

Con las ganas de hacer arder el mundo entero: esoterismo, genialidad y escándalo en *El loco* de Borda

Fernando Iturralde Roberts¹

Universidad Católica Boliviana

Correo electrónico: fiturralde@ucb.edu.bo

Resumen

El artículo explora las relaciones entre tres características de la obra *El loco* de Arturo Borda: su vínculo con el esoterismo, la concepción romántica del genio y una psicología interindividual que indaga sobre aspectos cuestionables de las propuestas del pintor boliviano. El propósito es poner en evidencia las maneras en que la obra de Borda resulta escandalosa, incluso para ojos contemporáneos que se creen moralmente superiores por su adhesión al discurso políticamente correcto de la academia del Norte. Lo crucial sería demostrar cuán a contrapelo de su época y de la nuestra puede ir una figura como la de Borda y su obra *El loco*.

Palabras claves: Arturo Borda, René Girard, esoterismo, tradición hermética, teoría mimética, romanticismo, vanguardias, modernismo.

1 Docente tiempo horario de la UCB “San Pablo”. PhD en Literaturas y Lenguas Hispánicas por la Universidad de Pittsburgh. M. Sc. en Literatura Latinoamericana y Boliviana por la UMSA. Licenciado en Filosofía por la UMSA. Ha publicado en libros colectivos y revistas.

With the desire of making the whole world burn: Esotericism, genius and scandal in Borda's *El loco*

Abstract

This article explores the relations between three traits in Arturo Borda's work, *El loco*: its relation to esotericism, its romantic notion of the genius, and the characters that seem reproachable in its proposals. The purpose is to show the ways in which Borda's work turns out to be truly scandalous, even from the view of contemporary eyes who believe they are morally superior because they support the politically correct discourse of today's Academia. The crux being to demonstrate to what extent Borda's work *El loco* as his figure can be against the grain of his times, our times.

Keywords: Arturo Borda, René Girard, esotericism, hermetic tradition, mimetic theory, romanticism, vanguardias, Latin American modernism.

Sin embargo, sea pues tu divisa no imitar.
Arturo Borda (1966: 819-20)

*Por eso la locura es la única realidad de la libertad.
Y a ver si me entienden: la única, digo.*
Arturo Borda (1966: 894)

*La creación –involucrada íntimamente con tales elementos–
no puede darse sino en absoluta contraposición al lucro y las ganancias.*
Ana Rebeca Prada (2003: 177)

“*Stirb zur rechten Zeit*”.
Nietzsche, (1969: 168)

En el tomo I de *Hacia una historia crítica de la literatura en Bolivia*, Ana Rebeca Prada (2003) elabora una llamativa comparación entre la obra de los escritores bolivianos Jesús Urzagasti y Arturo Borda. El cotejo parte de la noción teórica de *afuera*, es decir, de una manera de traducir la idea de lo extraño y otro. Por paradójico que pueda parecer en términos lógicos, esta noción involucra la esencialidad o naturaleza o pertenencia de algo a lo que es diferente. ¿Puede algo ser esencialmente otro, diferente? La paradoja radica en la idea de que una esencia pueda ser tal, pues si hay una esencia así, no debería ser ella misma, al mismo tiempo que sí lo es. Prada vincula la obra de estos

dos escritores por medio de la idea de una resistencia a un poder establecido: el Estado. Podríamos restringir la definición y hablar de Estado nacional. Hay, así, una habilidad en estos dos autores para eludir las estabilidades de filiaciones y adscripciones voluntarias a credos fijos. De forma similar, Omar Rocha (2021) destaca el parentesco entre Borda y René Bascopé Aspiazu en su análisis de la obra de este último. Esta asociación entre los dos escritores se funda sobre la tendencia en ambos a explorar los aspectos más marginales y dejados de lado de la ciudad de La Paz, cosa que parece coincidir con la búsqueda de otredades que Prada estableció en su ensayo entre Urzagasti y Borda. La otredad que ambos críticos parecen señalarnos es la de individualidades excepcionales, pero marginales, que buscan sus afinidades para articularse en nuevas pertenencias. En caso de que esto no sea posible, a su vez, la condena a la soledad y el rechazo de toda forma de socialización representan también maneras de repeler lo mayoritario, lo normal a lo que casi todos se someten sin siquiera reflexionarlo.

Ahora, más acá de la estabilidad de estados y naciones, es importante preguntarnos si existe hoy siquiera una sola permanencia ante la cual podríamos ponernos contestatarios. ¿Existió de hecho, en Bolivia o en el mundo, una estabilidad suficiente como para ponerse en contra en los últimos cien años? ¿No decían Marx y Engels (Tucker, 1978: 469-500) que uno de los rasgos fundamentales del capitalismo era su capacidad de anular las tradiciones y formas antiguas de pertenencia? ¿En qué sentido se puede ser contestatario o estar contra la corriente en un momento de crisis? Estas interrogantes nos obligan a considerar la opción de que, en tiempos de capitalismo tardío, lo normal sea más bien lo contestatario y que la obediencia a la norma y la reiteración de lo mismo no sean sino las formas de la otredad que han quedado para siempre en un tiempo que no regresará. Las aspiraciones a la novedad, el prurito de innovación, el imperativo de la creatividad y la diferencia son otras tantas manifestaciones de un tiempo en que lo más deseado es la otredad que queda al margen, la diferencia que parece imposible de reducir a lo ya conocido, la rebeldía que no se puede someter y domesticar a lo que ya fue.

