no sea su única preocupación acaparar cuanto oro sea posible. Según la doctrina de Cristo ningún cristiano debería amanecer ni con un centavo que sea de su propiedad y menos ajeno".[44]

El conocimiento sagrado es velado y hermético porque, al caer en manos equivocadas, su poder creador podría ser desviado a los caminos del mal, el egoísmo, y la destrucción; por ello sólo los Iniciados podrían acceder a dicha sabiduría.

4. La Iniciación y la reintegración a la Noche Cósmica

La gnosis se conoce como la Ciencia del Conocimiento Iniciático, es el Arte que eleva al artista hasta fusionarlo con su Obra. El gnosticismo cree en el acceso de minorías (los Iniciados) a las verdades filosóficas a través del sueño. En "La gota de hiel" leemos:

> Días enteros estuve inmóvil, con los ojos fijos en el infinito y con el pensamiento en la eternidad, hasta que sentí hallarme polarizado en el mismo signo de la tierra bisexual. (…) Yo estaba en el caos, vagando en las tinieblas, en el universo de los espíritus desorientados, fuera de la verdad. De pronto mis sentidos se refundieron en uno nuevo y comencé a internarme en el conocimiento gnóstico del Logos.[45]

El increado, el alma, la tierra "bisexual" y andrógina, son algunas marcas de la gnosis; el caos (oscuridad y desorden), se relaciona a la primera fase alquímica. La iniciación del Loco se evidencia cuando el personaje se encuentra con Helionoto (sol y viento):

> "Pero sabe primeramente que soy el Mago Helionoto. Ahora atiende el horóscopo. Tu vida será una perpetua angustia hasta tu liberación en la muerte. (…) Tu existir será algo así como un reguero de ternura, de poesía, de dolor y consolación. (…) Grave es tu destino a par que divino, porque el amor de vírgenes y donceles, divagando en la purísima zona del ideal, confundirán tu existencia con la inmensidad del amor en el ensueño (…) Tal dijo el Mago. Y le miré de hito en hito y con estupor; pues creí verme en él, ¡oh imagen de vaticinio! en un futuro misterioso".[46]

El sentido del libro y el destino del Loco ya iniciado se resume en el fragmento anterior: poetizar (trovar) en un canto exotérico (comprensible y fácil). Pero la tarea del Loco es desde el principio un fracaso. Sabe además, que será aturdido y distraído en su tránsito por la melancolía y el ensueño. El horóscopo dicta el designio del Iniciado, su labor será cantar lo no cantado, su destino es "grave y divino" - vate viene de vaticinio-. El camino del Loco será de angustia, hasta la liberación de su alma en la muerte.

La alquimia exige que el iniciado se conozca y estudie la Naturaleza antes de confiarle las llaves del Aceptado. El aforismo griego del "conócete a ti mismo" es un rasgo neoplatónico que se repite a lo largo del texto. Asimismo, la idea de la gnosis sobre la posibilidad de ascender a una esfera oculta a través de saberes sagrados se muestra al final del libro:

> "Seguramente que debo inmaterializarme ya, comiendo las raíces de la flor subacuátil, según Helionoto (…) experimento una inaudita maquinación en el alma y un loco automatismo en los pies (…)
>
> Así llega mi última voluntad, rectilínea en el renunciamiento de todo, acaso por nada, para nada y por siempre.
>
> Masco y trago, pues, ya, las mágicas raíces, sin saber si sueño o no, y mis huesos y mi carne

44 Borda, p. 139.

45 *Ibíd.*, p. 419.

46 *Ibíd.*, p. 354.

se combustionan sin dolor; luego siento que lentamente voy ascendiendo, dilatándome en la sombra nocturna (…)"[47]



Portada para el libro.

La última voluntad, la muerte (renunciamiento, sueño eterno) llega al personaje a través de la ingestión de cierta flor y raíces misteriosas.[48] No hay dolor en esta muerte de ignición. Eliade explica que la "muerte" es también una reintegración a la Noche Cósmica, un regreso al Caos primigenio a través de la disolución; y que ésta alberga dos significados, uno cosmológico y otro referido a la Iniciación.[49]

La "muerte de Iniciación" y regreso a las tinieblas, es reintegrarse el estado germinal de la materia. La muerte iniciática libera al ser de los pecados y los fracasos. Eliade explica también que la "muerte" corresponde generalmente al color negro de la fase alquímica (nigredo): "la reducción de las sustancias a la materia prima, a la masa confusa, que corresponde al caos y al estado primordial. La muerte significa entonces la regresión a lo amorfo, la reintegración del Caos."[50]

La transmutación del plomo al oro es el regreso al Uno, al origen. Así, el final del libro nos devuelve, como un círculo, al principio. La "desaparición misteriosa" es en realidad la "muerte iniciática", la transmutación de un alma que ha pasado a un nuevo estado de existencia. La Gran Obra habría llegado al estado blanco, a una resurrección. Este nuevo nacimiento se entendería como estados de conciencia inaccesibles para los no iniciados.

5. El paisaje de la melancolía

La noche y el influjo de Saturno conforman el espacio del melancólico Iniciado. Según Ptolomeo, el nacido o concebido bajo el influjo de Saturno vivirá aquejado por la "negra melancolía, y adquirirá sus cualidades negativas: feo, oscuro, triste, frío, y rara vez, alegre u optimista.

La tapa de los tres tomos nos introduce a los territorios de la melancolía. La pintura muestra un paisaje extraño: escarpadas montañas, un cielo crepuscular, el agua de un mar o lago, y en el centro el sol negro en el cual con fuego está escrito "El Loco". Los griegos describían el crepúsculo como el momento en que el sol se sumergía en el océano y moría, pero por la mañana ocurría el nuevo nacimiento del sol.

Según Eliade, es clave resaltar aquello que los alquimistas daban a las experiencias terribles y siniestras, las relacionadas a la "negrura" y la muerte: "en el arte e iconografía de inspiración alquímica, en las que esta clase de experiencias se traduce por el simbolismo saturnino, por la melancolía, la contemplación de cráneos, etc., la figura de Khronos Saturno simboliza al gran destructor que es el Tiempo y, por consiguiente, tanto la muerte (putrefactio) como el renacimiento."[51] En el texto de Borda las referencias al crepúsculo y la noche son continuas, también a las sombras, nieblas y oscuridad (lo que no permite una clara visión):

> "Todo parecía adormecerse en un vago sopor en la vasta pedregosa pampa; sólo el viento salmodiaba secuencias, larga, melancólicamente. Tal era el aspecto de la naturaleza, cuando salimos de la sombra. En el horizonte el cielo rayaba una difusa claridad. (…)"

La melancolía como tiempo y espacio de angustia, miedo y agotamiento; lugar entre el ensueño y la realidad que conforma el carácter, el "humor melancólico"del narrador central. En el texto se repiten constantemente palabras como modorra, angustia, tristeza, desolación, cansancio…, la amargura y las sombras que todo lo cubren:

> "Mas el soplo de la sempiterna melancolía/ me aniquilaba/ cual si fuese/ desde el más allá de mis orígenes, / donde se hundía a plomo mi laxitud

47 Borda, p. 1648.

48 Flor subacuátil de pétalos de siete colores que la Madre Tierra le vaticina al loco, en un sueño, encontraría. Borda, p. 359-361.

49 Eliade, Mircea. *Herreros y Alquimistas*. Alianza Editorial. Madrid, 1983.

50 Eliade, Mircea. *Ocultismo, brujería y modas culturales*. Paidós. Barcelona, 1997.

51 Eliade, Mircea. *Herreros y alquimistas*. Alianza. Madrid, 2001.

letal;/ y, en el silencio de los espacios sin fin,/ Dios estaba triste/Mirando su eternidad".[52]

En este panorama incluso Dios está triste, la melancolía es algo vivo que sopla y aniquila. La voz que enuncia los textos siente impotencia al contemplar "la divina pena", y no hay uno solo que sirva para explicar la tristeza de Dios, su imposibilidad de hacerse comprender. La modorra nos lleva a los conceptos de letargo y somnolencia. Todo ello conforma el velo por el cual el melancólico ve la realidad: no se sabe qué es real y qué aparente, continuamente el sueño y el despertar se entrelazan, y así la obra se torna pesadillezca.

El melancólico es incapaz de abstraer su propio "yo" de la existencia. Todo lo que mira o toca lo remite a sí mismo, por ello cuando contempla el mundo ve el reflejo de su fuero interno. Ergo, estamos en el territorio de la densa noche, "ambiente amenazador donde la angustia y los ensueños se cristalizan en incendios".[53] El paisaje continúa bajo una "enlutada luz desde la mañana al anochecer, el viento es negro y brama en dirección al sol, la noche es helada, larga y llena de tinieblas".[54] El melancólico panorama se conforma también de vientos, ruidos y murmullos; el viento silba triste y constantemente:

> "(…) al choque de los opuestos vientos, surgen innúmeros torbellinos que avanzan en tropel, adentrándose en la densa noche".[55]

Para la gnosis el viento (Pneûma) es el aliento vital por que son vivificados todos los seres, es un impulso de energía cósmica que ordena el curso de los astros a través de procedimientos astrológicos y mágicos. ***El soplo augur*** es el hálito, ese mágico instante que experimenta el demiurgo, el alquimista, el loco.

Un rasgo de la melancolía es la nostalgia. Añoranza y tristeza profunda por el tiempo primigenio en que el caos comenzaba a ordenarse, donde la gran obra cobraba forma. Ese momento órfico, el instante entre las tinieblas y la luz que permite ver tras cualquier velo:

> "Llevo el alma enlutada ya con la insondable nostalgia por mi lar perdido desde la bárbara conquista (…) ve que sólo vivo en las somníferas calmas del azul, allá donde bebo la serenidad de mis dioses Inti, Phajsi y Huarahuaras, que inundan de melancolía el aire ambiente".[56]

52 Borda, p. 512-513.

53 Borda, p. 19.

54 *bíd.*, p. 22.

55 *Ibíd.*, p 19.

56 *Ibíd.*, p. 974.



Detalle de *El Yatiri.*

Al describir el paisaje de la melancolía, es clave la incorporación que realiza Borda, tanto en su pintura como en su escritura, de elementos de su entorno (símbolos, prácticas culturales, etc.) que se resemantizan a través del velo melancólico y alquímico. Así pues, el Illimani, figura central en su trabajo, remite directamente al símbolo alquímico de la Montaña Sagrada. Este símbolo está asociado también a la tierra; en esta resignificación Borda la asociará a la Pachamama y también al Demiurgo:

> "Luego siento, veo, palpo y comprendo que sobre la rugosa Madre Tierra no hay ni habrá ninguna realidad más tangible de la representación de esa divinidad (…) Es decir, la Madre, en el estremecimiento perpetuo del amor cósmico, es la única representación divina en el Paráclito[57] y el Demiurgo de lo más sagrado (…)"[58]

Para algunos alquimistas la montaña es símbolo del horno o conducto (Athanor) relacionado a los metales. Como lugares elevados son "lugar de teofanías", el símbolo de la montaña se asocia también al de la cueva (el corazón o centro). Según la topografía y otros factores, existen "Montañas Santas" o "Sagradas" como habitáculo de entidades espirituales.

En la cosmovisión andina las montañas son también deidades, lugares sagrados, espacios de reposo y vida después de la muerte: *Apus* y *Achachilas*. En el prólogo, José de Mesa y Teresa Gisbert expresan que la predilección de Borda por el Illimani tendría un paralelo

57 Uno de los títulos pneumatológicos encontrados en el Evangelio de San Juan. Paráclito (Parakletos) designa el carácter personal de la revelación del Espíritu Santo.

58 Borda, p. 1609.



La perfección de las artes.

con la *Prometeida* de Tamayo, y que el par nasianismo de Borda se acercaría a la etapa final de Reynolds: "es un parnasianismo con mezcla de amargura, con sensación de melancolía y de fracaso."[59] El Parnaso era la morada de las musas inspiradoras de los poetas, es asociado a la Edad de Oro -tiempo antes de la caída en que los seres humanos participaban de la verdad y el conocimiento.

Posteriormente, los secretos habrían quedado escondidos en el interior del monte, sólo otorgados a algunos pocos, entonces se la representó como una pirámide.

Existe una correspondencia entre la obra pictórica y literaria de Arturo Borda, donde los símbolos herméticos de una pueden encontrarse en la otra. Anteriormente, nos referimos Saturno y ahora a la imagen de la Montaña Sagrada:

> "Una especie de modorra comienza a marearme. De pronto ¡qué cosa más rara! veo el Illimani completamente nevado y a pleno sol; está refulgente sobre un cielo nocturno. Hay algunas estrellas. Este monte parece un catafalco: sobre una ingente mole cónica de granito descansa un cadáver (…) ¡Qué diablo de cosas! Aquí continúa el monte, pero ahora lívido, sobre un fondo de fuego".[60]

El personaje se encuentra en un momento de ensoñación, en un ambiente melancólico y enrarecido, donde el Illimani se nombra "capilla ardiente" (catafalco), como un monumento, es definido en el texto como "**joya del mundo**", amorosamente pulido por los siglos, con los vientos, con las nubes, con la lluvia y la luz".[61]

La Montaña Sagrada, el sol negro, el árbol; animales como el perro, el águila, la serpiente, el cisne; los astros, la oscuridad, las referencias a la siembra y la cosecha, el universo … Todos símbolos alquímico herméticos presentes en el texto y la obra pictórica de Arturo Borda, conforman el paisaje de la melancolía, la atmósfera oscura que rige la obra.



Kantuta e Illimani.

6. Melancolía, Khronos y la Muerte

En los fragmentos del libro sobre la crítica y el ejercicio de las artes, se percibe la relación transdisciplinaria entre pintura, literatura y otras artes. Tanto la obra pictórica como literaria de Borda desean conjugarse en un "arte

59 Borda, prólogo, p. s/n.

60 *Ibíd.*, p. 31-32.

61 *Ibíd.*, 61.



Alberto Durero. *Melancolía I*, 1515.

total".[62] *El Loco* es un "libro objeto", todas sus partes son fundamentales para entender el sentido de la obra: la tapa, la tipografía, las notas de autor, e incluso las ilustraciones que no fueron incluidas en la edición de 1966.[63] Por ello tomamos obras pictóricas del autor, que consideramos eran parte del libro, ya que los textos ilustrados y la emblemática (articulación de texto e imagen) eran característicos de la literatura y arte herméticos.

El que cada parte del libro sea imprescindible para el sentido total, se indica en la nota del autor al inicio del libro: la "forma tipográficadel libro, desde la tapa es inalterable, por ser inherente al fondo mismo".[64] Según Arola, el universo simbólico más íntimo de las Ciencias del Conocimiento Iniciático es expresado básicamente por medio de imágenes.Lla iconografía alquímica del siglo XVII tenía el objetivo de conservar los conocimientos de los orígenes del mundo, que habrían llegado a través de Hermes Trismegisto.[65]

Entre los cuadros de Borda donde se destacan símbolos y temas herméticos, destacamos *Cosmos; Mundo*; *El poder de la voluntad; El poder de la voluntad llevó al hombre al espacio*; *La yunta secular*; *Mundo, demonio y carne;* y *El demoledor*. Como vimos, el cuadro especialmente destinado para la tapa de *El Loco* se vincula directamente con el sol negro, la alquimia y la melancolía; como varios otros del autor.

