

ISSN: 2313-5115

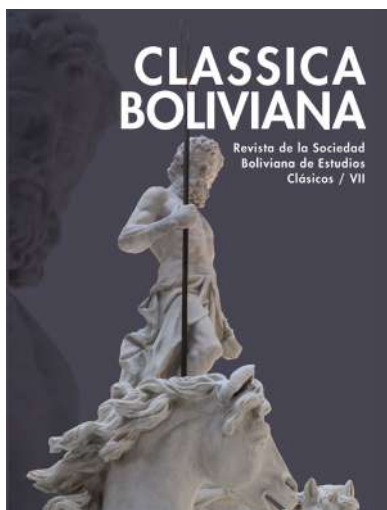
CLASSICA BOLIVIANA

Revista de la Sociedad
Boliviana de Estudios
Clásicos / VII



CLASSICA BOLIVIANA

Revista de la Sociedad Boliviana de Estudios Clásicos
Número VII



Sociedad Boliviana
de Estudios Clásicos
SOBEC



Comité de Redacción: *Director y editor general:* Andrés Eichmann Oehrli – *Subdirector:* Mario Frías Infante – *Secretaría general:* Tatiana Alvarado Teodorika – *Coordinadora general:* Mary Carmen Molina Ergueta – *Miembros:* Carla Salazar, Mary Carmen Molina Ergueta (Saint Andrew's School), Tatiana Alvarado Teodorika (Institut National Universitaire J. F. Champollion, Francia)

Comité de Evaluación (y sus universidades): Antonio Alvar Ezquerro (Universidad de Alcalá de Henares, España) – Antonio Barnés (Universidad de Granada, España) – Ricardo del Molino García (Externado, Colombia) – Santiago Gelonch Villarino (Universidad Nacional de Cuyo, Argentina) – Andrew Laird (Warwick University, Reino Unido) – Manuel López Muñoz (Universidad de Almería, España) – José Antonio Mazzotti (Tufts University, EE.UU.) – Manuel Molina (Universidad de Granada, España) – Claudia Quiroga (Universidad Nacional de Tucumán, Argentina) – Daisy Rípodas Ardanaz (Universidad de Buenos Aires, Argentina) – Alejandro Vigo (Universidad de Navarra, España)

Editores responsables: Andrés Eichmann Oehrli y Tatiana Alvarado Teodorika

Portada: Fuente de Neptuno, Plaza del Montículo, La Paz (realizada en La Paz por G. Magnani a principios del siglo XX). Fotografía propiedad del Gobierno Autónomo Municipal de La Paz (Unidad de Museos Municipales). Edición fotográfica: Felipe Ruiz. 

En el libro *El censo comercial industrial de la colonia italiana en América* (Buenos Aires, Ed. Río de la Plata, 1928, p. 1088) Giuseppe Magnani figura como el autor de esta fuente, y se exalta la obra con estas palabras: «por su originalidad y valor artístico puede considerarse como una de las más hermosas de América». Si bien la fuente es, sin duda, muy bella, se puede suponer alguna dosis nacionalista en esta afirmación. Agradezco a Mauricio Belmonte, autor de *Polenta. Familias italianas en Bolivia* (La Paz, Gente Común, 2009) el haberme encaminado a la consulta de este libro. Según un reportaje a descendientes de la familia Magnani, proveniente de Carrara (en *Jiwaki. Revista municipal de Culturas*, 56, abril-junio de 2015, pp. 13-16, «firmado» con las iniciales E.C. y H.F.L.), la atribución de la escultura a Giuseppe Magnani, que tenía su taller en la calle Landaeta, no es exacta. Quien la hizo sería su hermano Giacomo Santiago (su taller funcionaba en la avenida América, también en La Paz). En cualquier caso, se descarta la afirmación según la cual el conjunto escultórico habría sido hecho en Italia (J. Siles S., *Guía de la ciudad Nuestra Señora de La Paz*, La Paz, Plural, 1999, p. 236). Este último autor acierta, en cambio, cuando observa que está realizado «según los cánones de un fuerte academicismo».