Se supone que la crisis es la pérdida de diferencias, de sentido, de dirección, de orientación y de jerarquías; en medio de la crisis, resulta difícil saber la localización y la significación de las cosas. A fin de cuentas, si la crisis es manifestación de una transición, del pasaje de algo viejo a algo nuevo, debemos imaginar que nadie puede estar propiamente a contrapelo o a pelo con la situación. La situación crítica es, por su naturaleza misma, ambivalente. Ahora, sabemos que, en el fondo, en el caso específico de Borda, esto de ir a contrapelo significa ser una fuerza que se orienta hacia el cambio definitivo que será la Revolución Nacional de 1952. El contrapelo de una visión retrospectiva que ya conoce el desenlace no es tan evidente. En esa época previa

a la Revolución, pero posterior a la Guerra del Chaco² (1932-1935), puede que lo más excepcional de Borda no sea precisamente lo que más se opone al orden liberal, oligárquico, religioso o vinculado a lo global y moderno. En la época anterior a la Revolución, se puede imaginar que esas ideas se relacionaban sobre todo con los tres apellidos dueños de la minería del estaño: Patiño, Aramayo y Hochschild. Ximena Soruco (2011) señala que esa época era como una en la que reinaban los monstruos, fenómenos que todavía no eran algo nuevo, pero tampoco seguían siendo lo mismo de antes. La pluralidad de corrientes y aspiraciones, incluso si podemos agruparlas dentro de un conjunto general que se designaría como “izquierda”, era sumamente amplia e incluía de todo, desde comunismo aferrado a la Internacional vigente, hasta feminismos anarquistas que más buscaban deshacerse del poder eclesiástico que pertenecer a un supuesto espíritu nacionalista (Stefanoni, 2015: 228-49). Se comprende, pues, que resulta difícil conceptualizar con precisión un contrapelo en un período tan crítico y en el que todavía no se había consolidado el momento constitutivo del sentido que regiría la segunda mitad del siglo XX. Es verdad que ya era posible observar los elementos que constituirían el nacionalismo revolucionario (NR), el que serviría de ideología hegemónica y operador ideológico al período posterior a la Revolución (Antezana, 1983), pero sería difícil afirmar historiográficamente que esa ya era la hegemonía ideológica tan pronto terminara la Guerra del Chaco.

El problema de plantear el carácter contestatario de Borda en los años 30 del siglo pasado pasa también por la cuestión de saber a qué línea contestaría se lo puede adscribir. Sabemos de su activismo en el ámbito sindical y anarquista, por lo que inferimos que su práctica concreta y política iba en contra del poder oligárquico de la época, poder vinculado a la formación de una élite de pocos, con vínculos comerciales con el resto del mundo y con la herencia colonial. Ahora, esto nos puede decir mucho acerca de las actitudes concretas, prácticas y políticas de Borda, pero no nos indica la relación entre estas actitudes concretas y los escritos de *El loco*. Dicho de otro modo, resulta más problemático decir que un libro va a contrapelo de su tiempo porque es anarquista, obrerista, sindicalista o feminista en un sentido ingenuo (el de entronizar a la mujer como el ideal al mismo nivel del ideal del artista) que decir que simplemente va a contrapelo de todo lo que había en ese momento. ¿De qué lado del contrapelo situamos a *El loco* en este sentido más preciso?

Nos planteamos las siguientes preguntas sobre la relación entre Borda y el sentido común de su tiempo: ¿el escándalo –en la significación precisa que le da la teoría mimética (Girard, 2014: 65-74)– de su figura se daba sobre todo en el nivel de sus acciones, su biografía, sus compromisos políticos,

2 Otra forma de guerra civil, puesto que toda guerra a fin de cuentas lo es (Girard, 2011).

sus pinturas o su participación en colectividades? ¿O estamos más bien ante una capacidad para escandalizar que manifiesta en sus escritos? Quizás estos interrogantes deben ser reemplazados por otros que entiendan términos más de rivalidad y competencia: ¿es el Borda biográfico el que más genera escándalo o es el Borda escritor? Y si decidiéramos optar por la combinación de vida y obra: ¿en qué exactamente consiste el “escándalo Borda” (es decir, su facultad para atraer sobre sí los odios de la sociedad, sus miedos y rechazos más profundos para llevar a una persona a la exclusión, al aislamiento y, si hay suerte, a la hoguera)? ¿Y qué pasa si Borda buscaba ocupar ese lugar del señalamiento escandalizado por su sociedad con el fin de desempeñar de ese modo el papel simbólico del artista maldito, del artista romántico que interioriza los elementos del mártir y el santo en torno a su actividad creativa? (Nayrolles, 2019: 255-87; 2020).

La presencia del carácter contestario según un encuadre crítico girardiano se analiza según una triangulación. Uno de los vértices, el que explora Freudenthal en el libro organizado por Querejazu (2017): el del esoterismo y la tradición hermética. El otro vértice, el de su situación de artista plástico, es decir, la posición de ser un artista precoz, elegido por el destino, con la buena estrella de la grandeza. Un último vértice, el de la centralidad y el concernimiento, una línea más volcada hacia la psicología interindividual mimética que nos proporciona algunos aspectos críticos sobre las ideas del artista, lo que nos da pie a cuestionar su visión sobre las mujeres. La revisión crítica desde este encuadre colabora a la conformación de una mirada compleja sobre el escritor y pintor y, a su vez, ilustra el grado de magnitud en el que su vida y su obra fueron realmente transgresoras de los patrones del sentido común boliviano, señorial, oligárquico, colonial y hasta contemporáneo. Y, también, cómo gravitó la presencia de ciertos elementos de una contracorriente que fuera al encuentro de los impulsos nacionalistas y nacional-populares que se encaminarían hacia la Revolución de 1952.

Esoterismo como excepcionalidad para sí y para los demás

La cuestión del esoterismo en la obra de Borda ha sido explicada exhaustivamente por Jessica Freudenthal.³ En el artículo que dedica al pintor paceño

3 Es importante señalar que el artículo de Freudenthal se cierra con un vínculo entre la descripción que hace de Borda y la tradición hermética y las formaciones artísticas de vanguardia del siglo XX. Esto lo hace por medio de una referencia a Monasterios. Esta conexión nos permite a la vez trazar una trayectoria de canonización del artista paceño por medio de la reivindicación de su pertenencia a un tipo especial y específico de vanguardia, tal como ya se lo sugería en la lectura que de él hicieran Wiethüchter, Paz Soldán, Ortiz y Rocha (2003).

en el libro compilado por Pedro Querejazu (*ibid.*), la autora muestra cómo el simbolismo de la tradición hermética está sumamente presente en muchas de las pinturas y la escritura de Borda. La significación de esta cuestión desde el punto de vista de la selección excepcional del artista, en tanto que genio nacional, la analizamos en el siguiente apartado del presente trabajo. Interesa en lo inmediato anotar en qué medida toda elucubración esotérica se concibe como una provocación y hasta una afrenta para una sociedad católica, conservadora y colonial. Se impone señalar que la sociedad boliviana de la época también buscaba imponer un currículo educativo basado en la más rigurosa ciencia occidental pensada como tarea positivista, en combinación con el darwinismo social.