En ese sentido, referentes clave para nuestra lectura son dos cuadros de Durero (Albrecht Dürer, 1471): *Melancolía I* y *San Jerónimo en su gabinete*. Es evidente que ciertos elementos presentes en los mencionados grabados de Durero, se hallan también en dibujos y pinturas de Borda: el perro, la esfera, el cuadrado y el poliedro, la balanza, las distintas referencias a Saturno, entre otros. *Melancolía I* es un hito en cuanto al estudio de la iconografía alquímico hermética y de la enfermedad de Saturno. Dejamos al lector la reflexión sobre el paralelo entre *Melancolía I, San Jerónimo en su gabinete* de Durero; *Diálogo del Tiempo con la muerte* y *El misterio Macro y Micro* de Borda.



Coloquio del tiempo y la muerte.

Consideramos que Arturo Borda no sólo conoció la obra de Alberto Durero y otros pintores del renacimiento, además de las representaciones visuales del Gran Arte, sino que las estudió a profundidad para poder resemantizarlas. El paralelo entre las obras es evidente: la pose acúfeno melancólica,[66] el ángel adulto y el angelito, los instrumentos de geometría y astronomía, el

62 La búsqueda del "arte total" fue una actitud del dadaísmo y otras vanguardias del siglo XX.

63 Roa hizo el apunte pertinente sobre las pinturas destinadas a ilustrar *El Loco* en *Historia desconocida de un artista boliviano: Arturo Borda*, Museo Nacional de Arte, La Paz, 2012.

64 Borda, p. s/n.

65 Arola, Raimon. *Alquimia y religión: los símbolos herméticos del siglo XVII*. Siruela. España, 2008.

66 Bañón Parra, José Joaquín. *El Oído Melancólico*. Ponencia Oficial XXIV. Congreso de la Sociedad Andaluza de Otorrinolaringología y Patología Cérvico-Facial (24). Nº 24. Publidisa. Granada, 2010.

reloj de arena, el astro resplandeciente, la calavera, Khronos Saturno… Desde la disposición de los elementos en los cuadro podemos ver las semejanzas entre los grabados de Durero, los cuadros de Borda y su relación con la alquimia. Por ejemplo, la gradación cromática (del negro al amarillo, de arriba hacia abajo, de la oscuridad a la luz) en *El misterio Macro y Micro* alude a las fases alquímicas.



Alberto Durero. *San Jerónimo en su Gabinete.* 1514.



El misterio Macro y Micro.

7. A la vanguardia o todos a la borda

Varios artistas trabajaron bajo el influjo del sol negro desde distintos enfoques y objetivos: el citado Alberto Durero, el Bosco (Jeronimus Bosch), Max Ernst y Salvador Dalí; este último representante fundamental del surrealismo, que tuvo relación con las Ciencias de la Iniciación.

A la par, en la literatura, William Shakespeare, Miguel de Cervantes, Sor Juana Inés de la Cruz, entre otros, fueron esenciales para el asiento de la tradición hermética. Posteriormente, Baudelaire, Blake y el surrealista André Bretón, entre muchos otros, siguieron el tránsito del sol negro. La literatura latinoamericana contó con escritores que indagaron temas herméticos y filosóficos en su producción literaria. Coetáneos a Borda son Leopoldo Lugones, Alfonso Reyes y José Vasconcelos; un poco posteriores Xavier Villaurrutia y Jorge Cuesta (llamado "el alquimista"). Los primeros comparten con Arturo Borda (1883) y Franz Tamayo (1879) el encumbramiento del mundo helénico; los otros son grandes representantes del poema filosófico y revalorizadores de la poesía del Siglo de Oro. Así mismo, algunos antecesores y contemporáneos a Borda (Darío, Jaimes Freire) se interesaron en temas como la cábala y la filosofía hermética. El texto de Borda se aproxima a la obra los escritores mencionados, y también a los Contemporáneos (vanguardia mexicana) conformada, entre otros, por Cuesta y Villaurrutia. Por otro lado, el poema místico y filosófico se asienta en Bolivia con Jaime Sáenz.

Creemos necesario vincular a Borda con pintores surrealistas latinoamericanos como Remedios Varo[67] y Leonora Carrington, en cuya obra confluyen vanguardia y hermética. Un rasgo compartido por las artistas, los escritores mexicanos y Borda, es el de intento de universalizar la tradición de su lugar de "origen" articulándola a la tradición hermética.

La dimensión onírica, la escritura automática, el antirracionalismo, la preferencia por la intuición y la imagen visionaria son algunas de las marcas que relacionan la obra de Borda con el surrealismo y las vanguardias[68] históricas. La relación entre surrealismo y alquimia fue declarada por Bretón en *Secretos del Arte Mágico del Surrealismo.*[69]

Las vanguardias españolas postularon la originalidad, el hermetismo, la revalorización de Góngora[70] y el barroco, y la autosuficiencia del arte. Dichos gestos se plasman en *El loco*:

> "(…) *como* algo independiente y libre, la poesía se alza en toda su potencia del destrozo mismo del verso y de la prosa".[71]

El gesto vanguardista de Borda se articula con la propuesta de Peter Bürger: "lo único que tienen en común todos los -ismos de la época que nos interesa es ir en contra. Su signo es la protesta, pero aquello contra lo que se protesta es diferente en cada país. (…) no se trata de crear un estilo nuevo, sino de liquidar la posibilidad de un estilo de época. Lo que más importa es la destrucción".[72] Recordemos el origen militar de vanguardia: fuerza de choque cuya tarea primordial era la destrucción. ¿No es ésa acaso la tarea de *El Demoledor*?

El Demoledor destruye incluso la posibilidad que intenta articular a narración, que es el discurso final;

67 Ovalle, Ricardo. *Remedios Varo: Catálogo razonado*. ERA. México, 1998.

68 Las vanguardias proponían una revolución estética y política, una ruptura simultánea. Según Bardiou, hay en las vanguardias una agresividad. "El arte, para las vanguardias, es mucho más que la producción solitaria de obras geniales. En él se juegan la existencia colectiva, la vida. El arte no se concibe sin una violenta militancia estética."

69 Micheli, Mario. *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Alianza Editorial. España, 1990.

70 Quien soñaba la "poesía pura", depurada de todo lo humano, poesía auténtica y sincera, poesía inmanente.

71 *Ibíd*., p. 731.

72 Bürger, Peter. *Teoría de la vanguardia*. Península. Traducción castellana de J. García. Barcelona, 1987.



Estudio 4

queda en error, y todo lo que ello connota: sofisma, falta, culpa, omisión y equivocación. *El Loco* no crea un estilo nuevo, tal como se expone en la cita, sino que liquida (demuele) cualquier atisbo de estilo, forma, genero y método. Es por ello que la tarea de *El Loco* es una tarea de vanguardia: "tarea de destrucción".

La obra de Borda recorre una extensa curva en la historia del arte. Su trabajo literario absorbe tintes barrocos y fluye hasta el surrealismo, pero aún más, inserta elementos de su entorno a partir de la lengua y las formas de pensamiento, y plantea así una nueva vanguardia, quizás un ismo final.

> "¿Acaso en esa incontenible pulsión por demolerlo todo, incluido el canon literario, la "mentira social", los sujetos que la protegían y también los que la padecían? ¿Acaso (y esto lo hace grande) es una irresuelta combinación de todo lo anterior? Cualquiera sea la respuesta, con Borda se expresó en los Andes lo que podría llamarse el último ismo vanguardista: el demolicionismo,[73] que además de la demolición de una sociedad y de una cultura colonizada, proponía la demolición de la mansedumbre de los subalternos".

La escritura de Arturo Borda es versátil e inteligente, pasa del texto ensayístico por el poema y la escritura dramática. *El Loco* es un libro elaborado y reflexionado a lo largo de una vida, escritura que renueva el léxico y hace a la vez uso de helenismos, muestra rasgos modernistas pero recurre ya a elementos del indigenismo. Y va más allá hacia la vanguardia: ruptura de la sintaxis y puntuación, versolibrismo, imágenes y metáforas de difícil comprensión, universalidad y expresión de la fragmentación del ser humano, intento de reconceptualizar el mundo. De allí la complejidad e importancia mayor de una obra que quiso abarcarlo todo.

73 Monasterios, Elizabeth. La vanguardia plebeya del Titikaka. En: Revista *La Mariposa Mundial*. No. 19/20. La Paz, 2012.

Tercera parte

anexos

I
Reseña bibliográfica

Arturo Calixto Borda Gozálvez Gozálvez Montenegro nació en La Paz, el 14 de octubre de 1883. Su padre fue el Coronel de Ejército José Borda Gozálvez y su madre Leonor Gozálvez Montenegro. Fue el mayor de los hermanos. Le siguieron: Henna, Angélica, Victoria y Héctor. Andina fue una hermana mayor por padre.
No contrajo nupcias ni tuvo descendencia. Andina fue media hermana por su padre.
Arturo Borda fue pintor, declarado autodidacta, destacándose por sus retratos y paisajes. Sus obras pictóricas se encuadran conceptualmente dentro del movimiento modernista y simbolista predominante en las primeras décadas del siglo XX, y, formalmente dentro de la figuración realista y académica.
Borda también fue escritor y periodista. Su creación literaria se caracterizó como una producción abundante y urgente de poemas, narraciones y ensayos, muchos de los cuales están reunidos en su manuscrito El loco, de edición póstuma.
Fue activista sindical, inspirado por las ideologías socialista anarquista.
Falleció en La Paz, el 17 de junio de 1953.

Estudios

El artista se definía como autodidacta. No se le conocen maestros que pudieran haberle enseñado el arte de la pintura.

Exposiciones individuales

Se tiene noticia de que habría realizado 17 exposiciones aunque las relaciones y fecha no son claras. Las que tienen fechas definidas son:

- 1915. 1.ª exposición. Círculo de Bellas Artes de La Paz. 130 Lienzos.
- 1917, 2ª exposición. Salón de la Universidad de La Paz. 240 lienzos.
- 1917. 3ª exposición. 28 de octubre. Palacio Consistorial. La Paz.
- 1919. 4ª Galería Costa, Buenos Aires, Argentina. 78 lienzos de arte americano.
- 1919. 5ª exposición en La Paz.
- 1925. Casa grande. La Paz.
- 1945. Exposición, La Paz.
- 1946, XIII exposición.
- 1951. Quinta exposición. Palacio Consistorial, La Paz.
- 1951. Exposición en el Ateneo Aspiazu. 200 obras.

Además de las citadas exposiciones en que el artista presentó varias obras, realizó numerosas exposiciones en vitrinas y ambientes del comercio local, en que expuso una o dos obras por vez.

Exposiciones colectivas

Primer Salón de Humoristas de Bolivia. Oruro, diciembre de 1936.

Premios y distinciones

Homenaje póstumo. Amigos de la Ciudad. La Paz, 1º de agosto de 1953.

Colecciones

Colecciones Públicas

En La Paz: Museo Nacional de Arte; Museo de la Casa de "Pedro Domingo Murillo" y Museo del "Tambo Quirquincha" del sistema de Museos Municipales del Gobierno Autónomo Municipal de La Paz; Palacio de Gobierno, Presidencia del Estado Plurinacional de Bolivia; Banco Central de Bolivia; Los Amigos de la Ciudad de La Paz; Museo Policial, Policía Boliviana.

Algunas colecciones públicas

En Bolivia

En La Paz: Colecciones Azcui–Gamarra, Borda-Gambarte, Borda-Montero, Crespo-Quintanilla, Contreras–Siles, Gutiérrez–Ballivián, Gerke–Siles, Iturralde-Ballivián, Iturralde-Costa, Mesa-Gisbert, Quintanilla-Ballivián, Quintanilla-Yvarnegaray, Salazar Mostajo, Terrazas.
En Cochabamba; Colección Alarcón Pereira.
En Santa Cruz de la Sierra: Colección Romero–Pinto, Roa-Velasco, Kieffer-Rodríguez; La Faye - Antelo.

Fuera de Bolivia

Santiago de Chile; México, D.F., México; Miami, Florida, y Washington, DC., EE.UU. (U.S.A.).

II
Bibliografía

Bibliografía general[1]

Libros

Agripa de Nettesheim, Enrique Cornelio. *Filosofía oculta*. Kier. Buenos Aires, 2004.

Alberto Durero. *La melancolía*, I. 1515. Grabado al buril.

Alberto Durero. *San jerónimo en su gabinete*. 1514. Grabado al buril.

Ambelain, Robert. *La alquimia espiritual*. El Jaguel. Argentina, 2003.

Anónimo. *Símbolos Rosacruces de los siglos XVI y XVII*. Disponible en: http://www.rosacruzamorcpr.org/S%C3%ADmbolos%20secretos%20de%20Rosicruciens%20%20siglos%20XVI%20y520XVII.pdf.

Aristóteles. E*l hombre de genio y la melancolía: Problema XXX.* Prólogo y notas de Jackie Pigeaud. Acantilado. España, 1999.

Arola, Raimon. *Alquimia y religión: los símbolos herméticos del siglo XVII*. Siruela. 2008.

Arze, José Roberto. *Balance de la historiografía marxista en Bolivia*. Comunicación durante el Seminario Historiadores e intelectuales de la Generación del '52. Academia boliviana de la Historia. Museo de Etnografía y Folklore. La Paz, 12-14 de junio de 2012.

Arze, Silvia. "Marco cronológico del arte boliviano en el siglo XX". En: *Pintura boliviana del siglo XX*. Banco Hipotecario Nacional. La Paz; Jaca Book. Milán, 1989.

Bachelard, Gastón. La formación del espíritu científico, Contribución a un psicoanálisis del conocimiento objetivo. Siglo XXI. México, 2000.

Bañón Parra, José Joaquín. E*l Oído Melancólico*. Ponencia Oficial, XXIV Congreso de la Sociedad Andaluza de Otorrinolaringología y Patología Cérvico-Facial. No 24. Publidisa. Granada, 2010.

Berger, John. *El sentido de la vista*. Trad: Pilar Vásquez Álvarez. Alianza Forma. Madrid (1990), 2006.

Berger, John. *Mirar.* Trad: Pilar Vásquez Álvarez. Ediciones de la Flor. Buenos Aires (1980), 1998.

Borda, Arturo. *El Loco*. 3 volúmenes. Honorable Alcaldía Municipal de La Paz. La Paz, 1966.

Borda, Arturo. *Nonato Lyra*. Edición de Rodolfo Ortiz. Editorial La Mariposa Mundial, La Paz, 2014.

Borda Gozálvez, Arturo. "DISCURSO del compañero Arturo Borda en el 3er. Congreso Obrero reunido en Oruro en 1927". Afiche / ARR/ AHB/. (Imp. Artística-Ayacucho 75, 77).

Bürger, Peter. *Teoría de la vanguardia*. Traducción castellana de J. García. Península. Barcelona, 1987.

1 La bibliografía aquí presentada ha sido elaborada con base en documentos y publicaciones previas de Pedro Querejazu L: *Pintura boliviana del siglo XX*, 1989; *El dibujo en Bolivia*, 1996; *Guiomar Mesa*, 2009; *Luigi Doménico Gismondi. Un fotógrafo italiano en La Paz*, 2010, *Keiko González*, 2011; *Arte Contemporáneo en Bolivia, 1970-2013. Crítica, ensayos, estudios*, 2013; y otras. Recoge también la bibliografía y fuentes compiladas por Rónald Roa Balderrama en: *Arturo Borda. Historia desconocida de un artista boliviano*, 2010. Incorpora además la bibliografía compilada por Claudia Pardo Garvizu para sus tesis de Licenciatura y Maestría, con el tema: *El Loco de Arturo Borda*, ambos inéditos. Finalmente, incorpora también los aportes de los colaboradores en este libro.