Andrés Eichmann Oehrli

Contacto e informaciones: estudiosclasicosbolivia@gmail.com / www.estudiosclasicosbolivia.org

© Sociedad Boliviana de Estudios Clásicos (SOBEC), 2016

© Editorial Marigalante, 2016

Primera edición: julio de 2016

ISSN: 2313-5115

Producción: Editorial Marigalante

Impreso en Bolivia

Índice

Presentación.....	5
-------------------	---

Filosofía

Equivalencias semánticas de términos griegos en lengua latina en dos Padres de la Iglesia cristiana <i>Alfredo Fraschini</i>	11
--	----

Ejemplos teológicos en la lógica medieval <i>Juan Manuel Campos Benítez</i>	33
--	----

Filología clásica

Los <i>incipit</i> de <i>De amicitia</i> y <i>De breuitate uitae</i> : del texto al contexto <i>Silvio Cornú - Patrizia Herskovits</i>	49
---	----

Materia clásica: del siglo XVI hasta nuestros días

El legado clásico y medieval en las sirenas de Charcas <i>Margarita Vila Da Vila</i>	63
Ingenio y erudición en una carta latina de Charcas: Manuel de Peñalosa y Mansilla escribe a Pedro Frasso en 1678 <i>Andrés Eichmann Oehrli</i>	97
Las medallas mitológicas de Manuel Isidoro Belzú <i>Fernando López Sánchez</i>	135
Arturo Borda y el mundo clásico <i>Pedro Querejazu</i>	163

Presentación

Es una alegría sacar nuevamente a la luz la revista *Classica Boliviana*, en la que, desde 1999, hemos puesto la ilusión por lograr un trabajo que reúna aportes originales, calidad científica y una cuidada presentación. En este número ofrecemos aportes de especialistas que exploran el uso de la materia clásica en culturas y épocas que se han beneficiado del legado de Grecia y Roma, desde el medieval Escoto Eriúgena hasta creaciones bolivianas de los siglos XIX y XX. En muchos casos se nos remite a fuentes y textos nucleares de lo que hoy «consume» a diario nuestra sociedad. La novedad en este número es la presencia de áreas que hasta ahora no habíamos frecuentado: artes plásticas (sólo nuestro primer número ofrecía un artículo) y numismática (disciplina que también estaba representada por un solo trabajo, en el número III).

Abre este volumen el estudio de Alfredo Fraschini, quien examina problemas léxicos que se generan en la Antigüedad tardía y en la Edad Media con la traducción al latín de términos que expresan o suponen categorías del pensamiento griego, con lo que da cuenta del accidentado camino por el que transitaron las palabras para expresar ideas concebidas en aquella lengua. El trabajo nos lleva a reflexionar sobre la necesidad de asentar mejor el conocimiento de la lengua latina en nuestro medio no sólo para acceder a los abundantes textos latinos de Bolivia, sino también para establecer un puente que permita conectar términos que se encuentran en textos del pasado y del presente con los vinculados a otras lenguas (griego y hebreo, particularmente). Imprescindible también para llevar hoy a cabo traducciones de trabajos filosóficos, científicos, jurídicos y teológicos que son parte del patrimonio de Bolivia y que no siempre están al alcance del lector hispanohablante.

En la misma sección, Juan Manuel Campos Benítez se centra en textos de lógica medieval que, a partir de nociones teológicas, constituyen ejemplos de una tesis, una distinción, un concepto y hasta una regla lógica. Se trata de ejemplos que aparecen en tratados escritos por William de Sherwood (*ca* 1200-*ca* 1272), Guillermo de Ockham (*ca* 1287-1347), Alberto de Sajonia (*ca* 1320-1390) y Jean Buridan (*ca* 1300-*ca* 1358). Campos Benítez observa que, para estar en condiciones de captar las sorpresas que deparan tales desarrollos, la mejor preparación (en la actualidad) consiste en conocer la lógica contemporánea, la lingüística y la pragmática, entendida como el estudio de las relaciones entre el lenguaje y su uso por parte de los hablantes.

En el ámbito de la filología clásica, Silvio Cornú y Patrizia Herskovits hacen una lectura crítico-comparativa de los *incipit* de *De amicitia* de Cicerón y *De breuitate uitae* de Séneca y analizan sus estructuras sintácticas y elementos que determinan la objetividad o la subjetividad de lo que se dice. Los autores proponen este tipo de lectura como un modo de aprendizaje de la lengua y de la cultura latinas, recurriendo, en el análisis, al estudio de la práctica de la retórica clásica en la pluma de cada autor e inscribiendo las obras en sus contextos socio-políticos específicos.