Apostar por una escritura y una obra plástica que se sirven de la tradición hermética y esotérica para enviar mensajes cifrados y situarse en un ámbito de excepcionalidad es de por sí ir contra la corriente mayoritaria que aboga por un catolicismo pacato. De hecho, el conocimiento que grandes personajes del simbolismo romántico francés, como Huysmans, tenían del satanismo remite a un deseo de exploración en todo aquello que el sacerdocio cristiano había perseguido por hereje. Hay varios pasajes de repudio al sacerdocio y a la religión en *El loco*, también la pintura *La conquista de América* de 1943, que tiene al crucifijo como un arma en contra de Latinoamérica, deja en evidencia este rechazo. A modo de ejemplos, citamos aquí unos pasajes donde se hace escarnio de la religión en *El loco*:

Lo más bello de Karma Yoga es: —“el hombre que ha de ser maestro en religión debe considerar a todas las mujeres como si fuesen su propia madre”.— Pero yo sonrío ante todos los preceptistas. Porque [sic] ¿Cómo deberé considerar a mi madre, yo que llevo en espíritu y materia el estigma del abortivo? ¿Yo: el expósito, el loco? (Borda, 1966: 163).

Algo que me sorprende en todas las religiones es que sólo predicen derechos humanos para con Dios, para su iglesia y sus misioneros, pero jamás hablan de los derechos de nadie a menos que traten de fomentar revoluciones de las que primeramente ellos habrán de sacar las mayores ventajas (182).

El gobierno y las religiones se habían refundido en un sólo credo y su centro de operaciones era una inmensa basílica, en la que funcionaba la mayor institución bancaria conocida; así que la religión universal oficialmente reconocida era la vida por el oro (214).

Acuérdate que la fortuna sólo tiene cabellos en la frente; y cuando pasa, si pasa, es necesario atraparla sin reparar en los medios. No olvides que se vive nada más que una vez. *Contra la moral, está la hipocresía, dentro de la moral misma y, más que en ninguna parte, en las religiones*. La fuerza de los secretos para vivir hay que tomarla en su origen mismo (290, énfasis nuestro).

Sin duda, la denuncia de la hipocresía sacerdotal alcanzaba su auge y sus límites en este período, pero no era algo tan nuevo si recordamos los gestos propiamente antimoralistas de filósofos tan anteriores como el franciscano escocés Duns Escoto (m. 308) o el franciscano inglés Guillermo de Ockham (1287-1345). El espíritu científico va en contra de la lógica sacerdotal de la culpa y la mala conciencia; es difícil identificar el momento en que este espíritu en muchos sacerdotes y cristianos se hace naturalista propiamente. Y tampoco se puede afirmar rotundamente que el espíritu científico, moderno y democrático haya arraigado de forma absoluta en las poblaciones latinoamericanas, mucho menos bolivianas (Mansilla, 2003). Al mismo tiempo, el satanismo conserva irracionales o, mejor, antinaturalismos de la alquimia y otras formas de conocimiento que fueron marginalizadas en la historia reciente de la ciencia natural. El esoterismo queda ubicado así en una especie de margen del margen que podría realizar la intuición profunda del cristianismo. Esta intuición nos dice básicamente que, donde está lo más expulsado, la culpa suprema de una persecución injusta, es ahí donde hay que buscar la verdad del ser humano en su vínculo con lo divino. Es el punto donde el cristianismo se da la mano con el satanismo: Satán se expulsa a sí mismo en la figura de la cruz omnipresente (Girard, 2002). Lo que importa destacar, sin embargo, en el gesto esotérico de Borda es cómo se sitúa fuera de corrientes religiosas, por sacerdotiales, y fuera de corrientes positivistas, por excesivamente naturalistas y contrarias al vuelo de la imaginación creadora.

Como muestra Freudenthal en su artículo al respecto, la escritura de Borda está sumamente influida por sus lecturas y conocimientos en alquimia y esoterismo. Las muchas investigaciones plausibles sobre las formas de esta influencia o sobre los orígenes de las figuraciones que propone el pintor pacense, no invalidan que se trata de un tipo de discurso que hoy catalogaríamos como plenamente seudocientífico o incluso anticientífico. Nuestra insistencia en la cuestión cronológica del momento se debe a la proliferación de las sectas y las creencias basadas en puntos de vista no científicos en la actualidad. Estas creencias, muchas veces inofensivas, pueden conducir en algunos casos a situaciones de extremismo radical y violento (piénsese en el *Qanon* en EUA, por ejemplo).⁴ Que estas advertencias ya estuvieran ahí desde hace

4 El *Qanon* es una serie de teorías de conspiración que giran en torno a la idea de que un informante interno al gobierno norteamericano y a los círculos de poder del Estado profundo (*deep state*), está dando poco a poco información fundamental pero exclusiva y hasta ahora inaccesible a sus seguidores por internet. Estas informaciones involucran en la mayoría de los casos la noción de que una élite de superpoderosos e hipermillonarios controla al mundo por medio del dinero, de tal modo que sus crímenes de pedofilia y tráfico de bebés para obtener adrenocromo (sustancia que se cree que otorga juventud eterna) no son denunciados ni puestos a la luz pública. Las ramificaciones de este núcleo elemental de la teoría son incontables y abarcan muchos ámbitos.

mucho (en casos como el de Jonestown y la secta del *Heaven's gate*) no quita nada al agravante de que hoy están por todos lados, a causa de las cámaras de eco proveídas por internet. Son discursos paralelos a la ciencia y, en este caso específico, con una fuerte tendencia sobrenaturalista, es decir, en alguna medida antinaturalista (en contra de las explicaciones naturales de los fenómenos). Borda no vivió en este contexto, sino que apreció todo el conocimiento místico que poseía como una manera de alejarse de las formas tradicionales, mojigatas, pacatas, hipócritas, falsamente santurronas y exageradamente chupa velas de la sociedad de su tiempo. El pacto implícito entre el sacerdocio santurrón y todos sus secuaces con lo más mediocre de la educación y la élite política debió generar una repulsión en Borda que le aseguraba que estaba en el buen camino con el seguimiento de estas vías de lo místico y esotérico.