Burton, R. Anatomía de la melancolía. Alianza. Madrid, 2006.

Byrne, Susan. *El léxico del hermetismo en algunos versos de San Juan de la Cruz y Francisco de Aldana*. Universidad de Fordham. Disponible en: http://www.cvc.cervantes.es/literatura/aiso/pdf/07/aiso_7_015.pdf.

Calderón Gutiérrez, Fernando. "Un siglo de luchas sociales". En: *Bolivia en el siglo XX: la formación de la Bolivia contemporánea*. Harvard Club Bolivia. La Paz, 1999.
Eco, Umberto. *Los límites de la interpretación: palabra en el tiempo*. Lumen. España, 1992.

Eliade, Mircea. *Herreros y Alquimistas*. Alianza Editorial. Madrid, 1983.

Eliade, Mircea. *Ocultismo, brujería y modas culturales*. Paidós. Barcelona, 1997.

Escobari de Querejazu, Laura. *Mentalidad social y niñez abandonada*. La Paz, 1900-1940. IFEA-Plural. La Paz, 2009.

Feliu Franc, Joan. "Significados alquímicos de la iconografía cristiana". En *Revista Millars*: Espai i historia. Universitat Jaume. España, 2005.

Foucault, Michel. *Historia de la locura en la época clásica*. Fondo de Cultura Económica. México, 1976.

González, Federico. *Tarot de los cabalistas*. Kier. Buenos Aires, 1994.

Kristeva, Julia. *Sol Negro: depresión y melancolía*. Monte Ávila, 1991.

Klein, Herbert. *Historia general de Bolivia*. Juventud. La Paz, 1982.

Langer, Erick. "Una visión histórica de Bolivia en el siglo XX". En: *Bolivia en el siglo XX. La formación de la Bolivia contemporánea.* Harvard Club Bolivia. La Paz, 1999.

Lapeña, Elena. E*l temperamento melancólico: Hacia una alquimia posible del arte*. Tesis doctoral dirigida por Ricardo Cárdenes. Departamento de Dibujo. Facultad de Bellas Artes. Universidad Complutense. Madrid, 1993.

Micheli, Mario. L*as vanguardias artísticas del siglo XX*. Alianza Editorial. España, 1990.

Monasterios, Elizabeth. "La vanguardia plebeya del Titikaka". En: Revista *La Mariposa Mundial*. N° 19/20. La Paz, 2012.

Monasterios, Elizabeth. "Poéticas del conflicto andino". En: *Revista Iberoamericana 220*. Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana. University of Pittsburg. Pittsburg, 2007.

Núñez Florencio, Rafael. "Sobre la bilis negra o mal de Saturno". En *Ars Medica Revista de Humanidades.* 2008.

Ovalle, Ricardo. *Remedios Varo: Catálogo razonado*. ERA. México, 1998.

Panofsky, Erwin. *El Significado en las artes visuales*. Alianza Editorial. Madrid, 2000.

Paz, Octavio. *El arco y la lira*. Fondo de Cultura Económica. México, 1996.

Querejazu Calvo, Roberto. *La guerra del Pacífico*. Colección Bolsilibros Grupo Líder. Edición Diario El Deber. Santa Cruz, 2006.

Reverte Bernal, Concepción. *Fuentes europeas-vanguardia hispanoamericana.* Verbum. Madrid, 1998.

Roudinesco, Elizabeth; Plon, Michel. *Diccionario de Psicoanálisis*. Paidós. Buenos Aires, 1998.

Sánchez Bustamante, Daniel. "Estudio preliminar". En: Alarcón, Ricardo. *Bolivia en el Primer Centenario de su Independencia*. The University Society Inc. New York, 1925.

Vilela, Luis Felipe y Fernando Guarachi. “Las artes plásticas”. En: *La Paz en su IV centenario 1548-1948*. Tomo III. Edición del Comité pro IV Centenario de la Fundación de La Paz. La Paz, 1948.

Villena, Marcelo. *Las tentaciones de San Ricardo: siete ensayos para la interpretación de la narrativa boliviana del siglo XX*. 2ª. Instituto de Estudios Bolivianos. La Paz, 2011.

Wiethüchter, Blanca (et. al.). *Hacia una historia crítica de la literatura en Bolivia* I y II. PIEB. La Paz, 2002.

Bibliografía sobre Arturo Borda

Libros

Alcázar Velasco, Raúl. “La segunda generación”. En: Baptista Gumucio, Mariano. *Atrevámonos a ser bolivianos. Vida y epistolario de Carlos Medinaceli*. Biblioteca Popular Boliviana de Última Hora. La Paz, 1979. pp. 191-192.

Alurralde Álvarez, Víctor. *Breve historia popular del arte*. Artes Foto-Gráficas América. Sucre, 1962.

Antezana, Alan. *Ficción y sinestesia en las obras de Ricardo Jaimes Freyre, Alcides Arguedas, Arturo Borda, Oscar Cerruto, Jaime Sáenz y Julio de la Vega*. Taller de Literatura Boliviana, Carrera de Literatura, UMSA, 1999, (inédito)

Antezana, L. H. “Arturo Borda Gozálvez. Novelista”. En: Barnadas, Josep (Ed. y Comp.). *Diccionario Histórico de Bolivia*. Grupo de Estudios Históricos. Sucre, 2002. p. 359.

Arancibia Herrera, Mario. *Figuras de la cultura boliviana actual*. Instituto Boliviano de Cultura. La Paz, 1976.

Arnal, Enrique; Arze, Silvia; Espinoza, Isabel; Quiroga, José Antonio. *Breve diccionario biográfico de pintores bolivianos contemporáneos 1900-1985*. INBO. La Paz, 1986.

Arnal, Enrique. “Una necesidad satisfecha”. En: *Catálogo Septiembre 92. Centro de Arte Contemporáneo*. Fundación Simón I. Patiño. Cochabamba, 1992. pp. 5-6.

Arze, Silvia. “Índice de pintores bolivianos 1900-1987”. En: *Pintura boliviana del siglo XX*. Banco Hipotecario Nacional. La Paz, 1989. pp. 267-306.

Arze, José Roberto. *Diccionario biográfico boliviano.* Los Amigos del Libro. La Paz, 1984.

Arze, José Roberto. *Apuntes para un catálogo de seudónimos bolivianos*. Serie Bibliográfica N° 8. UMSA, Centro Nacional de Documentación Científica y Tecnológica. La Paz, 1981.

Arze, José Roberto. “Biografía de personalidades ilustres”. En: Boero Rojo, Hugo. *Bolivia Mágica*. Vol. 2. Vertiente. La Paz, 1993. pp. 257-269.

Ávila Echazú, Edgar. *Historia y antología de la literatura boliviana*. C. N. E. S. La Paz, 1978.

Ávila Jiménez, Antonio. *Obras completas*. Casa de la Cultura Franz Tamayo. La Paz, 1988.

Baldivia G., José M. *Un año de arte en La Paz*. Gonzales y Medina Editores. La Paz, 1919.

Baptista Gumucio, Mariano. *Atrevámonos a ser bolivianos. Vida y epistolario de Carlos Medinaceli*. Biblioteca Popular Boliviana de Última Hora. La Paz, 1979.

Baptista Gumucio, Mariano. *La Paz, una ciudad indómita*. Biblioteca Popular de Última Hora. Colección Juvenil de Biografías Breves N° 13. La Paz, 1981.

Baptista Gumucio, Mariano. *Yo fui el orgullo. Vida y pensamiento de Franz Tamayo*. Los Amigos del Libro. La Paz, 1983.

Baptista Gumucio, Mariano. *Historia (gráfica) Universal y de Bolivia*. Ministerio de Educación y Cultura. La Paz, 1994.

Baptista Gumucio, Mariano. *Los bolivianos en la Historia. Su contribución en todos los campos del pensamiento y la acción*. La Paz, 1994.

Baptista Gumucio, Mariano. *Protagonistas de la historia. El desarrollo cultural boliviano y sus actores*. Biblioteca de La Prensa. La Paz, 2004.

Barnitz, Jacqueline. *Twentieth-Century Art of Latin America*. University of Texas Press. Austin, Texas. U. S. A., 2001.

Bascopé Aspiazu, René. *Cuentos completos y otros escritos*. Mariposa Mundial-Plural Editores. La Paz, 2004.
Bedregal, Yolanda. "Reseña del arte en La Paz". En: *La Paz en su IV Centenario. 1548-1948.* Vol. 3. Edición del Comité Pro IV Centenario de la Fundación de La Paz. La Paz, 1948. pp. 199-208.

Beltrán, Luis Ramiro (Comp.). *Feminiflor. Un hito en el periodismo femenino de Bolivia*. CIMCA-Círculo de Mujeres Periodistas-CIDEM. Bolivia, 1987.

Bénézit Emmanuel (et. al.). *Dictionary of artists*. Vol. 2. Bénézit. Paris, 2006. p. 858.

Blanco Mamani, Elías. *Jaime Sáenz, el ángel solitario y jubiloso de la noche. Apuntes para una historia de vida*. Casa de la Cultura Franz Tamayo. La Paz, 1998.

Blanco Mamani, Elías. "Borda Gozálvez, Arturo". En: *Enciclopedia de autores de la literatura boliviana*. La Época-PNUD. La Paz, 2004. pp. 46-47.

Blanco Mamani, Elías. *Enciclopedia Gesta de autores de la literatura boliviana*. Plural. La Paz, 2005.

Blanco Mamani, Elías. *200 Poetas paceños*. El Aparapita. La Paz, 2009.

Boccanera, Jorge A. *La Novísima poesía latinoamericana*. Mexicanos Unidos. México D.F., 1978.

Bolivia el Mílenio. El siglo XX en Sucre, La Paz y Cochabamba y el Mundo. Canelas. Cochabamba, 1999.

Boudon, Lawrence. *Handbook of Latin American Studies*. N° 58. Hispanic Division of the Library of Congress. 2002. p. 56

Bustillos, Roberto. "La evolución del arte en Bolivia". En: Alarcón, Ricardo. *Bolivia en el primer centenario de su independencia*. The Univertsity Society, Inc. New York, 1925. pp. 335-339.

Cáceres Romero, Adolfo. *Diccionario de la literatura boliviana*. Los Amigos del Libro. Cochabamba, 1997.
Capriles, Juan. "El soneto". En: Guerra, José Eduardo. *Poetas contemporáneos de Bolivia*. La Paz, 1920.
Cerruto C., Waldo. "Wara Wara (Estrella)". En: Boero Rojo, Hugo. *Enciclopedia Bolivia Mágica*. Vol. 2. Vertiente. La Paz, 1993. pp. 236-237.

Claros Rada, Norah. (Comp). *Memoria. 1974-1994*. Fundación Cultural Emusa-Empresa Minera Unificada S.A. La Paz, 1994.

Comité Pro IV Centenario de la Fundación de La Paz. *La Paz en su IV Centenario. 1548-1948*. Vol. 3. Ediciones de Comité Pro IV Centenario de la Fundación de La Paz. La Paz, 1948.

Costa Ardúz, Rolando. *Geografía del alma: cuentos y estampas*. Costa. La Paz, 1996.

Costa de la Torre, Arturo. "Borda, Arturo". *Catálogo de la bibliografía boliviana.* Tomo I. Talleres de la UMSA. La Paz, 1966.

Crespo Rodas, Alberto; Baptista Gumucio, Alberto; Mesa, José de. *La ciudad de La Paz: Su historia-su cultura*. Alcaldía. Municipal de La Paz y Casa Municipal de la Cultura. La Paz, 1989.

Chase, Gilbert. *Contemporary Art in Latin America*. The Free Press. New York, 1970.

Daher Canedo, Gary. *En busca de la piedra y el agua*. La Hoguera. Santa Cruz, 2005.

Dávila, Amanda; Silva J., Jitka. *Historia oral de los barrios paceños*. Casa de la Cultura-Gobierno Municipal de La Paz. La Paz, 1998.

Díaz Arguedas, Julio. "Arturo Borda Gozálvez". En: *Vidas históricas bolivianas*. Isla. La Paz, 1974.

Díaz Arguedas, Julio. *Paceños célebres. Esbozos biográficos*. Isla. La Paz, 1974.

Díaz Machicao, Porfirio. "Coraje Místico del Espacio". *La bestia emocional.* Juventud: La Paz, 1955.

Díaz Machicao, Porfirio. "Arturo Borda". *El Ateneo de los muertos*. Buriball. La Paz, 1956.

Díaz Machicao, Porfirio. *Antología del teatro boliviano*. Don Bosco. La Paz, 1979.

Díaz Villamil, Antonio. *La voz de la quena*. Juventud. La Paz, [1922] 1988.

Dorling, Kindersley. *Guía visual de pintura y arquitectura*. Amereida S.A. Santiago, 1997.

Eguino Zaballa, Félix. *Historia de Bolivia (Sinopsis)*. Camarlinghi. La Paz, 1974.

Finot, Enrique. *Historia de la literatura boliviana*. Gisbert y Cía. La Paz, 1981.

Finot, Enrique; Baptista Gumucio, Mariano. *La historia de Bolivia en imágenes*. Ministerio de Educación y Cultura. La Paz, 1990.

Gesualdo, Vicente. "El Arte en América". En: Cárdenas, Eduardo (Ed.). *El mundo en su mano. Enciclopedia de datos útiles*. Moderna Inc. Nueva York, 1970. pp. 70-118.

Gisbert, Teresa. "Historia y cultura en la Bolivia del siglo XX". En: *Pintura Boliviana Siglo XX*. Banco Hipotecario Nacional. La Paz, 1989. pp. 33-47.

Gisbert, Teresa. "Pintura contemporánea". En: Boero Rojo, Hugo. *Enciclopedia Bolivia Mágica*. Vol. 2. Vertiente. La Paz, 1993. pp. 197-205.

Gisbert, Teresa y Teresa Villegas de Aneiva (Ed. y Comp.). *Pintura boliviana del siglo XIX (1825-1925). Homenaje a Mario Chacón Torres*. Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia; Museo Nacional de Arte-SIART. La Paz, 2004.

Greguero, Juan. *Itinerario del morbo*. Huerga & Fierro Editores. Madrid, 1999.

Guerra, José Eduardo. "Visiones sobre el mar". *Del fondo del silencio*. Imprenta Universitaria. La Paz, 1915.

Guerra, José Eduardo. *Itinerario Espiritual de Bolivia*. Casa Editorial Araluce. Barcelona, [1933]; 1936.

Gumucio Dagrón, Alfonso; Hennebelle, Guy. *Les Cinemas de l'Amerique Latine*. L'Herminier. París, 1981.

Gumucio Dagrón, Alfonso. *Historia del cine en Bolivia*. Los Amigos del Libro. La Paz, 1982.

Gumucio Dagrón, Alfonso. "Historia oral de los barrios paceños". En: *Churubamba, Zona Central, San Pedro*. Fascículo 2. Gobierno Municipal de La Paz. La Paz, 1996.

Guzmán, Augusto. *Historia de Bolivia*. Los Amigos del Libro. La Paz, [1969] 1973.

Guzmán, Augusto. *El arte de la biografía en Bolivia*. Los Amigos del Libro. Cochabamba, 1984.

La Faye Borda, Federico. *Villarroel. 21 de julio de 1946. (A Bala)*. Urquizo S.A. La Paz, 1987.

La Razón. *200 personajes paceños*. La Razón. La Paz, 16 de julio de 2009.