En el último apartado se estudia el empleo de la materia clásica desde diferentes perspectivas: Margarita Vila Da Vila y Pedro Querejazu lo hacen desde la Historia del Arte, Andrés Eichmann desde la filología y Fernando López Sánchez desde la numismática.

Margarita Vila Da Vila se ocupa del legado clásico y medieval en la representación de sirenas pisciformes en relieves y pinturas del Virreinato del Perú. Remite a los orígenes iconográficos de cada elemento y revisa algunas de las interpretaciones suscitadas por su presencia en el territorio boliviano. Se trata de un estudio fundamental para la interpretación de sirenas barrocas en el territorio andino.

Andrés Eichmann también se ocupa de este período, pero lo hace desde el género epistolar. Estudia una carta de elogio, escrita en latín, que Manuel de Peñalosa y Mansilla dirige a Pedro Frasso en 1678 y que se publica en los preliminares del tratado *De regio Patronatu Indiarum* de Frasso. Después de ofrecer datos indispensables del contexto y de presentar al autor (su trayectoria profesional y personal), se adentra en los variados juegos ingeniosos que introduce Peñalosa en su escrito, en los que hace intervenir de manera exquisita a poetas y prosistas latinos. A continuación ofrece la versión bilingüe de esta epístola.

Avanzando un poco más en el tiempo y circunscribiéndose al periodo republicano, Fernando López Sánchez hace un minucioso estudio de medallas acuñadas en Bolivia entre 1850 y 1855, durante la presidencia de Manuel Isidoro Belzú. Analiza los discursos medallísticos legitimistas de carácter hercúleo y jupiterino del presidente. Las composiciones mitológicas de carácter greco-romano, de muy complicada lectura, son interpretadas por López Sánchez, quien no solamente identifica el origen y la utilización de muchos de sus elementos compositivos, sino que sitúa su presencia en el contexto boliviano de la época.

Para cerrar este número de *Classica Boliviana* volvemos a la Historia del Arte y nos adentramos ya en el siglo XX: Pedro Querejazu analiza en detalle dos pinturas al óleo sobre lienzo en las que Arturo Borda hace apología del arte clásico: *La perfección de las artes* (o *El templo del Ideal*) y la *Crítica de los ismos y triunfo del arte clásico*. Estas obras pertenecen a la última década de vida del pintor, 1943-1953, una etapa en la que, según muestra P. Querejazu, su producción pictórica es indisociable de su obra literaria y en que la primera está pensada como un discurso visual complementario de la segunda.

Agradecemos a los mencionados estudiosos por sus contribuciones; a Jorge Paz Navajas, rector de la Universidad Nuestra Señora de La Paz, por su decidido apoyo para la presente publicación (apoyo que hemos recibido ininterrumpidamente desde el inicio de las actividades de la SOBEC); a Norma Campos Vera, presidente de la Fundación Visión Cultural; a los miembros de los Comités de Evaluación y de Redacción de este número, que han realizado con profesionalismo, rigor y generosidad un trabajo minucioso.

Andrés Eichmann Oehrli
Tatiana Alvarado Teodorika

**MATERIA CLÁSICA:
DEL SIGLO XVI HASTA
NUESTROS DÍAS**

Arturo Borda y el mundo clásico¹

Pedro Querejazu Leyton

Academia Boliviana de la Historia
pedroquerejazul@yahoo.com

Resumen

El autor introduce el tema hablando de la sutil permanencia e influencia del arte clásico en Bolivia durante el siglo XX. Describe brevemente la producción y las características de la obra de Arturo Borda (1883-1953). Luego se analizan en detalle dos pinturas al óleo sobre lienzo que hacen apología del arte clásico: *La perfección de las artes* (o *El templo del Ideal*) y *Crítica de los ismos y triunfo del arte clásico*. Concluye con una propuesta sobre el anacronismo de la obra de Borda en su época y hoy.