La época en que Borda elabora su obra es más bien la de la forja de un nuevo consenso nacional, el del nacionalismo revolucionario (NR) y el abandono de otra fuente de consenso que era la del liberalismo oligárquico. En este contexto, el esoterismo no resulta tan negativo, sino que se muestra excepcional pues es una doctrina universalista. Este universalismo esotérico, en el caso de Borda, incluye a trabajadores y sectores marginales, por lo que la comunión universal es también una forma de imaginar un mundo por venir donde las injusticias seculares sean resarcidas. Todo esto nos muestra la posición excepcional, a contracorriente de todo lo vigente, en la figura de Borda: contra la religión estatal, contra el capitalismo y el liberalismo vigentes, a favor de los menos, pero en pro de una elevación del gusto estético y la inteligencia (cosa que incluía sobre todo cuestiones del esoterismo hermético, no tanto de las ciencias positivas que Borda parece asociar con el espíritu materialista y comercial del capital). El interés por el esoterismo, la hermética y la alquimia nos demuestra cuán rebelde era Borda en su tiempo, cuán atrevido era para experimentar con esos conocimientos y darlos a conocer a una sociedad que ni siquiera estaba lista para emancipar realmente a la población indígena. Es difícil calcular la novedad de un conocimiento de este tipo en un medio cerrado como el de la Bolivia anterior a la Revolución del 52.

La necesidad de que un artista opte por estas formas de conocimiento no reconocidas y marginales no sólo se relaciona con la excepcionalidad de Borda como tal, sino que tiene que ver también con la historia misma de la estética en la región y con la irradiación pautada de un romanticismo que no terminaba de cerrarse –y habrá quienes sostienen que tampoco se ha cerrado hoy en día (Berlin, 2000). Esta trayectoria histórica que compete a Occidente y a la historia de su estética se vincula con la historia concreta del arte boliviano porque ésta recoge en quienes la hacen influencias importantes de Europa y algunas veces de Estados Unidos. Así, por ejemplo, el modo en que Blanca Wiethüchter se interesa por Jaime Saenz y el modo en que este

último se interesaba a su vez por Borda se enmarcan en el desarrollo de un vanguardismo literario tardío, con relación al de otras naciones de la región, y que podríamos ubicar en una noción ampliada y diferenciada del movimiento (Monasterios, 2015). Este romanticismo, sin embargo, también estuvo presente en las vanguardias de Europa y en su influjo sobre las corrientes más recientes en el ámbito latinoamericano. El romanticismo que podría estar tan vivo en este esoterismo de Borda puede explicarse o comprenderse mejor por medio de una mirada a la significación de esta revitalización en el mundo cultural boliviano de la época de Borda y que cubre buena parte de su existencia biográfica desde su nacimiento en períodos modernistas, su juventud que corresponde a la difusión de las vanguardias y su muerte en un momento que anticipa el romanticismo nacionalista que propiciaría el MNR y la Revolución del 52.

El genio romántico y su predestinación a estar separado del resto

La construcción del genio que intuye las epifanías que su destino le ha enviado, cuyo secreto se encuentra en el conocimiento que tiene de sus vidas pasadas gracias a la tradición hermética, no puede alejarse mucho de sus facultades a la hora de anticipar los tiempos por venir, para ser un profeta. El conocimiento del arcano, como muestran varios pasajes de *El loco* y como es común creer en la tradición esotérica, produce de forma casi inmediata una intuición de la totalidad como unidad inalienable a la que uno también pertenece. Veamos un par de pasajes donde se refleja la relación entre un conocimiento esotérico y la visión de la totalidad:

Si el poeta pudiera ser tan popular como desea, tendría que abolir su personalidad e identificarse con el misterio de la muerte y con el misterio anímico, reduciéndose casi tanto como a nada, dilatándose por tal manera en el todo (Borda, 1966: 71).

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. Principié a conocer el sentido de las limitaciones futuras; respiré las palpitaciones del porvenir y supe la esencia del increado, regidor del todo (*ibid.*:419).

Borda se sitúa así en una posición de revelación tan privilegiada que sólo puede ser expresada por medio de una proliferación creativa de signos que apuntan a esta epifanía superior: la escritura, la poesía, la pintura, la escultura, el dibujo, las performances, la existencia misma y la vida entera son sólo medios a disposición del creador que debe comunicar lo inefable que posee y lo

atraviesa. El eje que pone a Borda al centro de esta confabulación esotérica es también lo que nos permite decir que quizás fue un ‘artista contemporáneo’, en el sentido específico que la gente conocedora y practicante de esa rama le da a esos términos (Garavito, 2022). Realiza no sólo una obra plástica, sino que invierte en ella un escrito voluminoso que se debe descifrar en simultáneo o de forma conjunta para saber lo que significó la vida, la vida como obra suprema del arte (la vida como aquello que se puede sacrificar en nombre del arte, para ser un mártir de la religión del arte).⁵ Esta posibilidad nos habla de la genealogía que hay entre las fantasías de un arte absoluto en el romanticismo y la realización creciente que se da de algo similar en el siglo XX, con las vanguardias y con otros desarrollos del arte, como el arte contemporáneo.

Estas herencias vivas del romanticismo se pueden verificar también en las interacciones entre disciplinas. De hecho, la recepción crítica de Borda, exacerbada en estos últimos 40 años, nos habla de un proceso llamativo que podríamos concebir como una mimesis de doble mediación (Girard, 1985: 93-95) entre las artes plásticas (hoy pensadas como arte contemporáneo), de literatura que desearía ser plástica, así como de literatura que quisiera ser filosofía. Y, como siempre pasa en las relaciones miméticas, estas mediaciones van y vienen de los dos lados: también la filosofía envidia a los artistas plásticos y a la literatura, buscando comprenderlos y quizás ella también, algún día, tener un siglo en que su actividad sea netamente creativa, “un siglo deleuziano”, diríamos, con Foucault (1970). Pues bien, que Borda encarne ya en su época esta transición a una forma diferente de hacer arte, quizás en paralelo con la evolución de alguien como Duchamp (cuyos años de vida son cercanos a los del pintor paceño, 1887-1968), quien también buscó eludir los poderes de las exposiciones, las galerías, los salones y museos, para hacer que el arte estuviera en todo lado, ya no como obra, sino como máquina que se conecta y conecta cosas al infinito; que Borda encarne esta transición, decíamos, no resulta sorprendente, al ser él mismo un producto tardío de la vanguardia regional.