La Placa, Alfredo. "Pintura y Escultura". En: Boero Rojo, Hugo. *Bolivia Mágica*. Los Amigos del Libro. La Paz, [1976] 1978. p. 339-360.

La Placa, Alfredo. “Pintura y Escultura”. En: Boero Rojo, Hugo. *Enciclopedia Bolivia Mágica*. Vol. 2. Vertiente. La Paz, 1993. pp. 185-195.

Llanos Aparicio, Luis. *Estapas antiguas de La Paz*. Los Amigos del Libro. La Paz, 1985.

Llanos Aparicio, Luis. “Bohemia periodística”. En: Baptista Gumucio, Mariano. *Yo fui el orgullo. Vida y pensamiento de Franz Tamayo*. Los Amigos del Libro. La Paz [1978] 1983. p.150.

Lora, Guillermo. *Historia del movimiento obrero boliviano. 1900-1923*. Los Amigos del Libro. La Paz-Cochabamba, 1969.

Lora, Guillermo. *Historia del movimiento obrero boliviano*. Tomo IV.. Los Amigos del Libro. La Paz, 1980.

Lora, Guillermo. *Diccionario político, histórico, cultural*. MASAS. La Paz, 1985.

Lora, Guillermo. “Borda, Arturo”. En: Lora, Guillermo. *Diccionario político, histórico, cultural*. MASAS. La Paz, 1986.

Marof, Tristán. *La novela de un hombre. Memorias.* Tomo l. Editorial del Estado. La Paz, 1967.

Medinaceli, Carlos. “La personalidad y la obra de Arturo Borda”. En: *Chaupi P’unchaipi Tutayarka*. Los Amigos del Libro. La Paz - Cochabamba, 1978.

Medinaceli, Emilio de. *Ensayos de estética, crítica poética, histórica y otros*. Editorial del Estado. La Paz, 1969.

Medinaceli, Ximena. *Balance bibliográfico de la ciudad de La Paz: la ciudad en sus textos*. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación-Universidad Mayor de San Andrés. La Paz, 1999.

Mesa, José de. *La arquitectura contemporánea en Bolivia*. Cooperación Española. Instituto Boliviano de Cultura Hispánica. La Papelera S.A. La Paz, 1997.

Mesa Gisbert, Carlos D. *El cine boliviano según Luis Espinal*. Don Bosco. La Paz, 1982.

Mesa Gisbert, Carlos D. *La aventura del cine boliviano. 1952-1985*. Gisbert y Cía. S.A. La Paz, 1985.

Mesa, José de; Gisbert, Teresa. *Museos de Bolivia*. Fondo Nacional de Cultura. La Paz, 1969.

Mesa, José de; Gisbert, Teresa. *La pintura en los museos de Bolivia*. Los Amigos del Libro. La Paz, 1990.

Mesa, José de; Gisbert, Teresa. *Historia del arte en Bolivia. El periodo Republicano*. Editorial Gisbert y Cía. S. A. La Paz, 2012. Tomo III, pp. 167 – 178.

Mesa, José de; Gisbert, Teresa; Mesa Gisbert, Carlos D. *Historia de Bolivia*. Gisbert y Cía. La Paz, 1997.

Mesa, José de; Gisbert, Teresa; Mesa Gisbert, Carlos D. “Paceños ilustres”. En: *La Paz. 450 años*. Vol. II. La Paz, 1998. pp. 231-244.

Monje L., Guillermo. *La Paz: visión de un periodista paceño*. Fundación Mario Mercado Vaca Guzmán. La Paz, 1995.

More, Federico. *Gregorio Reynolds y Leónidas Yerovi*. Gonzales y Medina Editores. La Paz, 1918.

Moreno, Gabriel René. *Biblioteca Boliviana*. Suplementos a la Biblioteca Boliviana y adiciones de Valentín Abecia. Vol. 2. Fundación Humberto Vázquez Machicado, Sucre [1900]; 1996.

Museo Nacional de Arte. *Obras maestras*. La Paz. 2005.

Mercado, Edmundo. *El triunfo del arte como la poética de Arturo Borda*. Tesis de Licenciatura presentada a la Carrera de Literatura, UMSA. La Paz, 2003. (Texto inédito).

Nazca. *Cultura General 2*. Nazca. (Folleto) “Arturo Borda”. Cochabamba, 2002.

Nazca. *Grandes Biografías Bolivianas*. "Arturo Borda". Imprenta Nazca. Cochabamba, 2004.
Ortega, José. *Letras bolivianas de hoy: Renato Prada y Pedro Shimose*. (Manual de bibliografía de la literatura boliviana). Fernando García Cambeiro. Buenos Aires, 1973.

Osborne, Harold. *The Oxford companion to twentieth-century art*. Oxford University Press. New York, U.S.A., 1981.

Ostermann, Denise (Comp.). *Propuestas y tendencias del arte boliviano a fines del milenio*. Siart´99. Centro de Cultura, Arquitectura y Arte Taipinquiri. La Paz, 1999.

Ostiz Sánchez, Miguel. *Cuaderno Boliviano*. Guipúzcoa, 2008.

Otero Reiche, Raúl. "Literatos y literatura. Don Arturo Borda". En: Raúl Otero Reiche. *Obras Completas*. Tomo V, Vol. 1. Fundación Banco Santa Cruz. Santa Cruz, 1995. pp. 419-421.

Parejas Moreno, Alcides. *Historia del hombre 4. Siglo XX*. La Hoguera. Santa Cruz, 2003.

Paredes Candia, Antonio. *Anécdotas bolivianas*. ISLA. La Paz, 1975.

Paredes Candia, Antonio. *El apodo en Bolivia*. ISLA. La Paz, 1977.

Pardo, Claudia y Omar Rocha. Prólogo: "El obrar y el destino de El Loco". *Antología de El Loco*. Colección quince novelas fundacionales. Ed. Ministerio de Culturas del Estado Plurinacional de Bolivia. La Paz, 2012.

Pardo, Claudia. *Los engendros de la imagen en la obra de Arturo Borda*. Editorial 3600. La Paz, 2017.

Paz Soldán, Alba María (et al.). "De la escritura y el horror". En: *Hacia una historia crítica de la literatura en Bolivia.* Tomo II. PIEB. La Paz, 2003.

Prada, Ana Rebeca. "Conspiración moral y demolición: "El demoledor" de Arturo Borda y la revolución de la conciencia en la literatura". En: *Escritos críticos. Literatura Boliviana contemporánea*. IEB-SIERPE. La Paz, 2012. pp. 91-144.

Purdue Research Foundation. *Romance Languages Annual: RLA*. Vol. 4. Purdue Research Foundation, West Lafayette, Indiana, U.S.A., 1992.

Querejazu, Pedro. (Ed. y Comp.). *Pintura boliviana del siglo XX*. Banco Hipotecario Nacional. La Paz, 1989.

Querejazu, Pedro. "El arte boliviano entre 1920 y 1960". En: *Voces de ultramar*. Exposición curada por Carmen Wough. Centro Atlántico de Arte Moderno, CAAM. España, 1992.

Querejazu, Pedro. "Bolivia y el arte boliviano". En: *Dictionary of Art*. Macmillan Publishers. Londres, Inglaterra, 1993.

Querejazu, Pedro. "El arte en Bolivia en los siglos XIX y XX". En: Crespo, Alberto; Crespo Fernández, José; Kent Solares, María Luisa. *Los bolivianos en el tiempo*. Instituto de Estudios Andinos y Amazónicos. La Paz, 1995. pp. 346-350.

Querejazu, Pedro. "Identidad y expresión plástica en Bolivia, el siglo XX". En: *Arte, historia e identidad en América: Visiones comparativas. XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte.* Vol. II. Instituto de Investigaciones Estéticas. Universidad Nacional Autónoma de México. México, 1994. pp. 507-522.

Querejazu, Pedro. "El estilo neocolonial en Bolivia". En: Aracy de Amaral (Comp.). *Arquitectura neocolonial, América Latina, El Caribe, Estados Unidos*. Memorial de América Latina-Fondo de Cultura Económica. Sao Paulo, 1994. pp. 193-206.

Querejazu, Pedro. "Bolivia". En: Sullivan, Edward. *Latin American Art in the Twentieth Century*. Phaidon Press Limited. Londres, Inglaterra, 1996. (Publicación en inglés). pp. 233-247.

Querejazu, Pedro. “Bolivia”. En: Sullivan, Edward. *Arte latinoamericano del siglo XX*. Nerea S.A. Madrid, España, 1996. pp. 233-247

Querejazu, Pedro. *El dibujo en Bolivia*. Fundación BHN. La Paz, 1996.

Querejazu, Pedro. “¿Arte de la periferia? Aproximación al arte boliviano. Una visión analítica dentro del Cono Sur Americano con relación al arte constructivo, a la cartografía y la vertiente política”. En: *Catálogo General. I Bienal de Artes Visuales del MERCOSUR*. Porto Alegre, 1997.

Querejazu Leyton, Pedro. “El arte en La Paz”. En: *La Paz. 450 años*. Vol. 2. Alcaldía Municipal de La Paz. La Paz, 1998. pp. 66-81.

Querejazu, Pedro. “Las artes. Bolivia en pos de sí misma”. En: *Bolivia en el siglo XX. La formación de la Bolivia contemporánea*. Harvard Club de Bolivia. La Paz, Bolivia, 1999. pp. 553-574.

Querejazu, Pedro. “Bolivia. Las artes plásticas”. En: *Enciclopedia de Bolivia*. Grupo Editorial Océano. Barcelona, 2000. pp. 659-674.

Querejazu, Pedro. “El arte en la década de los noventa en Bolivia”. En: *Políticas de la diferencia. Arte Iberoamericano fin de siglo*. Valencia, 2001. pp. 430-456.

Querejazu, Pedro. “El arte en el cambio de milenio en Bolivia”. En: *III Bienal del MERCOSUR*. Porto Alegre. Brasil. 2001.

Querejazu, Pedro. “Arturo Borda Gozálvez. El pintor”. En: Barnadas, Josep (Ed. y Comp.). *Diccionario Histórico de Bolivia*. Grupo de Estudios Históricos. Sucre, 2002. p. 359.

Querejazu Leyton, Pedro. “Tránsitos en el arte, el dibujo durante el siglo XIX en Bolivia”. En: *Pintura boliviana del siglo XIX (1825-1925). Homenaje a Mario Chacón Torres*. Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia-Museo Nacional de Arte-SIART. La Paz, 2004. pp. 45-53.

Querejazu, Pedro. “Memoria e identidad en el arte boliviano”. En: Clark, Kevin. (Ed. y Coord.). *Pensamiento crítico en el nuevo arte latinoamericano*. Fundación César Manrique. España, 2006. pp. 447-476.

Querejazu, Pedro. “La estética del aburrimiento o el aburrimiento de la estética”. En: *Memoria: “Encuentro. Estética(s) Contemporánea(s)”*. Fundación Simón I. Patiño. La Paz, 2009. pp. 105-128.

Querejazu, Pedro. “Los pintores bolivianos en la Guerra del Chaco”. En: *Chaco trágico, flora doliente y angustia de los hombres*. Catálogo de la exposición. Fundación Simón I. Patiño. La Paz, 2009.

Querejazu, Pedro. *Guiomar Mesa*. Colección Libros de Arte N° 1. Fundación esART. La Paz, 2009.

Querejazu, Pedro. *Luigi Domenico Gismondi. Un fotógrafo italiano en La Paz*. Colección Libros de Fotografía N° 1. FAUTAPO. La Paz, 2009.

Querejazu, Pedro. *Keiko González*. Colección Libros de Arte N° 2. Fundación esART. La Paz, 2011.

Querejazu, Pedro. *Arte en Bolivia, 1970 – 2012. Crítica, ensayos, estudios*. Colección Libros de Arte N° 3. Fundación esART-Fundación Herrmann Stiftung. La Paz, 2012.

Quino, Humberto. *Fosa común*. Ediciones del Taller. La Paz, 1985.

Quino, Humberto. “Prólogo automático en siete cantos y un rebuzno desesperado”. En: *Fosa común*. Ediciones del Taller. La Paz, 1985.

Quino, Humberto. “La calavera de Borda”. En: *Coitus ergo sum*. CIMA. La Paz, 2003.

Reynolds, Gregorio. *El cofre de Psiquis*. Alfredo H. Otero. La Paz, 1918.

Ríos Gastelú, Mario. *Creadores de luz, espacio y forma. Artistas plásticos de Bolivia*. Centro de Cultura, Arquitectura y Arte Taipinquiri. La Paz, 1999.

Roa Balderrama, Ronald. *Arturo Borda. Historia desconocida de un artista boliviano*. Museo Nacional de Arte. La Paz, 2010.

Rocha Monroy, Enrique. "El último brindis del Toqui Borda". En: *Yo, señores, soy Choque Yapu Marka*. Casa de la Cultura. La Paz, 1983.
Rocha Monroy, Ramón. *El run run de la calavera*. Los Amigos del libro. La Paz, 1986.

Rocha, Omar. "Las posibilidades de un conocer dolorosamente forjado". En: Wiethüchter, Blanca et al. *Hacia una historia crítica de la literatura en Bolivia.* Tomo II. PIEB. La Paz, 2003.

Sáenz, Jaime. "Arturo Borda". En: *Vidas y Muertes*. Huayna Potosí. La Paz, 1986.

Sáenz, Jaime. *La piedra imán*. Obra póstuma. Huayna Potosí. La Paz, 1989.

Salazar Mostajo, Carlos. "Arturo Borda el padre de la pintura boliviana". En: *La pintura contemporánea de Bolivia. Ensayo histórico crítico*. Juventud. La Paz, 1984.

Salazar Mostajo, Carlos. *La pintura contemporánea de Bolivia. Ensayo histórico critico*. Juventud. La Paz, 1989.

Sánchez-Ostiz, Miguel. *Cuaderno Boliviano*. Alberdania. Irún, 2008.

Sartor, Mario. *Arte Latinoamericana Contemporánea, de la 1825 ai giorni nostri*. Jaca Book. Milán, 2003.

Shimose, Pedro. *Quiero escribir pero me sale espuma*. Casa de las Américas. La Habana, 1972.

Shimose, Pedro. *Poemas*. Casa de las Américas. Cuba, 1972.

Shimose, Pedro. *Poemas*. Playor SA. Madrid, 1988.

Shimose, Pedro. *De naufragios y sonámbulos. Antología poética*. El País. Santa Cruz, 2003.

Siles Salinas, Jorge. *Guía de la ciudad de Nuestra Señora de La Paz*. Plural. La Paz, 1999.

Sonntag Blay, Iliana L. *Twentieth-Century Poetry from Spanish America: An index to Spanish Language and Bilingual Anthologies*. Scarecrow Press. Lanham. Maryland, U.S.A., 1998.

Soria, Mario T. *Teatro boliviano en el siglo XX*. Casa de la Cultura Franz Tamayo. La Paz, 1980.

Soriano Badani, Armando. *El Illimani en la literatura*. Casa de la Cultura Franz Tamayo. La Paz, 1976.

Soriano Badani, Armando; Vega, Julio de la. *Poesía boliviana. Siglos XIX y XX*. Última Hora. La Paz, 1982.

Soriano Badani, Armando. *Pintores contemporáneos de Bolivia*. 2. Los Amigos del Libro. Cochabamba, 2000.

Squirru, Rafael. "Encuentros con el arte contemporáneo boliviano". En: *Pintura boliviana Siglo XX*. Banco Hipotecario Nacional. Bolivia, 1989. pp. 106-109.