Palabras clave: Arturo Borda - Clasicismo - Arte clásico - Arte moderno-Indigenismo - Ismos - Arte contemporáneo

Abstract

This paper begins with a discussion of the subtle pervasiveness and influence of classicising tendencies in Bolivia during the twentieth century.

¹ Trabajo presentado por el autor en el *VIII Encuentro de Estudios Clásicos*. Unión Latina y Fundación Visión Cultural. Casa de la Cultura de Tarija. 7, 8 y 9 de septiembre de 2010.

After briefly describing the production and characteristics of the work of Arturo Borda (1883-1953), two paintings are analysed in detail that constitute in themselves a justification for classical tastes: *La perfección de las artes* (or *El templo del Ideal*) [The perfection of the arts (or The Temple of the Ideal)] and *Crítica de los ismos y triunfo del arte clásico* [Critique of the Isms and Triumph of the Classical Art]. It concludes with the discussion about anachronism of Borda's work in his lifetime and today.

Key Words: Arturo Borda - Classicism - Classical Art - Modern Art - Indigenism - The Isms - Contemporary Art.

1. Antecedentes

La influencia del mundo clásico en el arte colonial es muy clara, dada la tradición generada en el Renacimiento italiano y flamenco que fue trasvasada a América por los españoles. Esa relación se mantuvo durante el Barroco a través de estampas y libros. Otro tanto sucedió con el Neoclasicismo de tradición también italiana, introducido al final del periodo colonial y el Academismo de tradición francesa durante el periodo republicano del siglo XIX². Sin embargo, son escasos los estudios de historia del arte que indaguen sobre la influencia o presencia del mundo clásico en el arte moderno y contemporáneo en Bolivia. Hay numerosos casos interesantes que se prestarían al estudio de esta influencia, como la obra de Antonio Villavicencio en el tercer tercio del siglo XIX, y hasta la obra de Enrique Arnal en la década de 1960.

2. El caso de Arturo Borda Gozávez

Este artista es uno de los más significativos, modernos y progresistas de la primera mitad del siglo XX en el país, en cuya obra se pueden encontrar numerosas referencias al mundo clásico, especialmente griego.

En la obra de Borda, que trabajó de manera más o menos constante a lo largo de su vida, se identifican dos etapas de producción más intensa y significativa. Estas etapas se establecen entre 1905 y 1930, la primera, y

² Ver: José de Mesa y Teresa Gisbert, *Holguín y la pintura virreinal en Bolivia*, 1977; Mario Chacón Torres, *Pintores bolivianos del siglo XIX*, 1963.

durante la última década de su vida, 1943-1953, la segunda. En ésta, produjo una buena cantidad de pinturas que tienen relación con su obra literaria *El Loco* –publicada de manera póstuma, en 1966–, y están pensadas como un discurso visual paralelo y complementario a su escrito y viceversa.

La relación temática y conceptual con el mundo clásico es evidente en ambas etapas. De hecho, es necesario tener siempre en cuenta que Arturo Borda, a lo largo de toda su producción, fue un pintor clásico y clasicista. Sus ideales estéticos son clásicos, aunque está muy influido por el simbolismo y el modernismo.

He escogido, para presentar y analizar en esta oportunidad, dos obras de este artista, dentro de las muchas que tienen referencias al mundo clásico. Las he escogido porque en ellas las referencias a los ideales de arte griego y sus ideales estéticos y éticos son claras.

La primera se la conoce como *La perfección de las artes* (o *El templo del Ideal*) (1944) y la segunda lleva el título de *Crítica de los ismos y triunfo del arte clásico* (1948). Aquella tiene un título que ha sido puesto por los estudiosos *a posteriori* y se desconoce cómo la habría titulado Borda; mientras que ésta sí tiene un título dado por el autor y que figura como tal, con alguna variante, en los catálogos de sus exposiciones finales y en la retrospectiva de 1966.

La perfección de las artes

Se trata de una pintura de formato cuadrado, de composición central. Esta obra de 1944 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.

Descripción

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 a la altura de las cimas de las montañas nevadas, 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. 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.



Arturo Borda. *La perfección de las artes* (o *El templo del Ideal*), 1944. Pintura al óleo sobre lienzo, de 157 x 156 cm. Colección particular. La Paz.