Otro aspecto en el que Borda es sumamente insistente y que lo ubica en contracorriente es el modo en que rechaza la comparación del arte con el valor material del dinero. En diferentes momentos de los tres tomos, la

⁵ Un escritor contemporáneo, que puede acercarse a esta visión del artista integral y que sí se inscribe en una tradición de creación multimedia, que podemos designar sin reparos como propiamente arte contemporáneo, es Alan Castro. Es importante, en este sentido, recordar la instalación que realizó en una exposición de jóvenes artistas a partir de su novela *Aurífcios* (2010). El proyecto era parte de una residencia que había hecho el autor, cuando buscó concluir su novela al modo de una ampliación en el arte contemporáneo, en una dimensión de la creatividad que incluía otras experimentaciones con la instalación, la música y el audiovisual.

voz enunciadora se enfrenta con personajes que poseen mucho dinero o con situaciones en las que hay mucho dinero de por medio. Tomamos aquí un ejemplo de cada tomo de la obra:

Cuánto crimen y cuánta inmoralidad en la mayor parte de las fortunas.

Pero las fortunas allegadas por medio de herencias y aun las de los mineros son parejamente despreciables; otra cosa es el cotidiano pan que se masca, gastándonos en el pensamiento y en la brega paciente y larga.

Es evidente que los hambrientos debemos pulverizar todas las fortunas, porque por ellas los hombres nos menoscaban, aquellos que sólo saben de la vida fácil: esa porquería de hombres avaros (Borda, 1966: 75-76).

Cosmópolis te tornará tan solo y egoísta que prácticamente perderás toda idea de relación; entonces como en un naufragio te asirás miserablemente desesperado a tu egoísmo como al único salvavidas, y al sentir tus miserias, olvidarás el mundo, empuercado en tus necesidades.

La existencia es la escuela del egoísmo.

Las cosmópolis sólo sirven para beber en ellas el tóxico maldito de las civilizaciones; pero si eres un ser interior y te sustraes en el silencio de tus soledades, sabrás que en él, en el silencio, ese veneno se destila en sabiduría para divertir a los afortunados (*ibid.*:595).

Já, já! El socialista es proletario, es obrero; no potentado egoísta. El socialismo es la caridad, no la avaricia. El propietario que predica el socialismo —si no es un León Tolstoy, que reparte su fortuna— es un hipócrita que pretende robar el salario del proletario. El propietario que quiere ser socialista, para ser aceptado entre socialistas íntegros, primero debe renunciar su propiedad de tierras o valores en beneficio de la estatización colectiva (990).

El dinero viene con muchos vicios (en la perspectiva de la voz de la enunciación): la corrupción, la pérdida del valor, del ideal, de la inteligencia, la creencia de que las virtudes intelectuales y morales, así como artísticas y creativas, se pueden comprar. Lo que más le reprocha a la humanidad la voz enunciadora de *El loco* es que se haya dejado llevar por ese reino de la mediocridad que detesta lo diferente y juzga y persigue a lo sobresaliente. Este rechazo de la modernidad por su tendencia a la igualación e indiferenciación, compartido por muchos artistas románticos y vanguardistas (Nayrolles, 2020) que creían, a un mismo tiempo, que el arte era el camino de la liberación del ser humano y el rechazo de toda homogeneización democrática que igualara las diferencias creativas; este rechazo de la igualdad en base a una creencia en una superioridad inherente al excepcional insurrección, insumiso a las reglas del juego compartido por los demás; este rechazo, decimos, depende de la paradójica postura que desea a un mismo tiempo la igualdad en la liberación de todos y el cultivo meritocrático y elitista de las artes. Como ha sugerido René Girard (1986: 189-98) y varios de sus epígonos (Dupuy, 2009;

Dumouchel, 2011; Oughourlian, 2012), la modernidad es un camino hacia la desmitificación y demistificación de las trascendencias que introducen y sostienen diferencias jerárquicas que siempre aparecen como ilegítimas, sin el apoyo implícito de las religiones o tradiciones que sustentaban las antiguas jerarquías sociales. De ahí que no deba sorprender el radicalismo de la postura de Borda en su lucha por disociar lo pecuniario, el poder y lo religioso de lo auténtico, de lo artístico y de la creatividad expresiva de la subjetividad. Paradójicamente, y a pesar suyo, está en contra de la igualación producida por la forma valor, pero no puede dejar de creer en cierto mesianismo del artista, en una suerte de valor meritocrático de la perspectiva única del creador sobresaliente.

La visión de su propia genialidad en el patrón romántico y socialista de fines del XIX puede ser la causa por la que Borda, en última instancia, fuera más artista que político y creyera más en su excepción que en la igualdad de las masas. Hay una figuración cercana en Nietzsche, aunque aquí la reelaboración filosófica de lo aristocrático como forma de vitalismo puede tener algunos matices diferentes. Borda habla desde una visión colectiva nacionalista y continental en la que inscribe un proyecto político de cierta urgencia. En este primer sentido, hay una orientación hacia la pérdida de jerarquías y a la expresión de las masas por medio de gestos de violencia suprema –“divina”, diría Žižek (2018: 232-42.). Sin embargo, esta visión se ve contrarrestada por la necesidad de tener un líder que guíe el gesto final, fundamental; aquí la figura de un artista vanguardista que destruye la totalidad de lo existente es más importante que la de la nación o el continente, los excluidos y marginales, el lumpen global de los virtuosos morales que hacen el bien sin pedir recompensas. La lectura de las páginas que proponen una reforma de justicia que premie a los meritorios en *El loco* nos hace notar que el mérito es sobre todo moral; en “El demoledor” (Borda, 1966: 1423-1600), se comprueba que lo más negativo que ve el artista paceño en el mundo tradicional es su incapacidad para dar lo merecido a quienes se lo han ganado, por méritos de creación y de orientación de las masas hacia la verdad del artista supremo. Esto se puede ver en este pasaje, por ejemplo (habla el yo del artista frente a un “todos” que no termina de comprenderlo):

Entonces cerrad a cal y canto el deseo y la palabra, porque vosotros ignoráis que al fin el *resentimiento* del odio sereno ya sólo halla su *venganza* de la vida, despreciando silencioso en el misterio, casi en un *olvido* de perdón, en aquella especie de bienestar con que nos aplasta el último cansancio de las abulias ante la indiferencia cósmica. Y sabed, para vuestro gobierno, y si es posible para que me odiéis así, que cada conciencia nace tan tristemente sola y vive tan sola como se va, acaso sin ni siquiera dejar vacíos en el recuerdo.

En tales ridiculeces del ensueño era tan honda y apacible mi pena, que a todos

nos envolvió un silencio profundo, mientras amanecía brumoso y pálido el posterioro día. Luego, una especie de modorra me fue agobiando con la retornante fiebre (Borda, 1966: 1439, las cursivas son negrillas en el original).