Stanton Loomis, Catlin. *Art of Latin America since Independence*. Yale University Art Gallery and The University of Texas Art Museum. Ney York, U. S. A., 1966.

Sullivan, Edward. *Arte Latinoamericano del siglo XX*. Nerea. Madrid, 1996.

Susz K., Pedro. *Historia del cine boliviano y universal. Centenario del cine en Bolivia*. Julyo's. s/d.

Susz K., Pedro. "Cine y Video". En: Boero Rojo, Hugo. *Enciclopedia Bolivia Mágica*. Vol. 2. Vertiente. La Paz, 1993. pp. 233-236.

Susz K., Pedro. “El Cine y el Video”. En: *La Paz. 450 años*. Vol. 2. La Paz, 1998. pp. 100-111.

Tapia Claure, Osvaldo. *Los estudios de arte en Bolivia. (Intento de bibliografía critica)*. Instituto de Investigaciones Artísticas-UMSA. La Paz, 1966.

Toranzo Roca, Carlos. “Introducción”. En: Varios. *Bolivia en el siglo XX. La formación de la Bolivia contemporánea*. Offset Boliviana Ltda. La Paz, 1999. pp. 1-19.

Turner, Jane Shoaf. *The Dictionary of Art*. Vol. 4. Oxford University Press. 1996. pp. 262.

Turner, Jane Shoaf. *Encyclopedia of Latin American and Caribbean art*. Macmillan. Londres, 2000. pp. 89.

Urquizo Sossa, Carlos. *Maravillosa Bolivia. Guía turística informativa*. Burgos. La Paz, 1975.

Varios. *Quién es quién en Bolivia*. Editores Quién es quién en Bolivia. La Paz, 1959.

Vilela, Luis Felipe y Fernando Guarachi. “Arturo, Borda (Calibán)”. En: *La Paz en su IV Centenario (1548 - 1948*). *Monografías literaria, científica, artística, religiosa y folklórica*. Tomo III. Edición del Comité Pro IV Centenario de la Fundación de La Paz. La Paz, 1948.

Vilela, Luis Felipe; Guarachi, Fernando. “Las Artes Plásticas”. En: *La Paz en su IV Centenario. 1548-1948*. Vol. 3. Edición del Comité Pro IV Centenario de la Fundación de La Paz. La Paz, 1948. pp. 231-257.

Vilela, Luis Felipe; Guarachi, Fernando. “Noticia sobre el Arte en La Paz”. En: *Guía de La Paz y breve historia de la ciudad en su Cuarto Centenario 1548-1948*. Imprentas Asociadas Sociedad Limitada. La Paz, 1948. pp. 117-123.

Vilela, Luis Felipe. “Los Contemporáneos”. En: Finot, Enrique. *Historia de la literatura boliviana*. Gisbert. La Paz, 1975. pp. 491-568.

Villanueva Suárez, Jorge. *Dibujantes, pintores y escultores bolivianos*. CIMA. La Paz, 2001.

Villarroel Claure, Rigoberto. *Arte contemporáneo. Pintores, escultores y grabadores bolivianos*. Imprenta López. Buenos Aires, 1952.

Villegas de Aneiva, Teresa (Ed.). *Obras maestras de la pintura virreinal*. Museo Nacional de Arte y el Instituto Boliviano de Cultura. La Paz, 1982.

Villena Alvarado, Marcelo. *Las tentaciones de San Ricardo. Siete ensayos para la interpretación de la narrativa boliviana del siglo XX*. Instituto de Estudios Bolivianos-UMSA. La Paz, 2003.

Villena, Marcelo. *Las tentaciones de San Ricardo. “Los gestos del perverso”*. Gente Común. La Paz, 2011.

Vitale, Luis. *Contribución a una historia del anarquismo en América Latina*. Instituto de Investigación de Movimientos Sociales Pedro Vuskovic. Santiago 1998.

Wiethüchter, Blanca; Paz Soldán, Alba María; Ortiz, Rodolfo; Rocha Velasco, Omar. *Historia crítica de la literatura en Bolivia*. (Primer informe de avance de Investigación). La Paz, 1999.

Wiethüchter, Blanca et al. *Hacia una historia crítica de la literatura en Bolivia.* Tomo II. PIEB. La Paz, 2003.

Zalles G., René. *Nuestra Señora de La Paz de Ayacucho*. El País. Santa Cruz, 2005.

Zapata, Ada. *La gesta del sueño en La noche y El loco*. Ensayo para la tesis creativa presentada en la Carrera de Literatura, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, UMSA. La Paz, 2007. (Texto inédito).

Tesis inéditas

Mercado, Edmundo. *El triunfo del arte como la poética de Arturo Borda*. Tesis de Licenciatura presentada a la Carrera de Literatura, Universidad Mayor de San Andrés UMSA. La Paz, 2003. (Texto inédito).
Pardo, Claudia. *Del estigma del expósito a la escritura del desgarro*. Tesis de Licenciatura presentada a la carrera de Literatura de la Universidad Mayor de San Andrés. La Paz, 2010. (Texto inédito).
Pardo, Claudia. *Engendros de la imagen: entre El Loco y la obra pictórica de Arturo Borda*. Tesis de Maestría en Literatura Latinoamericana presentada en la carrera de Literatura de la Universidad Mayor de San Andrés. La Paz, 2014. (Texto inédito).

Roa, Ronald. *Arturo Borda: Historia de un artista horriblemente libre*. Tesis de Licenciatura presentada a la carrera de Historia de la Universidad Mayor de San Andrés. La Paz, 2005.

Zapata, Ada. *La gesta del sueño en La noche y El loco*. Ensayo para la tesis creativa presentada en la Carrera de Literatura, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Mayor de San Andrés UMSA. La Paz, 2007. (Texto inédito).

Catálogos y folletos de exposición

Ateneo Aspiazu. "Exposición del artista nacional D. Arturo Borda". (Catálogo, 8 p.) /ARR/. Ateneo Aspiazu - H. Alcaldía Municipal. La Paz, Septiembre de 1951.

Banco Nacional de Bolivia. "Exposición de arte en homenaje al CX aniversario de la fundación del Banco Nacional de Bolivia". La Paz, 1982.

Banco Central de Bolivia. "Colección de obras de arte del Banco Central de Bolivia". Comisión del LXXVII aniversario del BCB. La Paz, 2000.

Bedoya, Sáenz, José (Ed. y Comp.). "Arturo Borda. (1883-1953) Exposición Retrospectiva de Homenaje". En: *II Salón Internacional de Arte, Siart'2001. Catálogo*. Viceministerio de Cultura, Unión Latina, Academia Nacional de Bellas Artes, Museo Nacional de Arte. La Paz, 2001. pp. 115-142.

Borda Gozálvez, Arturo. "III Exposición de 78 lienzos de arte americano del pintor autodidacta Arturo Borda". (Folleto 8 p.) / ARR/ AHB/. La Paz, 1919.

Borda Gozálvez, Héctor. "Memoria del Presidente Señor Héctor Borda, de la Liga de Empleados y Obreros de los Ferrocarriles y Empresas Tranviarias de la República". (Folleto 33 p.) (Imprenta del Ferrocarril de Antofagasta-Bolivia). / ARR/ AHB/. La Paz, 1920.

Borda Gozálvez, Arturo. "A los trabajadores de Bolivia". Informe del compañero Arturo Borda, presentado al Presidente de la República, Dr. Hernando Siles, acerca de la ineficacia de la legislación del trabajo, respecto del proletariado nacional. La Paz, 14 de febrero de 1927. (Folleto 22 p.) / ARR/ AHB/. (La Paz, Imp. Artística Ayacucho 75, 77)

Borda Gozálvez; José. "Boletín". (Folleto, 4 p.) / ARR/ AHB/. La Paz, diciembre 12 de 1933.

Borda Gozálvez, José. "Boletín de Familia". (Folleto, 4 p.) /ARR/AHB/. Editorial Boliviana, Yanacocha 497. La Paz, enero 26 de 1934.

Borda Gozálvez, Arturo (CALIBÁN). "Semana de la Cultura. Exposición Retrospectiva de Arturo Borda". H. Municipalidad de La Paz. La Paz, octubre de 1962.

Borda Gozálvez, Arturo. "Borda. Exposición retrospectiva". H. Alcaldía Municipal de La Paz - Embajada de los EE.UU. de América. La Paz, junio-julio de 1966.

Borda Gozálvez, Arturo. "Exposición Retrospectiva de Arturo Borda". Museo Nacional de Arte. La Paz, 4-16 de agosto de 1975.

Borda Gozálvez, Arturo. "Ciclo: Homenaje dedicado a Arturo Borda". Espacio Portales. La Paz, mayo de 1985.

Crespo Gastelú, David. *Primer Salón de Humoristas Bolivianos*. (Catálogo-Tríptico) H. Alcaldía Municipal. /ARR/AHB/. Oruro, diciembre de 1936.

Crespo Gastelú, David. "Primer Salón de Humoristas Bolivianos". (Catálogo-Tríptico) /ARR/AHB/. Potosí, diciembre de 1936. Cenáculo de escritores libres "Ricardo Jaimes Freyre". (Tip. Alas).

Fernández Naranjo, Nicolás. "Aturo Borda y su circunstancia". En: *Catálogo de exposición de cuadros de Arturo Borda*. Junio-Julio. La Paz, 1966.

Gisbert, Teresa. *Arte boliviano*. Instituto de Estudios Bolivianos. UMSA. La Paz, 1977.

INIC. "Personajes Célebres". (Folleto) INIC Ediciones. Cochabamba, 1995.

La Faye Borda, Federico: "In Memoriam: Arturo Borda" En: *Meridiano*. La Paz, julio 29, 1983. pp. 4.

Museo de Arte Contemporáneo. *Exposición Arte Contemporáneo del siglo XX*. Museo Nacional de Arte Contemporáneo. Santa Cruz, 10 al 17 de noviembre, 2003.

Museo Nacional de Arte. *Obras maestras*. La Paz. 2005.

Museo Nacional de Arte: *Retrato civil en Bolivia; 1820- 1950*. BCB Cultural Fundación Simón y Patiño. La Paz, 2008.

Museo Nacional de Arte. Catálogo: "Museo Nacional de Arte". / ARR/. La Paz, 2003.

Museo Nacional de Arte. "Arturo Borda". La Paz. 2013.

Nazca. "Grandes Biografías Bolivianas". "Arturo Borda". Nazca. (Folleto) Cochabamba, 2003.

Pentimalli, Michela (Ed.). *Chaco Trágico. Flora doliente y angustia de los hombres. Testimonios Gráficos de la Guerra*. Fundación Simón I. Patiño. La Paz. 2008.

Querejazu, Pedro. *Bolivia. Arte nuevo*. Catálogo de exposición. Estación Mapocho, Santiago de Chile. Fundación BHN. La Paz, 1994.

Querejazu, Pedro. *El desnudo en Bolivia*. Catálogo de exposición temática. Fundación BHN. La Paz, 1995.

Salón de Arte Moderno. "Arturo Borda. 25 Aniversario. 1953-1977. Grandes premios de pintura". Casa Municipal de la Cultura Franz Tamayo. La Paz, 1978.

SIART'2001. "Arturo Borda. Exposición Retrospectiva de Homenaje". En: *II Salón Internacional de Arte*. La Paz, 2002. pp. 115-142.

Revistas de arte, literatura y cultura

Acebedo Carvajal, Juan Manuel. "Los delirios vanguardistas de Arturo Borda". En: *La mariposa mundial*. N° 22. La Paz, 2014-2015. pp. 39-41.

Anónimo. "Arturo Borda (1883-1953): El Loco". En: *Contacto*. Revista de la Universidad Mayor de San Andrés. N° 24. La Paz, noviembre 1987. Se reproducen las poesías: "Carnaval", Fragmento de "Arte y Poesía", Fragmento de "Zona de amor, la golondrina". pp. 29-32.

Anónimo. "Galería de notables paceños: Arturo Borda". En: *Jiwaki*. Revista Municipal de Culturas. N° 16. La Paz, abril 2009. pp. 22-23.

Anónimo. "Muestra de Homenaje a Arturo Borda-El ajayu de Chukiyawu Marka". En: *Nexos*. El Correo de la Fundación, N° 106. FCBCB. La Paz, agosto 2009. p. 3.

Arandía Quiroga, Edgar. "Borda desborda. Una ojeada al cuadro *Critica de los ismos* y *triunfo del arte clásico*". En: *Puntos suspendidos*. Revista Nº 6. La Paz, 1997. pp. 26-27.

Borda Gozálvez, Arturo. "Floración carnal de la inmensidad". En: *Puntos suspendidos*. Revista Nº 6. La Paz, 1997. pp. 4-7. (Ilustraciones: Arturo Borda).

Borda Gozálvez, Arturo. "Autobiografía". En: *La mariposa mundial*. Revista de literatura. Nº 2, mayo, La Paz, 2000. pp. 9-12.
Borda Gozálvez, Arturo. "*Fragmentos de El Loco de Arturo Borda*". En: Ciencia y Cultura Revista de la Universidad Católica Boliviana San Pablo. N° 9, julio, La Paz, 2001.

Borda, Arturo. "Autobiografía". En: Revista *La lagartija emplumada 4.* Gente Común, La Paz, 2009.
Borda, Arturo. "Carta a Carlos Medinaceli". En: Revista *La lagartija emplumada 4.* Gente Común, La Paz, 2009.

Buenavista-Agnes. Selecciones de: Mirador. En: *Colección de Folletos Bolivianos de Hoy*, N° 24. La Paz, julio 1983. Ilustraciones de Agnes. "Aturo Borda". p. 16.

Canaday, John. "Debajo del Río Grande, en New Haven". Trad: Rodolfo Ortiz. En: Revista *La mariposa mundial* N°22. La Paz, 2014 - 2015. pp. 25-27.

Canaday, John. "Debajo del Río Grande, en New Haven". En: Revista *La lagartija emplumada 4.* Gente Común. La Paz, 2009.

Castro, Alan. "Piedradesnuda". En: Revista *La lagartija emplumada 4.* Gente Común, La Paz, 2009.

Castro, Alan. "Desaparecido o muerto. Los manuscritos bordeanos". En: Revista *La mariposa mundial* N°22. La Paz, 2014 - 2015. pp. 54-57.

CEIC. *Personajes Célebres*. Centro de Investigación Cultural. (Folleto). INIC Ediciones. Cochabamba, 1999.

Cerruto, Waldo. "Obra de titanes que señala la inquietud cinematográfica en nuestro país", Revista *Wara Wara* Año 1. 20 de marzo, La Paz, 1953.

Coello, Carlos. "El Loco Arturo Borda". En: *Signo Cuadernos Bolivianos de Cultura*. Nº 9. La Paz, 1968.

Contreras, Pilar. "La Revolución en paredes y lienzos". En: *Tinkazos*. Revista Boliviana de Ciencias Sociales. Nº 11. PIEB. La Paz, 2002. pp. 135-153.

Díaz Arguedas, Julio. "Aturo Borda Gozálvez". En: *Khana*. Revista Municipal de Arte y Letras. Nº 38, Vol. 1. La Paz, 1967. pp. 215-219.

Durán, Luis Raúl "Notas para un Registro Mayor: *El Loco* de Arturo Borda. Ediciones H. Municipalidad de La Paz, 1966". En: *Boletín Bibliográfico Boliviano*, Año I-N° 6. Director: Antonio Paredes-Candia. La Paz, mayo de 1968. p. 2.