Análisis de los elementos temáticos

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 Helicón³, 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. En realidad, la cúspide blanca es la representación del Pentélico⁴, 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 hermetismo⁵. Además, es preciso tener en cuenta que para Arturo Borda el paradigma de la belleza natural fueron las montañas nevadas, en especial el Illimani.

En cuanto a los personajes que están dispuestos conformando una especie de triángulo, la obra muestra a ocho figuras humanas desarrollando varias actividades en la cúspide de la montaña. 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 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

³ En la mitología griega, el monte Helicón está consagrado a Apolo y las musas también llamadas las helicónides. La parte oriental estaba especialmente consagrada a las musas 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, Hesíodo.

⁴ 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 de 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.

⁵ Jéssica Freudenthal Ovando, 2016.

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 Olimpo⁶; 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 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

⁶ 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*.

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 de pintores medievales, que es la representación de las últimas pisadas de Cristo en la Tierra, impronta que deja 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 trampantojo⁷ 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 fiel⁸. Finalmente, la cueva de la montaña no es un lugar de refugio y escondite, como en otras obras de Borda, sino de génesis, de nacimiento.

La Crítica de los ismos y el triunfo del arte clásico

La segunda de las obras escogidas para este análisis es, probablemente, la más conocida del artista junto con *El Yatiri*. Es más compleja en términos compositivos, visuales y conceptuales que la anterior, pero sus elementos están muy claramente caracterizados. Aparentemente, la *Crítica de los ismos y el triunfo del arte clásico* (1948) describe los postulados estéticos de Arturo Borda, así como muestra la escisión entre los ideales estéticos y formales y la realidad universal y local del hombre y del arte en cada momento.

⁷ 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 y sugerir la realidad mediante el engaño de la visión (DRAE).

⁸ 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: Pedro Querejazu, «El uso del trampantojo en la pintura potosina del siglo XVIII», en *Anales de la Academia Boliviana de la Historia*, La Paz, 2009, pp. 229 - 246. Ponencia de ingreso a la Academia Boliviana de la Historia.

Descripción



Arturo Borda. *Crítica de los ismos y triunfo del arte clásico*, 1948. Pintura al óleo sobre lienzo, de 119 x 142 cm. Museo Casa Pedro Domingo Murillo. Museos Municipales del Gobierno Autónomo Municipal de La Paz.

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 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, parece prescindir del drama del conjunto: 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 éstos, 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.

Análisis de los elementos que conforman la temática.

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 (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: 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 en 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 y desnuda, que corre despavorida y acosada 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.

Los elementos clásicos y su valor simbólico.

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*⁹. 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

⁹ 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 viene el nombre. Arturo Borda habría usado como modelo de otro de los personajes 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.

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*. 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 Atenas¹⁰, 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 figura con un gran fuego que arde delante de su escalinata de acceso.

Los elementos nativos: el Illimani, la cantuta y el colibrí y su valor simbólico

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»¹¹. 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. 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 utilizados repetidamente por el artista, dado el significado antes descrito.

¹⁰ Partenón, en griego «la residencia de las jóvenes»; en este caso «la residencia de Atenea Parthenos». 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».

¹¹ 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 (la otra es la flor del *Patujú*).

En cuanto al colibrí, es sabido que es parte de una familia de aves 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»¹². En este caso, el colibrí que se alimenta del néctar de la cantuta es la representación simbólica del propio pintor, Arturo Borda, que nutre su arte de las fuentes puras de la naturaleza boliviana y del mundo clásico¹³.

Conclusión. Obras anacrónicas de un artista genial

En estas obras Borda hizo alegorías con contenidos y significados muy complejos y claramente referidos a la importancia de la perfección del oficio artístico, 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 esa característica en la producción del artista, su constante búsqueda de la belleza formal y conceptual, y de la excelencia en el oficio pictórico y en la representación fiel de la naturaleza –lo cual remite al mundo clásico. Los paradigmas de este pintor eran, consciente o inconscientemente, los míticos pintores griegos ya mencionados, de los cuales no se conocen obras pero sí las referencias que las describen, así como una supuesta competencia sobre la perfección en la representación de la naturaleza, que no está aquí presente pero que está implícita en la medida en que Borda busca representar la naturaleza de la manera más fiel posible.