Lo señalado permite comprobar la medida de la propia visión que tenía Borda de sí mismo como genio, en un sentido altamente romántico, que le depara un elitismo muy a pesar suyo; pero es este distanciamiento preciso, con respecto a la masa y multitud y con respecto al poder vigente, que también lo constituye como un autor a contrapelo de todo lo existente en su época. No debemos dejar de tener en cuenta que este imaginario del individuo privilegiado y sobresaliente en el ámbito de las sociedades de libre competencia responde a una nostalgia marcada también en las vanguardias. No debe sorprender, por lo tanto, que críticas como Monasterios y Freudenthal ubiquen resueltamente a Borda en el espíritu de las vanguardias latinoamericanas de la primera mitad del siglo XX. Esto nos invita a analizar ese movimiento como subproducto y extensión del impulso romántico originario que se intensificó en Europa con la obra e influencia de Rousseau (Nayrolles, 2020: 17-55). En este preciso sentido, podemos concebir el movimiento general del romanticismo como un movimiento al que Borda no le pone reparos y que rige muy por encima de los gestos a contrapelo del pintor boliviano. En efecto, el artista nacional ha sido asociado con el romanticismo y el modernismo, pero se puede notar su especificidad cuando lo comparamos con autores que pertenecen de forma más definitiva a esas corrientes. Así, por ejemplo, se puede compararlo con alguien como Nataniel Aguirre, en el caso del romanticismo, o con Jaimes Freyre, en el caso del modernismo, y percibir cuán original resulta la propuesta de Borda.

Si el artista es particularmente humano y empático con lo universal, persigue identificarse con aquello donde se asegure la mayor intensidad del deseo interno,⁶ una voluntad acaso con superpoderes de telekinesis e hipnosis a distancia. Al mismo tiempo, estas influencias mágicas del poder de la empatía artística sitúan al creador en el centro de las atenciones sociales y de los desprecios de las mayorías por ser excepcional, envidiable, diferente, llamativo, único y original. Este individualismo de la excepción homogeneizada es sin duda alguna el producto de la subsunción formal y real de la población planetaria al funcionamiento del capitalismo tardío. La paradoja que se suma a esta visión del artista tiene que ver con la universalidad de esta posición subjetiva, de esta constitución psicológica que está tan vinculada a las condiciones de una época cuya transición podemos datar a fines del siglo XIX y comienzos

6 Este es básicamente uno de los puntos que René Girard (1985) hace en su clásico libro sobre cinco novelistas europeos, aunque él habla particularmente del “deseo del novelista”, no es difícil extender este mismo deseo a otras ramas de las artes.

del XX. Este pasaje se vincula con el fin de la fuerza de la religión en algunos aspectos del ámbito occidental, con el agostamiento de las influencias religiosas en los asuntos estatales y, por lo tanto, con el desarrollo de cada vez más religiones seculares, vinculadas con actividades meritocráticas humanas. Desde esta perspectiva confluyen en un mismo impulso el desarrollo del positivismo, del esoterismo de personajes como Madame Blavatsky y la escuela teosófica (importante para el desarrollo de Borda, como vimos en nuestra primera sección) y las vanguardias artísticas y filosóficas que promovían el surgimiento de un nuevo hombre, de una nueva humanidad emancipada.

Seguidamente y para finalizar nuestro trabajo, enumeramos cuestiones en las que Borda no se posiciona tan a contrapelo del espíritu de su época, pero sí del espíritu políticamente correcto de la nuestra.

Una psicología interindividual problemática

Un tercer eje de análisis, como señalamos, refiere a la psicología interindividual (Girard, 1986: 401-591; Oughourlian, 2012). En esta perspectiva, hay dos categorías fundamentales: el concernimiento y la centralidad. Ambos fenómenos son universales en cierta medida; en exceso, ambos derivan en formas delirantes que se abisman con demasiada frecuencia en lo que va al encuentro de la ciencia natural y sus desarrollos (esoterismo sobrenatural con visos de éxtasis religioso). El mundo de las artes tiende a ser muy abierto y no denostar estas formas aberrantes de conocimiento discursivo y que usualmente culminan con alguna variante de antisemitismo. Sin embargo, muchas veces, por la voluntad de sostener una canonización que consideramos acertada, dejamos pasar otros tantos gestos que, quizás, en otras latitudes serían “cancelados”. El exceso de ambos fenómenos naturales, concernimiento y centralidad, se aproxima a sendas patologías psicológicas. Tanto el concernimiento como la centralidad en exceso son formas de concebir la paranoia y los delirios de grandeza, a veces relacionados con cierto narcisismo. Estas condiciones psicológicas apuntan a una misma condición: la del individuo en el centro o frente a una multitud de la que se diferencia, pero que en cualquier momento puede conducir a su eliminación (por fusión o por diferenciación radical y muerte). Estas condiciones psicológicas resultan comunes seguramente porque son parte de la situación en la que se encuentra, si no la totalidad de la humanidad, al menos la gran mayoría. El individualismo de separación de las pertenencias combinado con la meritocracia como imposición generalizada de la rivalidad de todos contra todos generan constantemente estos fenómenos patológicos de exceso de centralidad y concernimiento, así como también se reproducen sin parar las formas patológicas de la paranoia, el

delirio de grandeza, la depresión clínica y el narcisismo manipulador. Estas tendencias patológicas no siempre pasan al acto y más bien terminan siendo representaciones valiosas de riesgos que los artistas y creadores deben tomar para establecerse en su medio.⁷

Uno de los efectos de la centralidad que parece sufrir el autor en algunos pasajes del libro está cuando se dirige de forma interpelativa a los obreros bolivianos y del mundo:

No obstante pienso también que si el pueblo en vez de gastar en actos de caridad para la religión y en diversiones, invirtiese sus ahorros con el fin de crear bancos proletarios, no tardaría mucho el pueblo en ser el capitalista. ¿Y entonces?

Tales son, humilde obrero, los altos fines que, según mi ver, realizará un día tu acción, sin temor alguno a la fuerza armada, porque como que el soldado antes que soldado es obrero, se pondrá necesariamente de parte tuya, en resguardo de los derechos de su porvenir, ya que la milicia es sólo una condición zozobrosa y precaria no más que para la defensa de la patria y jamás contra los derechos humanos, menos aún contra aquellos derechos del hombre que buscan la conquista perenne del bienestar humano.