Fernández Naranjo, Nicolás. "Fragmento". En: *Hoy, Revista Domingo*. La Paz, 16 de julio de 1989. p. 21.

Franco Mabel. "Arturo Borda. Historia secreta de un ser horriblemente libre". (Entrevista a Ronald Roa) En: *Escape. Revista de comunicaciones* El País. (Publicación distribuida por *La Razón* y *El Nuevo Día*). La Paz, 26 de marzo de 2006. pp. 8-10.

Gisbert, Teresa (Ed.). "Arte boliviano del siglo XX". En: *Encuentro*. Revista Boliviana de Cultura. Año 3. N° 6. La Paz, 1990. pp. 60-71.

Guerra, José Eduardo. "Visiones sobre el Mar". En: Libermann Z., Jacobo. *José Eduardo Guerra. Cuadernos quincenales de Cultura*. Honorable Municipalidad de La Paz. La Paz, 1957. pp. 36-38.

Instituto Cinematográfico Boliviano. "Wara Wara". En: *Revista La Estrella* (Anales de la cinematografía boliviana). Año 1. N° 1. Marsili de Oronoz & Cia. La Paz, 1954.

Kavlin, Marcos. “Historia del Cine y su Desarrollo Nacional”. En: *Khana*. Revista Municipal de Arte y Letras. N° 31-32. La Paz, 1958. pp. 192-205.

La Faye Palma, Federico. *El valor de la obra de Arturo Borda*. “Jiwaki” Revista Municipal de Culturas No 37, Julio-Agosto, 2011. Gobierno Autónomo Municipal de La Paz. pp. 19-23.

Medinaceli, Aldo. “Apuntes de un viaje”. En Revista *La lagartija emplumada 4.* Gente Común. La Paz, 2009.

Medinacelli, Carlos. “Algunas consideraciones acerca de la obra y personalidad de Arturo Borda”. En: *Revista México*. Año 1. Nº 2. La Paz, noviembre de 1937.

Medinaceli, Carlos. “Algunas consideraciones acerca de la obra y personalidad de Arturo Borda”. En: Revista *La lagartija emplumada 4*. Gente Común. La Paz, 2009.
Mesa, José de; Gisbert, Teresa. “Arturo Borda, el hombre y su obra”. En: Revista *La lagartija emplumada 4*. Gente Común. La Paz, 2009.

Nogales Guzmán, Eduardo. “Entrevista a Eduardo Nogales Guzmán”. En: Revista *La lagartija emplumada 4.* Gente Común. La Paz, 2009.

Nogales Guzmán, Eduardo. “La iluminación de los extraños”. En: Revista *La lagartija emplumada 4.* Gente Común. La Paz, 2009.

Ortiz O., Rodolfo. “Con el ojo caviloso”. En: *La mariposa mundial*. Revista de Literatura. N° 2. La Paz, 2000. pp. 7-8.

Ortiz, Rodolfo. “Con una cebolla en el ojal”. En: Revista *La lagartija emplumada 4.* Gente Común. La Paz, 2009.

Ortiz, Rodolfo. *La Mariposa Mundial*. Revista de Literatura, No 22. 2014-1015. La Paz, 2015. (Número dedicado a Arturo Borda).

Pardo Garvizu, Claudia. “La muerte sin cuerpo: el conflicto del ethos en *El loco* de Arturo Borda”. En: *Revista del Instituto de Estudios bolivianos* Instituto de Estudios Bolivianos-UMSA. La Paz, 2012. (En prensa).

Pardo Garvizu, Claudia. “El Loco o la vena de la escritura”. En: Revista *La lagartija emplumada 4.* Gente Común. La Paz, 2009.

Pardo Garvizu, Claudia. “El Filicidio de Borda y sus espacios intertextuales”. En: *La Mariposa Mundial*. No 22. La Paz, 2014-2015. pp. 46-50.

Pardo Garvizu, Claudia. “Nonato Lyra”. En: *El zorro Antonio. Revista de la Carrera de Literatura*. Nueva época N°12, octubre, La Paz, 2015.

Paz Soldán, Alba María et al. “Fragmentos de entrevistas a Teresa Mesa y Jorge Medina”. En: *Ciencia y Cultura* Revista de la Universidad Católica Boliviana San Pablo. N° 9, julio, La Paz, 2001.

Portugal Tarifa, Gonzalo. “La potente impotencia”. En: *Puntos suspendidos*. Revista Nº 6. La Paz, 1997. pp. 2-3. (Ilustraciones: Arturo Borda).

Portugal Tarifa, Gonzalo. “El color y la línea en Carlos Medinaceli”. En: Revista *Piedra Imán* 2. La Paz, 1998.

Prada, Ana Rebeca. “Conspiración, moral y demolición. ‘El Demoledor’ de Arturo Borda y la revolución de la conciencia en la literatura’”. En: *Revista Estudios Bolivianos Nº 12 ‘La Cultura del Pre-52’*. Cima-IEB. La Paz, 2004.

Querejazu Leyton, Pedro. “Ensayo crítico en torno a Arturo Borda y su obra”. En: *Khana*. *Revista Municipal de Cultura.* Año XXI. Vol.1. Nº 43. La Paz, Julio 1989. pp. 79-93.

Querejazu, Pedro. “Las artes plásticas entre 1975 y 1987”. En: Revista *Historia y Cultura*, Número 16. Sociedad Boliviana de Historia. La Paz, 1990. pp. 167-183.

Querejazu, Pedro. “Luz, color y drama: Cecilio Guzmán de Rojas”. En: *Revista de la Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia*. Año III, Nº 10. Enero – Marzo, 2000. pp. 11-28.

Querejazu, Pedro. “Arturo Borda y el mundo clásico”. En: *CLASSICA BOLIVIANA*. Revista de la Asociación Boliviana de Estudios Clásicos - VII. La Paz, 2016. pp. 163-173.

Rocha, Omar. “El Loco y sus designios”. En: Revista *La Mariposa Mundial.* N° 2. La Paz, 2000.
Rocha, Omar. “El loco y su primer recuerdo”. *La Mariposa Mundial*. No 22. La Paz, 2014-2015. pp.42 - 44.

Sáenz, Jaime. “Arturo Borda”. Semanario *Aquí*, Pegatina (Espacio Literario), Año 3. N° 25. La Paz, noviembre 12, 1993. pp. 4-5.

Sáenz, Jaime. “El artista Arturo Borda y la imagen de nuestro mundo”. En: Revista *La lagartija emplumada* 4. Gente Común. La Paz, 2009.

Sainz Bacherer, Marcos. “Rastros: simultaneidad y eternidad”. En: *Ciencia y Cultura* Revista de la Universidad Católica Boliviana San Pablo. N° 9, julio, La Paz, 2001.

Salazar Mostajo, Carlos. “La Pintura Boliviana Contemporánea. Apuntes para una historia crítica”. En: *ESBA. Revista de la Escuela Superior de Bellas Artes*. N° 1. La Paz, 1976. pp. 7-12.

Suárez Llapiz, Harold. “El Enigmático ILLIMANI NEGRO de Cecilio Guzmán de Rojas”. En: *Otro Arte.* Revista Internacional de Arte. La Paz. 2009.

Susz K., Pedro. “La Paz en el cine boliviano”. En: *Encuentro*. Revista Boliviana de Cultura. Año 2. N° 3. La Paz, 1989. pp. 74-82.

Susz K., Pedro. “Un siglo de imágenes en movimiento”. En: *Encuentro*. Revista Boliviana de Cultura. Año 3. Nº 6. La Paz, 1990. pp. 72-79.

Susz K., Pedro. “Cine en Bolivia. Nuestros 70 en los 100”. En: *Encuentro*. Revista Boliviana de Cultura, N° 10, Año 5. La Paz, 1995. pp. 6-15.

Vargas, Manuel. “Los olvidados (1900-2000)”. En: *Correveidile*. *Revista Boliviana de Cuento*. N° 12-13. La Paz, Julio-Diciembre, 1999.

Vargas, Manuel. “Los albores del siglo XX”. En: *Correveidile. Revista Boliviana de Cuento.* N° 21. La Paz, Enero-Abril, 2003.

Villarroel Claure, Rigoberto. “Medio siglo de pintura boliviana”. En: *Khana*. Revista Municipal de Arte y Letras N° 31- 32. La Paz, 1958. pp. 163-177.

Villarroel Claure, Rigoberto. *Art in Latin America Today. Bolivia*. Pan American Union General Secretariat, Organization Of American States. Washington DC. EE. UU., 1963.

Villarroel Claure, Rigoberto. “Introducción a la historia boliviana del arte”. En: *Khana*. Revista Municipal de Arte y Letras N° 39, La Paz, 1967. pp. 167-206.

Villarroel Claure, Rigoberto. “Artistas desconocidos de la primera época de la República en la exposición iconográfica boliviana”. En: *Khana*. Revista Municipal de Arte y Letras 1 N° 48. La Paz, 1999. pp. 20-22.

Villazón, Emma. “¿Quién es Nonato Lyra?”. *La Mariposa Mundia*l. No 22. La Paz, 2014-2015. pp. 58-61.

Villena Alvarado, Marcelo. “Para leer el otro lado (una pesquisa tras los rastros de *El Loco*, de Arturo Borda)”. En: *Estudios Bolivianos*. Nº 8. Instituto de Estudios Bolivianos, UMSA. La Paz, 1999. pp. 169-208.

Villena, Marcelo. “*El Loco,* el otro y el estido”. En: Revista *La lagartija emplumada, 4.* Gente Común. La Paz, 2009.

Viscarra Fabre, Guillermo. “Wara Wara”. Revista *La Estrella* (Anales de la cinematografía boliviana) Nº 1. La Paz, 1954.

Wiethüchter, Blanca. “Hacia una historia crítica de la literatura en Bolivia”. En: *Tinkazos*. Revista Boliviana de Ciencias Sociales. N° 9, La Paz, 2001. pp. 169-163.

Wiethüchter, Blanca; Villalpando, Alberto. “Entrevista a Fernando Medina Ferrada”. En: *Ciencia y Cultura* Revista de la Universidad Católica Boliviana San Pablo. N° 9, julio, La Paz, 2001.

Zuasnábar, Ángel. “Arturo Borda. El fuego que acaricia”. En: *Perspectiva*. Revista mensual Nº 5. La Paz, 1984. pp. 35-38.

Publicaciones periódicas, Periódicos

1913

- Borda Gozálvez, Arturo (CALIBÁN). “Patriotismo Práctico. Una obra de arte digna de ser adquirida”. /ARR/AHB/. La Paz, marzo de 1913. Borda Gozálvez, Arturo. “Uraley y la mirada”./ARR/AHB/.s/d.

1917

- Anónimo. “Un cuadro del pintor Arturo Borda”. / ARR/ AHB/. La Paz, 1917.
- Anónimo. “Determinación Autoritaria”; “A propósito”/ ARR/ AHB/. La Paz, 1917.
- Anónimo. “Exhibición de un cuadro”. /ARR/AHB/. La Paz, julio de 1917.
- Anónimo. “Exposición de pintura. Se inaugurará hoy. Los cuadros del artista Borda”. / ARR/ AHB/. La Paz, 28 de octubre de 1917.
- Anónimo. “Exposición de pintura. Los lienzos del artista Borda”. / ARR/ AHB/. La Paz, 30 de octubre de 1917.
- Bardina, Juan. “Pintura. Artistas auto-didactos”. /ARR/AHB/. La Paz, 26 de octubre de 1917.
- Borda Gozálvez, Arturo. “Mis razones”. En: *El Diario*. La Paz, 14 de marzo de 1917.
- *El Diario*. “Inexacta afirmación de un diario local. Rectificaciones y Aclaraciones”. En: *El Diario*. La Paz, 12 de julio de 1917.
- *El Fígaro*. “El cuadro del Señor Arturo Borda. Respuesta a la carta abierta del H. José L. Calderón”. En: *El Fígaro*. /ARR/ AHB/. La Paz, 1917.
- *El Fígaro*. “El cuadro del artista Borda. Los argumentos de un necio”. En: *El Fígaro*. / ARR/ AHB/. La Paz, 1917.
- El *Hombre Libre*. “El cuadro del Artista Borda”. En: *El Hombre Libre*. La Paz, 1917.
- *El Hombre Libre*. “Una extraña imposición prefectural. Exige el retiro del cuadro de Arturo Borda que se exhibía en la Casa Grande”. En: *El Hombre Libre*. La Paz, 10 de julio de 1917.
- *El Hombre Libre*. “El retiro del cuadro de Arturo Borda. No podía ordenar eso la Prefectura; tenía que ser un cretino”. En: *El Hombre Libre*. La Paz, 12 de Julio 1917.
- *El Hombre Libre*. “Exposición de pintura”. En: *El Hombre Libre*. La Paz, 6 de octubre de 1917.
- Guerra, José Eduardo. “Cristo y Satán”. En: *La Razón*. La Paz, 15 de mayo de 1917.
- *La Razón*. “La orden del Munícipe Calderón”. En: *La Razón*. La Paz, 12 de Julio de 1917.
- *La Razón*. “Exposición de pintura. Los cuadros de Arturo Borda. Se exhibirán desde el domingo”. En: *La Razón*. La Paz, octubre de 1917.
- Ribas, E. “El pintor Borda. Próxima exposición de sus cuadros”. En: *El Tiempo*. La Paz, 28 de septiembre de 1917.

1918

- Borda Gozálvez, Arturo. “Desesperación a Juan Capriles”. En: *El Fígaro*. La Paz, 23 de mayo de 1918. p. 6.
- Borda Gozálvez, Arturo. “El Loco. A Federico More”. En: *El Diario*, Tribuna Literaria. La Paz, 28 de mayo de 1918. p. 3.
- Borda Gozálvez, Arturo. “El Loco. La Bohemia”. En: *El Fígaro*. La Paz, 7 de junio de 1918: 5.
- Borda Gozálvez, Arturo. “El Loco. A Elena Sagárnaga”. En: *El Fígaro*. La Paz, 13 de junio de 1918. p. 4
- *El Diario*. “*El Diario* y el artista Borda”. En: *El Diario*. La Paz, 1918.
- *El Fígaro*. “La velada en honor de Gregorio Reynolds”. En: *El Fígaro*. La Paz, 15 de mayo de 1918. p. 6.
- More, Federico. “Carta Abierta”. En: *El Fígaro*. La Paz, 14 de junio de 1918. p. 4.

1919

- Anónimo. “Bolivian Art. Exhibition at Salón Costa”. / ARR/ AHB/. Buenos Aires, 1919.
- Anónimo. “Esposizione Borda”. / ARR/ AHB/. Buenos Aires, 1919.
- Anónimo. “El pintor Borda exhibe sus lienzos en Buenos Aires”. /ARR/AHB/. La Paz, 1919.
- Anónimo. “Notas de Arte. Salón Costa”. /ARR/AHB/. Buenos Aires, 1919.
- Anónimo. “La última exposición de Arturo Borda”. /ARR/ AHB/. La Paz, 1919.
- Anónimo. “Bellas Artes. Exposición Borda. (De *El Diario* de Buenos Aires)”. / ARR/AHB/. La Paz, 1919.
- Borda Gozálvez, Arturo. “La Patria. Para El Hombre Libre”. En: *El Hombre Libre*. La Paz, 23 de noviembre de 1919.