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 críptico para los espectadores.

Estas dos estupendas obras resultan anacrónicas. El artista se formó e inició su andadura dentro del Clasicismo y Academismo de moda, que era consumido por la élite dominante boliviana. Sin embargo, al finalizar la década de 1920, se hizo presente el Indigenismo en el país, junto con otros movimientos como el Neocolonial. Los cambios estéticos se produjeron

¹² Arturo Borda, 2015, p. 133.

¹³ Pedro Querejazu, 1997; Édgar Arandia, 1997.

aceleradamente junto con los políticos, particularmente después de la Guerra del Chaco, por lo que Borda acabó trabajando a contra corriente de los movimientos estéticos y artísticos mundiales y bolivianos.

Para la época en la que se produjeron ambas obras el mundo parecía haber 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. En Inglaterra, Henry Moore (1898-1986) producía ya sus esculturas estilizadas, casi abstractas. En Bolivia, el Indigenismo estaba en pleno auge con la actividad de Cecilio Guzmán Rojas, Genaro Ibáñez, Gil Coímbra, Manuel Fuentes Lira, incluso la del expresionista lituano Juan Rimça, que fue influido por el Indigenismo. Los artistas de la generación siguiente también estaban impregnados por esta estética.

Como se sabe, los ismos fueron en general reacciones al arte clásico, especialmente en su versión más fría y secante del Neoclasicismo y el Academismo. Se generaron en América y Europa 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. Finalmente, en la década de 1960 surgió como nueva propuesta el 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 conformó el sustento del Indigenismo.

De hecho, con base en los logros del Arte Conceptual, el Arte Contemporáneo rompió con todos los códigos y formas del pasado, tanto clásicos como ismos, en pos de nuevos lenguajes y nuevas formas dentro de los fenómenos denominados el *fin de la historia*¹⁴ y *fin del arte*¹⁵.

¹⁴ Francis Fukuyama, 1992.

¹⁵ Pedro Querejazu, 2009.

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.

Bibliografía

Arandia, É., «Borda desborda», en *Puntos suspendidos*, La Paz, n° 6, octubre/diciembre de 1997, pp. 26-27.

Borda, A., *Nonato Lyra*, ed. y notas de Rodolfo Ortiz. La Paz, Editorial La Mariposa Mundial, 2015.

Chacón Torres, M., *Pintores bolivianos del siglo XIX*, La Paz, Dirección Nacional de Informaciones de la Presidencia de la República, 1963.

Danto, A., *After the End of Art*, Princeton University Press, 1997.

---. *The Abuse of Beauty: Aesthetics and the Concept of Art*, Chicago, Open Court Publishing, 2003.

Freudenthal Ovando, Jéssica, «Bajo el influjo del sol negro: alquimia y melancolía en la obra de Arturo Borda», en P. Querejazu (ed.), *Borda*, La Paz, 2016 (en prensa).

Fukuyama, Francis, *El fin de la Historia y el último hombre*, trad. de P. Elías, Barcelona, Planeta, 1992.

Gisbert, T., «La pintura neoclásica y el muralismo», en T. Gisbert, *Pintura Boliviana del siglo XIX, (1825-1925)*. Homenaje a Mario Chacón Torres, La Paz, Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia, 2004, pp. 39-43.

Mesa, J. de, y T. Gisbert, *Holguín y la pintura virreinal en Bolivia*, La Paz, Editorial Juventud, 1977 (segunda edición)..

Querejazu, P., «Arturo Borda: Crítica de los ismos y triunfo de arte clásico; 1883-1953», en P. Querejazu, *Guía visual de pintura y arquitectura*, La Paz, La Razón, Opinión y El Día, 1997, pp. 238-239.

---. «El uso del trampantojo en la pintura potosina del siglo XVIII», en *Anales de la Academia Boliviana de la Historia*, La Paz, 2009, pp. 229 - 246.

---. «La estética del aburrimiento o el aburrimiento de la estética», en *Memoria: «Encuentro. Estética(s) Contemporánea(s)»*, La Paz, Fundación Simón I. Patiño, 2009, pp. 105-128.