Ahora considera, obrero, que tu misión es un apostolado, consiguientemente de sacrificio; propaga, pues, infatigablemente tu verbo para la obra de la hora sagrada (581).

En líneas anteriores, poco antes de comenzar todo su mensaje a los proletarios bolivianos, Borda dice un poco de pasada que él mismo con su doctrina será la carne de sacrificio de la que se alimentarán las futuras generaciones proletarias bolivianas. En las líneas que citamos, envía al matadero sacrificial a quienes supuestamente deben obedecer sus planes. Destacamos en el pasaje transcripto estas líneas: “Ahora considera, obrero, que tu misión es un apostolado, consiguientemente de sacrificio; propaga, pues, infatigablemente, tu verbo para la obra de la hora sagrada” (1966: 581). Esta figura aparece, por lo tanto, como un exceso derivado de la centralidad producida por la sensación de ocupar un lugar fundamental en un momento de urgencia (notemos que en estas páginas abundan los “urge”).⁸ Sin embargo, la subjetividad de la voz

7 Creemos que es legítimo preguntarnos si la forma en que Borda murió no fue uno de los excesos posibles y peligrosos de este pasaje al acto al que la individualidad y la excepcionalidad del genio creativo contemporáneo se exponen siempre.

8 Un acercamiento más es posible aquí con Nietzsche, quien tenía una visión similar de las cosas, pero sin la carga obrerista y de masas, sino más bien con el énfasis en la creatividad. Para el pensador alemán, los grandes momentos de violencia entre los humanos eran un momento de catarsis y purificación para encontrar lo fundamental, lo superior, aquello que escapaba de lo superfluo; todo podía ser parte de un sacrificio necesario para alcanzar el potencial realmente impredecible de lo sobrehumano. Al mismo tiempo, sabemos la importancia que el mismo Nietzsche se daba como individuo que partiría la historia

de enunciación nunca termina de fundirse y mezclarse con el grupo al que pretende dirigir, hay siempre una distancia mínima que podemos concebir como el grado cero de todo elitismo individualista de quienes se tienen por los elegidos para dirigir a las masas. La tensión entre individualismo y colectivismo seguramente fue causa de angustia para el propio artista, pero esto no puede justificar que se pretenda dirigir a los demás en nombre de una superioridad que tiene más que ver con el conocimiento, la técnica y el gusto. Si bien la confusión de campos de influencia puede reprocharse a Borda, no debemos ser tan intransigentes y olvidar que la gran mayoría, si no la totalidad, de los artistas que vinieron después de la revolución romántica buscaron hacer prevalecer una confusión similar, dando un lugar central al mundo de las artes, por encima del mundo político, religioso y del conocimiento (así, por ejemplo, las figuras de las vanguardias europeas como Marinetti, Malevich, Breton, Stravinski y el mismo Nietzsche).

Entre otros ‘reproches’ para formularle a Borda, está el de La Mujer (con mayúscula) identificada con el ideal del arte (sea como belleza, rebeldía o seducción). Aquella es confundida con las mujeres reales, de carne y hueso, y esto resulta problemático. Si la mujer es “sustancializada” en una entidad metafísica que no corresponde nunca con las mujeres realmente existentes, éstas son las mayores víctimas de una idealización semejante. El problema es que el precio de la plenitud proyectada en la existencia común coincide con la abyección más execrada: la mujer como culpable de todo, como esa parte de la humanidad que no fue capaz de hacer que las cosas mejoren o funcionen. El odio surge en este caso porque la mujer no logró ser la panacea deseada, la que resolvería absolutamente todos los problemas de la existencia. En efecto, mover del lugar simbólico determinado a algo que posee mucho valor puede terminar con el odio y desprecio más grandes en contra del mismo objeto que ocupaba el lugar tan preciado.

De este acercamiento de algunos rasgos ‘reprochables’ en Borda desde nuestra mirada contemporánea, constatamos algunas posibles similitudes

de la humanidad en dos, situándose de ese modo por encima de la primera partición originaria realizada por Cristo. Esto implicaba también que muchos futuros seguidores de la buena nueva nietzscheana tendrían que sacrificar sus vidas y llevarlas al extremo de la experimentación con el fin de propiciar la aparición impredecible e inesperada de una forma diferente de humanidad. Comprendemos, a nuestro pesar, la perversión funesta que hizo el nazismo de estas ideas; no debió, pues, ser difícil asociar un pensamiento así con cualquier utopía política maliciosa, obviando de forma apresurada la dimensión estética, vitalista y creativa de toda la elaboración nietzscheana. Sin embargo, es también difícil, como quiere Girard (2002), disociar del todo un pensamiento tan anticristiano como el de Nietzsche con la instrumentalización que hicieron los nazis de éste. Podríamos especular con algunos de los gestos radicales de Borda en este sentido: la historia no había dado a conocer todavía totalitarismos que podrían hacer que uno cuestione o se desdiga de algunas proclamas demasiado extremas.

entre los anarquismos actuales, en la derecha y la izquierda, y las propuestas del artista plástico boliviano. Parece relevante profundizar las formas que el individualismo anarquista adopta en la actualidad y qué significa que pueda existir como manifestación del radicalismo de izquierda como del de derecha. Todo anarquismo rechaza cualquier principio y fundamento, así como toda jerarquía que produzca una instancia de poder u orden (en el sentido de dar órdenes, de comandar). Quizás el anarquismo sindical u otras formas comunitarias de anarquismo puedan pretender ser individualismo de fusión con el grupo, es decir, puedan defender la idea de fondo de que el individuo se expresa mucho mejor en el seno de una comunidad que lo acoge de forma auténtica. La autenticidad de esta fusión o de esta relación puede ser puesta en duda, pero admitimos que el ideal de una anarquía de la autoorganización espontánea de los agentes individuales es parte de la fantasía que los anarquismos colectivistas nos ofrecen. El problema de fondo en estas propuestas no deja de ser, sin embargo, el papel que tiene la autoridad y la organicidad estructurante de los lazos de obligación entre los miembros del grupo: si bien no hay centro trascendente de poder, sí hay relaciones jerárquicas que tienen que ver con un mayor manejo de la autoridad o una mayor legitimidad de una supuesta superioridad (por ejemplo, la experiencia vivida o la antigüedad de la pertenencia, incluso la noción de una autenticidad del nacimiento y el origen). Este impasse que obstaculiza la realización del ideal anarquista es muchas veces la excusa de un repliegue y refugio que no acepta los cambios sociales que vengan desde la violencia estatal; esta sustracción del anarquismo con respecto de las acciones estatales o siempre en contra de ellas, asumiendo plenamente la ambivalencia de ese sagrado, es a su vez ambivalente y no siempre es fácil determinar si se trata de un retiro aristocrático y misantrópico, elitista y despreciador de las multitudes y masas, o si se trata de un retiro de resistencia, como el de las subjetividades de sustracción y fidelidad. Borda tuvo vínculos con los movimientos anarquistas de su época y existen pruebas concretas de esto.