- *El Norte*. “La Paz. La exposición de Arturo Borda”. En: *El Norte.* /ARR/AHB/. La Paz, 1919.
- *La Nación* de Buenos Aires. “Bellas Artes. Arturo Borda”. En: *La Nación*. / AHB /. Buenos Aires, Sábado 5 de abril de 1919.
- *La Prensa(?)*. “Bellas Artes. Un pintor sin Academia. Arturo Borda y su exposición”. En: La Prensa. /AHB/. Buenos Aires, 1919.
- Saavedra Pérez, Alberto. “Desde Buenos Aires. La Exposición de Arturo Borda. Comentarios de la prensa bonaerense”. En: *La Razón*. /ARR/AHB/. La Paz, 1919.
- *The Standard*. “Salon Costa Exhibition. Bolivian and Goblin Designs”. En: *The Standard*. / ARR/ AHB/. Buenos Aires, 1919.

1924

- *La República*. “Un meritorio obsequio artístico. Hecho por el señor Arturo Borda al Círculo de Bellas Artes”. En: *La República*. La Paz, 4 de junio de 1924.

1925

- Borda Gozálvez, Arturo. “El Loco. El Yo”. En: *Inti*. (Publicación mensual dirigida por Francisco Villarejos y Pablo Iturri). Vol. 1 N° 2. Diciembre de 1925.
- *El Diario*. “Ateneo de la Juventud. Brillante éxito de la conferencia del internacionalista Víctor Pérez Santisteban”. En: *El Diario*. La Paz, 18 de diciembre de 1925.
- *La República*. “Arturo Borda presenta nuevos trabajos”. En: *La República*. La Paz, 7 de enero de 1925.
- *La República*. “A propósito de los trabajos artísticos de Arturo Borda”. En: *La República*. La Paz, 20 de enero de 1925 (?).

1926

- Borda Gozálvez, Arturo. “Universidad Popular. Interesante conferencia de don Arturo Borda”. En: *La Razón*. La Paz, 9 de abril de 1926.
- Borda Gozálvez, Arturo. “Universidad Popular. Interesante conferencia de don Arturo Borda”. En: *La Razón*. La Paz, 11 de abril de 1926.
- Borda Gozálvez, Arturo. “Universidad Popular. Interesante conferencia de don Arturo Borda”. En: *La Razón*. La Paz, 12 de abril de 1926.
- Borda Gozálvez, Arturo. “Universidad Popular. Interesante conferencia de don Arturo Borda”. En: *La Razón*. La Paz, 15 de abril de 1926.
- Borda Gozálvez, Arturo. “Vibrantes palabras antisaavedristas de Arturo Borda”. En: *La Razón*. La Paz, 24 de Noviembre de 1926.

1927

- Borda Gozálvez, Arturo. “Supuración y Depuración”. En: *El Diario*. La Paz, 12 de febrero de 1927.
- Borda Gozálvez, Arturo. “La Voz del Proletariado. ABAROA. Sin embargo de que no sabemos que nos depararán las circunstancias y que es muy difícil hablar del héroe arquetipo, queremos decir algo. Al mecánico Luis Abaroa nieto del héroe”. En: *El Diario*. La Paz, 23 de marzo de 1927.
- Borda Gozálvez, Arturo. “D. Arturo Borda explica varios alcances del Congreso Obrero”. En: *La Razón*. La Paz, 25 de abril de 1927.
- Borda Gozálvez, Arturo. “La muerte natural”. En: *La Vanguardia*. Oruro, 17 de noviembre de 1927.
- Partido de la Unión Nacional. “Manifiesto y Programa Mínimo de la Unión Nacional”. Folleto: La Paz, 10 de enero de 1927. (Tip. S. Edelman & Co.)

1928

- Borda Gozálvez, Arturo. “Intereses proletarios y nacionales”. En: *El Norte*. La Paz, 14 de enero 1928.
- Borda Gozálvez, Arturo. “Arturo Borda de la historia. Para *El Norte*”. En: *El Norte*. La Paz, 22 de enero de 1928.
- Borda Gozálvez, Arturo. “El Valor, un diálogo de Arturo Borda”. En: *El País*. La Paz, 26 de abril de 1928.
- Borda Gozálvez, Arturo. “Escuela Mixta Profesional de Artes y Oficios”. En: *El País*. La Paz, 26 de abril de 1928.
- Borda Gozálvez, Arturo. “1° de Mayo”. /ARR/AHB/. La Paz, 1 de mayo de 1928.

1929

- Archivo Cinemateca Boliviana (ACB). Ayer se filmaron las escenas más arriesgadas y peligrosas de Wara Wara”. En: *Última Hora*. / ACB/. La Paz, 7 de octubre de 1929.
- ACB. “Mañana concluirase la filmación de Wara Wara. Se efectuará una gran batalla campal en Sopocachi”. / ACB/. La Paz, 1929.
- ACB. “WaraWara”. En: *Mundial* /ACB/. 1929.
- ACB. “Wara Wara es el primer film nacional de gran importancia”. En: *Última Hora*. / ACB/. La Paz, octubre de 1929.
- Borda Gozálvez, Arturo. “Exposición Cecilio Guzmán”. En: *El Diario*. La Paz, 19 de noviembre de 1929.
- Borda Gozálvez, Arturo. “La exposición de Cecilio Guzmán de Rojas”. En: *La Razón*. La Paz, noviembre de 1929.
- *La Razón*. “La exposición de cuadros del pintor Cecilio Guzmán de Rojas”. En: *La Razón*. La Paz, 17 de noviembre de 1929.

1930

- ACB. “Volante”. / ACB/. La Paz, 1930.
- ACB. “Wara Wara el drama de la raza. Esta película nacional será estrenada el martes próximo en el Palais Concert”. En: *La Prensa*. / ACB/. Oruro, 1930.

- ACB. “La película nacional Wara Wara. Estrenada en el Palais con bastante éxito”. / ACB/. Oruro, 1930.
- ACB. “Algunas opiniones de la prensa sobre la película Wara-Wara”. / ACB/. Oruro, 1930.
- ACB. “Anotaciones a propósito de Wara Wara”. /ACB/. Cochabamba, 1930.
- ACB. “De Teatros. El soberbio estreno de esta noche Wara-Wara”. / ACB /. Cochabamba, 1930.
- ACB. “Espectáculos. Teatro Olimpo. El estreno de esta noche”. /ACB/. Cochabamba, 1930.
- ACB. “Espectáculos. Teatro Olimpo. El soberbio estreno de esta noche Wara-Wara” /ACB/. Cochabamba, 1930.
- ACB. “Wara Wara obtuvo un éxito pleno” En: *La Prensa*. / ACB/. 1930.
- ACB. “Actuaciones” En: *La Prensa*. /ACB/. 1930.
- ACB. “Hoy se pasará Wara-Wara para los estudiantes”. En: *La Prensa*. /ACB/. 1930.
- ACB. “Wara-Wara ha obtenido un éxito sin precedentes en el Teatro Princesa”. / ACB/. La Paz, enero de 1930.
- ACB. “La reprisse de Wara-Wara”. /ACB/. Enero de 1930.
- ACB. “Wara Wara obtuvo un éxito rotundo”. En: *El Diario*. / ACB/. La Paz, 11 de enero de 1930.
- ACB. “Publicidad”. En: *Última Hora*. / ARR/ ACB/. La Paz, 16 de enero de 1930.
- ACB. “Continúa el éxito de Wara Wara en el teatro Princesa”. En: *Última Hora*. /ACB/. La Paz, 16 de enero de 1930.
- ACB. Argumento de Wara Wara o el Drama de una Raza”. /ACB/. Oruro, 18 de enero de 1930.
- Faard, Jean. “Wara-Wara. El estruendoso éxito del film nacional. Wara-Wara en el Majestic Theatre”. En: *La Prensa*. / ACB/. Sucre, 25 de abril de 1930.
- Ocampo Moscoso, Eduardo. “Wara Wara y el comienzo del arte cinematográfico boliviano”. En: *La Patria*. / ACB/. Oruro, 28 de marzo de 1930
- *Última Hora*. “Wara- Wara logró anoche un éxito significativo en el Princesa”. En: *Última Hora*. La Paz, 10 de enero de 1930.

1931

- *El Diario*. “Las elecciones municipales se llevaron a cabo en ambiente tranquilo y ordenado”. En: *El Diario*. La Paz, 13 de enero de 1931.

1932

- *El Diario*. “Crónica Social. Wandhita Borda Álvarez (Ilustración)”. En: *El Diario*. La Paz, 27 de noviembre de 1932.
- *El Pueblo*. “El pintor de la Virgen”. En: *EI Pueblo*. La Paz, 26 de septiembre de 1932.
- *El Pueblo*. “Valiosa Contribución Patriótica”. En: *El Pueblo*. La Paz, 3 de octubre de 1932.

1933

- Anónimo. “Las glorias de La Paz deben ser inmortalizadas por la pintura”. /ARR/ AHB/. La Paz, julio de 1933.

1940

- *Última Hora*. “Las nuevas generaciones y el testamento de Sucre (ilustración)”. En: *Última Hora*. La Paz, 4 de agosto de 1940.

1941

- *El Diario*. “La Extraña y Paradójica Personalidad Artística de Arturo Borda”. En: *El Diario*. La Paz, 4 de mayo de 1941.

1943

- Borda Gozálvez, Arturo. “El testamento de Sucre (Ilustración)”. En: *Pregón*. (Portada). La Paz, 7 de enero de 1943.

1944

- *El Diario*. “Mi Escudo (ilustración)”. En: *El Diario*. La Paz, 21 de octubre de 1944.
- *La Calle*. “Un gran pintor boliviano que se resiste a morir. Detengámonos ante la personalidad y la obra artística de don Arturo Borda”. En: *La Calle*. La Paz, 13 de enero de 1944.
- *La Calle*. “Y sigue pintando...”. En: *La Calle*. La Paz, 13 de enero de 1944.

1945

- *El Diario*. Arturo Borda presentará su última exposición”. En: *El Diario*. La Paz, 10 de enero de 1945.

1946

- *El Universitario*. “El Toqui Borda y su próxima gran Exposición Pictórica”. En: *El Universitario*. La Paz, 28 de septiembre de 1946.
- *La Calle*. “Rehabilitación artística de un gran pintor: Arturo Borda”. En: *La Calle*. La Paz, 27 de junio de 1946.

1949

- *Última Hora*. “La agonía de Jesús (ilustración)”. En: *Última Hora*. La Paz, 13 de abril de 1949.

1950

- *La Razón*. “La nota del Lunes. El último soneto de Juan Capriles”. En: *La Razón*. La Paz, 3 de julio de 1950.
- *La Razón*. “Informaciones. La nota del lunes. Arturo Borda: el gran pintor olvidado. Arturo Borda en su retiro de Sopocachi”. En: *La Razón*. La Paz, 10 de julio de 1950. p. 6.

1951

- *El Diario*. “Hoy se inaugura 5 exposiciones del pintor Borda”. En: *El Diario*. / ARR/ AHB/. La Paz, 1951
- *El Nacional.* “La reaparición de Arturo Borda. El rebelde pintor boliviano”. En*: El Nacional*. La Paz, 29 de marzo de 1951.
- *La Tribuna*. “El retorno de un bohemio... El pintor Arturo Borda expondrá varios cuadros”. En: *La Tribuna*. La Paz, 12 de julio de 1951.

- Medinaceli, Emilio. “Ensayo crítico de la obra de Arturo Borda”. El Diario, La Paz 7 de octubre, 1951.
- Peñaloza, Héctor. “Exposición en la Casa de Murillo”. En: *Última Hora*. La Paz, 1º de julio de 1951.
- *Última Hora*. “La exposición en la Casa de Murillo”. En: *Última Hora*. La Paz, 1 de julio de 1951.

1953

- Borda Gozálvez, Héctor. “Autobiografía”. (Copia del manuscrito de Arturo Borda, no ubicado) /AHB/. Diciembre de 1953.
- *El Diario*. “En los Amigos de la Ciudad se rindió homenaje al pintor Borda”. En: *El Diario*. La Paz, 1 de agosto de 1953.
- *El Diario*. “Crónica Social. Enfermos. Delicada de salud. La señora Hortensia La Faye V. de Álvarez. -Sigue enfermo el señor Arturo Borda”. En: *El Diario*. La Paz, 17 de junio de 1953: 9.
- *EI Diario*. “Sepelio. Sr. Don Arturo Borda Gozálvez (Q.E.P.D.)”. En: *El Diario*. La Paz, 18 de junio de 1953.
- *El Diario*. “Arturo Borda”. En: *El Diario*. La Paz, 18 de junio de 1953.
- *El Diario*. “Sobre el Arte Boliviano”. En: El Diario. La Paz, 18 de junio de 1953.
- *La Nación*. “Arturo Borda”. En: *La Nación*. / ARR/ AHB /. La Paz, 1953.
- *La Nación*. “Necrológico”. En: *La Nación*. La Paz, 18 de junio de 1953.
- Llanos Aparicio, Luis. “El imposible olvido de Arturo Borda”. En: *El Diario*. La Paz, 5 de julio de 1953.
- Marcus. “Muerte de tres maestros. Arturo Borda: el pintor bohemio”. En: *La Nación*. La Paz, 12 de julio de 1953.
- Medinacelli, Carlos. Algunas consideraciones acerca de la obra y personalidad de Arturo Borda”. En: *El Diario*. Segunda Sección. La Paz, 5 de julio de 1953.
- *Última Hora*. “En Amigos de la Ciudad se anunció que los trabajos del Ferrocarril al Beni paralizarán el día 15 de agosto. Se rindió homenaje a la memoria de Arturo Borda. –Otros asuntos tratados en esta institución”. En: *Última Hora*. La Paz, 31 de julio de 1953.
- Viscarra Fabre, Guillermo. “Palabras en la muerte”. En: *El Diario*. La Paz, 5 de julio de 1953.

1954

- Anónimo. Aniversario de la muerte del pintor A. Borda”. / ARR/AHB/. La Paz, junio de 1954.
- Lora, Guillermo. “Los primeros Congresos Obreros”. En: *Rebelión*. / AHB/. La Paz, 31 de octubre de 1954.

1959

- Díaz Machicao, Porfirio. “A los seis años de la muerte de Arturo Borda”. En: *Presencia*, Suplemento Presencia Literaria. La Paz, 14 de junio de 1959.

1962

- Borda Gozálvez, Arturo. “Arturo Borda: Autobiografía”. En: *La Nación*. Suplemento dominical. La Paz, 28 de octubre de 1962.
- *La Nación*. “Se inauguró ayer exposición de pintura abstraccionista”. En: *La Nación*. / AHB/. La Paz, 25 de octubre de 1962.
- Villon. “Arturo Borda y Sofía Wilde”. En: *La Nación*. / ARR/ AHB/. La Paz, 1 de noviembre de 1962.

1966

- Aliaga, Ernesto. “Hace trece años murió Arturo Borda”. *El Diario*, 17 de junio, La Paz, 1966.
- Canaday, John. “Major and Minor Masters Discovered in Latin Display”. En: *The New York Times*. / ARR/ AHB /. New York, February 26, 1966.
- Canaday, John. “Below the Rio Grande in New Haven”. En: *The New York Times*. /ARR/AHB/. New York, February 27, 1966.
- *El Diario*. “Culturales. Museo Nacional de Arte. Hay en Borda la influencia de un estado angustiante”. En: *El Diario*. La Paz, 19 de agosto de 1966.
- *Republica*. “La maravillosa producción artística de Arturo Borda”. En: *Republica*. La Paz, 21 de junio de 1966.

1967

- *El Diario*. “Noticias Bibliográficas”. En: *El Diario*, Suplemento Literario. La Paz, 14 de mayo de 1967. p. 4.
- Vilela del Villar, Hugo (Hugo Blym). “El ‘Toqui’ El ‘Diablo’ y yo”. En: *El Diario*, Suplemento Literario. La Paz, 11 de junio de 1967. p. 4.

1974

- Borda Gozálvez, Arturo. “Huyendo del desastre de este mundo (Ilustración)”. En: *Hoy*. (portada). La Paz, 23 de junio de 1974.

1975

- Gisbert, Teresa. “Arte”. En: *Presencia*. Edición de Homenaje al Sesquicentenario de Bolivia. / ARR/. La Paz, 6 de agosto 1975. pp. 385-408.
- Mariaca Guillén, Raúl. “Aturo Borda y una montaña llamada Illimani”. En: *El Diario*. La Paz, 6 de agosto de 1975. p. 12.
- Socia, Óscar. “Cine”. En: *Presencia*. La Paz, 6 de agosto de 1975.

1979

- Gumucio Dagrón, Alfonso. “Cincuenta años de cine boliviano (parte II)”. Bodas de Oro del Periódico *Última Hora*. La Paz, abril de 1979. En: Clap. Revista dedicada al mundo del cine. Año 1, N° 3. / ARR/. Publicación quincenal.

1983
- Gisbert, Teresa. “Borda. Una nueva galería: niños y fotos”. En: *Última Hora*, Suplemento Semana. La Paz, 21 de octubre de 1983. p. 11.
- La Faye Borda, Federico. Tríptico: “In Memorian”. / ARR/ AHB/. La Paz, 17 de junio de 1983.
- La Faye Borda, Federico. “La Vida y Obra de un genio de la plástica: Arturo Borda”. En: *El Diario*. La Paz, 31 de julio de 1983.
- Querejazu Leyton, Pedro. “Arturo Borda el desconocido”. En: *Última Hora*, Suplemento Semana. La Paz, 4 de noviembre de 1983. p. 4.
- Sáenz, Jaime. “El artista Arturo Borda y la imagen de nuestro mundo”. En: *Presencia*. La Paz, 16 de octubre de 1983.
- Shimose, Pedro. “Arturo Borda (El loco)”. Semana de *Última Hora*, N° 513. La Paz, febrero 14, 1983. p. 2.

1984
- Querejazu Leyton, Pedro. “Las artes plásticas y 1952”. En: *Presencia Literaria*. La Paz, 26 de agosto de 1984.

1985
- Guzmán Saldaña, Mario. “Arturo Borda renace”. *Domingo de Hoy*, Revista Cultural. La Paz, mayo 5, 1985: 15.
- *Presencia*. “Bolivia país multinacional y multiétnico (Ilustraciones por Arturo Borda)” En: *Presencia*. La Paz, 26 de mayo de 1985.
- Roa Balderrama, Rónald. “Tras las huellas de Arturo Borda”. En: *Presencia*. La Paz, 21 de abril de 1985.

1986
- Borda Gozálvez, Arturo. “Óleo de Arturo Borda Gosálvez”. En: *Presencia*, Suplemento Dominical. La Paz, 27 de abril de 1986.
- Borda Gozálvez, Arturo. “El Loco. Poema del pintor Arturo Borda”. En: *Hoy*. Revista Domingo. La Paz, 10 de agosto de 1986. p. 17.
- Borda Gozálvez, Arturo. “La flor subacuática”. En: *Presencia*. Suplemento Dominical, La Paz, 21 de diciembre de 1986. p. 12. (Tomado de El Loco Tomo 1).
- Borda Gozálvez, Arturo. “Un texto de Arturo Borda”. En: *Presencia*. Suplemento Dominical. La Paz, 28 de diciembre de 1986. p. 3.

1987
- Querejazu Leyton, Pedro. “Visión del Arte Boliviano. Segunda Parte”. En: *Presencia Literaria*. La Paz, 11 de octubre de 1987.

1988
- Susz K., Pedro. “Documento para la historia de nuestro cine”. / ACB/. 6 de marzo de 1988.

1989
- Mesa, José de. (Fragmento). En: *Hoy*, Revista Domingo. La Paz, 16 de julio de 1989. p. 21.
- Sáenz, Jaime. “Arturo Borda”. En: *Hoy*, Revista Domingo. La Paz, 16 de julio de 1989. p. 22.
- Villanueva Suárez, Jorge. “‘La Gioconda’, el Illimani y Arturo Borda”. *El Diario*. Letras Artes Filosofía. La Paz, noviembre 19, 1989. p. 6.

1990
- Botelho Gosálvez, Raúl. “La Patria y los amigos”. En: *Hoy*, Revista Domingo. La Paz, 9 de diciembre de 1990. p. 10.
- Durán Boger, Luciano. “El macizo andino y algunos pintores”. En: *Hoy*, Revista Domingo. La Paz, 18 de marzo de 1990. pp. 18-19

1991
- Baptista Álvarez, Mariana. “Vivir con dignidad”. (Entrevista con Walter Montenegro). En: *Hoy,* Revista Domingo. La Paz, 7 de abril de 1991. pp. 20-24.

1993
- Blanco Mamani, Elías. “Aturo Borda, en vida y obra”. En: *La Razón*. Suplemento Ventana. La Paz, 12 de septiembre de 1993.

1995
- Blanco, Elías. “Arturo Borda, su obra en el tiempo”. *Presencia*, 26 de noviembre, La Paz, 1995.
- Blanco, Elías. “Arturo Borda ante la crítica”. Suplemento *Puerta Abierta*, *Presencia*, 3 de diciembre, La Paz, 1995.
- *Última Hora*. “La primera película boliviana”; “El viejo film Wara Wara será restaurado por los alemanes”. En: *Última Hora*. / ACB/. La Paz, 30 de diciembre de 1995.

1997
- Botelho Gosálvez, Raúl. “Historia de un retrato”. Suplemento *Semana*, *Última Hora*, 24 de agosto, La Paz, 1997.
- *El Diario*. “Revive un clásico del cine boliviano. Película nacional Wara Wara será restaurada por el gobierno alemán”. En: *El Diario*. / ACB /. La Paz, 14 de marzo de 1997.
- Mercado Camacho, Orlando. “Wara Wara”. *Presencia*, 23 de marzo: La Paz, 1997.
- *Presencia*. “Un clásico del cine boliviano. El gobierno alemán restaurará Wara Wara”. En: *Presencia*. Suplemento Puerta Abierta. /ACB/. La Paz, 13 de marzo de 1997.

1998
- *El Diario*. “Galería de pintores: Arturo Borda”. En: *El Diario Literario*. La Paz, enero 18, 1998. p. 1.

- Gutiérrez Aldayuz, Nadya. “Para la memoria del cine boliviano. Wara Wara ha sido salvada”. En: *Presencia*. Suplemento Puerta Abierta. /ACB/. La Paz, 16 de agosto de 1998. pp. 10-11.
- Molina, Fernando. “Arturo Borda, el loco”. *La Prensa*, 29 de noviembre: La Paz. 1998.
- Nogales Guzmán, Eduardo. “Arturo Borda: la crítica de la locura (I)”. En: *La Razón*. Suplemento El Malpensante. La Paz, 25 de octubre de 1998.
- Nogales Guzmán, Eduardo. “Arturo Borda: la crítica de la locura (II)”. En: *La Razón*. Suplemento El Malpensante. La Paz, 1 de noviembre de 1998.
- Nogales Guzmán, Eduardo. “Arturo Borda: la crítica de la locura” (III)”. En: *La Razón*. Suplemento El Malpensante. La Paz, 8 de noviembre de 1998.
- Nogales Guzmán, Eduardo. “De FM y Borda, la hormiga y la montaña”. En: *La Razón*. Suplemento El Malpensante. La Paz, 20 de diciembre de 1998.
- *Presencia*. “De la sublimación a la realidad”. En: *Presencia*. Suplemento Puerta Abierta. / ACB/. La Paz, domingo 16 de agosto de 1998. p. 9.
- Susz K., Pedro. “Wara-Wara. El patrimonio también se recupera”. En: *Última Hora*, Suplemento Semana. / ACB /. La Paz, 1 de marzo de 1998.

1999

- *¡Oh!* - Revista, Año I-N° 40. “Pintor: Arturo Borda (1983-1953)”, N° 31. En: *100 gigantes del siglo*. Edición especial de *Los Tiempos* (Cochabamba), *La Prensa* (La Paz), *Correo del Sur* (Sucre), *Ahora* (Tarija), 26 de diciembre de 1999.
- Ortiz O., Rodolfo. “Con una cebolla en el ojal”. En: *La Razón*. Suplemento El Malpensante. / ARR/. La Paz, 24 de enero de 1999.
- Querejazu Leyton, Pedro. “El buscador de la belleza: Arturo Borda Gozálvez”. En: *100 Personajes del siglo XX*. Fascículo 6. *La Razón*. (La Paz), *Opinión* (Cochabamba), *El Nuevo Día* (Santa Cruz), 9 de septiembre de 1999. pp. 83-84.

2000

- Jordán Arandia, Óscar E. “Obras desconocidas de Arturo Borda resurgen del olvido”. En: *Correo del Sur-Planeta*. Sucre, 1 de octubre de 2000. p. 3.
- Ortiz, Pablo. “Borda ‘El loco’ de la ciudad profunda”. En: *El Deber*, Suplemento Escenas. Santa Cruz, 26 de marzo de 2000.
- Rivero Mercado, Pedro (Director). “El personaje. 1916”. En: *El espíritu del siglo. 1900-1999*. Revista de *El Deber*. Santa Cruz, 2000.

2001

- Defensor del Pueblo. “Afiche Protagonistas. Campaña contra la discriminación”. /ADF/. Impreso en Presencia. En: IV Informe de la Defensora del Pueblo al Congreso Nacional 2001. /ARR/. La Paz, 2001. p. 20.

2002

- Policía Nacional. “Museo Policial y Archivo Histórico”. / ARR/. La Paz-Bolivia; 2002.

2003

- Anónimo. “Wara Wara, rescate de una herencia”. En: *El Deber*- Brújula. Edición Especial. Santa Cruz, 4 de enero de 2003.
- Colanzi, Liliana. “Grandes suicidas de la historia. El Arte de Morir”. En: *El Deber*. Suplemento Brújula. Santa Cruz, 11 de enero de 2003.

2004

- Vargas, Rubén. (Ed.).”El loco”. *Pulso-Salamandra*, Año 4. N° 73. La Paz, 16 - 29 de abril de 2004.

2005

- Villagómez, Carlos. “Arturo Borda, Filicidio”. En: *El juguete rabioso*. / ARR/. La Paz, 21 de agosto de 2005.

2006

- *La Razón*. “Aturo Borda Gozálvez 1983-1953. Un anarquista que transformó la rebeldía en arte”. En: *100 personajes de la Republica*. Edición aniversario de La Razón del 9 de junio: Comunicaciones El País-La Razón. La Paz, 2006. pp. 74-75.

2008

- Roa Balderrama, Rónald. “Arturo Borda y Raúl Otero Reiche”. En: *El Mundo*. Suplemento cultural El Lampión. Santa Cruz, 10 de febrero de 2008.

2009

- Aillón, Virginia. “Los antropólogos o especialistas en antros: la bohemia literaria en La Paz” En: *La Prensa*. Suplemento Fondo Negro. La Paz, 12 julio de 2009.
- Badani Ruiz, Javier. “Un Borda inédito sale a la luz” En: *La Razón*. Suplemento Tendencias. La Paz, 19 julio de 2009.
- *La Prensa*. “Familia francesa dona al país óleos y bocetos de Arturo Borda” En: *La Prensa*. La Paz, 26 de abril de 2009.
- *La Razón* vive el Bicentenario. *200 Personajes paceños*. *La Razón*. La Paz, julio 16 de 2009: 11-12.
- Roa Balderrama, Rónald. “Arturo Borda. El Toqui, un paceño universal” En: *La Prensa*. Suplemento Fondo Negro. La Paz, 5 de julio de 2009.

2014
- Vargas, Rubén. “Borda escribió siempre para los lectores futuros” (Entrevista a Rodolfo Ortiz). La Razón (Edición Impresa). Suplemento “Tendencias”. La Paz, 21 de diciembre de 2014. p. 00. http://www.la-razon.com/suplementos/tendencias/Borda-escribio-siempre-lectores-futuros_0_2183181767.html.

Sin fecha
- Anónimo. “Conferencia del Dr. Moisés Sáenz”. /ARR/AHB/. La Paz. S.d. (Ilustración por Arturo Borda.
- Anónimo. “La exposición de pintura de la Escuela de Artes y Oficios Municipal”. / ARR/ AHB/. La Paz. s/d.
- Anónimo. “Don Arturo Borda”. /ARR/ AHB/. s/d.
- Anónimo. “Liga Obrera de Defensa Social”. / ARR/ AHB/ s/d.
- Anónimo. “La Próxima Exposición de Arturo Borda”. / ARR/ AHB/. s/d.
- ACB. “Wara Wara. La película incaica”. En: Sucesos. / ACB/. Santiago de Chile. s/d.
- Borda Gozálvez, Arturo. “La Carta”. En: La Razón. / ARR/ AHB/. s/d.
- Calderón, Alejandro. “La exposición Borda”. / ARR/ AHB/. s/d.
- *El Liberal*. “Artísticas. Ilustración: Autorretrato”. En: *El Liberal* /ARR/AHB/. La Paz, 18 de noviembre de 19??
- *El Norte*. “El conocimiento de nuestro propio valer”. En: *El Norte*. / ARRI AHB/. La Paz, s/d.
- Guerra, José Eduardo. “Arturo Borda”. / ARR/ AHB/ La Paz. s/d.
- *La Semana*. “Artistas nacionales. El señor Arturo Borda”. En: *La Semana* ./ARR/AHB/. s/d.
- *Las Sombras Acusadoras*. “Un cuadro de Arturo Borda”. / ARR/AHB/ La Paz. s/d.
- Rodas y A, Justo E. “Arturo Borda”. /ARR/AHB/. s/d.
- Salas, Ángel (Bonjour). “El pintor don Arturo Borda”. / ARR/ AHB/. La Paz. s/d.
- Téllez Reyes, Julio. “Los lienzos de Arturo Borda”. / ARR/ AHB/. s/d.
- Uarda, Flavio. “Ecce Homo. Para Arturo Borda”. En: *El Fígaro*. /ARR/AHB/. s/d.

Páginas electrónicas

http://vivirdebuenagana.blogspot.com/2009/01/arturo-borda.html
http://arturoborda.blogspot.com/
http://www.eldeber.com.bo/anteriores/20040619/escenas_5.html
http://www.eldeber.com.bo/anteriores/20040619/escenas_5.html
http://www.masas.nu/Historia%20del%20Mov.Obrero%20Boliviano/Tomo%20II/9-%20Cap.%20IV.%20Otras%20federaciones%20de%20trabajo.pdf
https://pedroquerejazu.wordpress.com/2014/08/18/nicolas-zeballos-chavez-un-artista-olvidado/
https://wordpress.com/read/post/feed/12326389/814112156
http://www.noticiasfides.com/cultura/pedro-querejazu-redescubre-la-obra-pictorica-de-arturo-borda-en-un-libro-356737/
http://www.opinion.com.bo/opinion/ramona/2015/0913/suplementos.php?id=7268
https://wordpress.com/read/post/feed/12326389/821642092

ISBN: 978-99974-53-77-8