Ahora bien, la hipótesis de Ana Rebeca Prada (2003) descansa sobre el deseo de Borda de cortar todas las amarras posibles con cualquier pertenencia o filiación, es con toda forma mínima y posible de alienación en un grupo. Derivado de esta proposición, cuestionamos el significado de este deseo, incluso si se trata de poner en juego la suprema libertad de que uno mismo elabore sus propias filiaciones. ¿Qué significa este deseo de anular todas las filiaciones y amarras de pertenencia? ¿No estamos ante una visión del individuo como realmente aislado del mundo, de la sociedad? ¿No es esto precisamente lo que René Girard (1985) designaba como “mentira romántica”?

Si nuestro deseo es realmente ir a contrapelo del mundo, del tiempo, de los poderes fácticos y de toda forma de dominación, la mejor vía debe seguir

siendo tomar el ácido muriático con valentía y mandarnos a la otra vida. Sin duda, este es el camino que nos indica el individualismo romántico de fusión con la totalidad:⁹ morir por la causa que es la nuestra, por nuestra excepcionalidad en el mundo intelectual, por nuestra posteridad y nuestra vida eterna en la memoria patria (similar a cómo Nietzsche se tenía por alguien de pasado mañana). Pero que sea en el más allá, esto es crucial, la muerte debe conducirnos al más allá y no dejarnos aquí estorbando a los demás. Esta vocación por el suicidio del artista romántico es quizás el mayor aporte a una vida que se quiere rebelde, a contrapelo de su tiempo y de todos los tiempos imaginables y concebibles. Un ser intempestivo que no responde a ningún poder, a ninguna dominación, pero que debe tomar el valor necesario para acabar con su propia vida de una vez por todas.

Conclusiones provisionales

Hemos tratado de mostrar en qué medida la figura y obra de Borda van a contrapelo de su época, primero, por la práctica radical de un esoterismo y satanismo escandalosos en la sociedad boliviana posterior a 1925, cuando se celebraron las efemérides del primer centenario de su Independencia del Imperio de España. En segundo término, el escándalo está también presente en el individualismo postulado en la genialidad de un talento, al que esa misma sociedad no acepta, acaso porque lo no lo entiende por estar “adelantado” a su tiempo y, principalmente, porque resulta radicalmente intempestivo, a contrapelo de la unanimidad del valor de cambio. Por último, tratamos de mostrar en qué medida estaría a contrapelo de nuestra época, la persistencia del peso del escándalo generado desde la perspectiva de lo políticamente correcto.

Pues bien, a modo de cerrar estas reflexiones, tratemos de considerar la importancia que debemos otorgar a los diferentes aspectos tratados aquí. ¿Es posible hacer una jerarquía o establecer un aspecto primordial en la obra de Borda: su biografía, sus escritos, la evolución de su plástica? ¿Está el canon

⁹ En este punto, aunque de un modo quizás polémico, estamos totalmente de acuerdo con el diagnóstico de Ana Rebeca Prada: la orientación tanto de Borda como de Urzagasti es la de un romanticismo estético que ahora una plenitud de aislamiento o elitista, en el primer caso, y de fusión e igualitaria, en el segundo. Ambos, sin embargo, caen en paradojas al postular estas formas de individualidad. En Borda, por ejemplo, el elitismo está reñido y encubierto por un deseo anarquista de que ya no existan humillados; Urzagasti, en cambio, inicia su trayectoria hacia el otro con la historia de una conciencia desdichada y recién llegada a la ciudad hostil, donde planea una novela capaz de dar cuenta de esa su propia posición tan individual y única. Sin embargo, en el resto de su trayectoria, produce algunas alternativas colectivas de pertenencia en fuga que hacen pensar en formas imposibles de comunidad, no admitidas, pero a la vez siempre virtuales y en fuga.

boliviano más reciente relacionado con figuras trágicas que se entregan de forma violenta a la causa del arte, de la literatura, de lo nacional, de los sectores más desgraciados de nuestro país, de nuestra condición mediterránea o del rescate de la patria? ¿Por qué existen artistas e intelectuales que duran más tiempo que otros en esta vida de martirio y abnegación en nombre del ideal perdido de una nación que corresponda a su grandeza?

Bibliografía

- Antezana, Luis H. (1983). “Sistema y proceso ideológicos en Bolivia”. En René Zavaleta (*Comp.*). *Bolivia, hoy*. México D.F: Siglo XXI: 60-84.
- Berlin, Isaiah (2000). *Las raíces del romanticismo*. Madrid: Santillana.
- Borda, Arturo (1966). *El loco*. 3 volúmenes. La Paz: H. Alcaldía Municipal.
- Castro Riveros, Alan (2010). *Aurificios*. La Paz: Gente común.
- Dumouchel, Paul (2011). *Le sacrifice inutile*. París: Flammarion.
- Dupuy, Jean-Pierre (2009) *La marque du sacré*. París: Carnets Nord.
- Foucault, Michel (1970). “Theatrum philosophicum”. Obtenido de: <https://www.generation-online.org/p/fpfoucault5.htm>
- Garavito, Ramiro (2022). *Arte, conocimiento e incertidumbre*. La Paz: A ediciones.
- Girard, René (1986). *Des choses cachées depuis la fondation du monde*. París: Grasset.
- (2002). *Veo a Satán caer como el relámpago*. Barcelona: Anagrama.
- (2011). *Achever Clausewitz*. París: Flammarion.
- (2014). *The One by Whom scandal comes*. East Lansing: Michigan State University Press.
- Mansilla, Hugo Celso Felipe (2003). *El carácter conservador de la nación boliviana*. Santa Cruz: El País.

- Monasterios, Elizabeth (2015). *La vanguardia plebeya del Titikaka*. La Paz: Plural.
- Nayrolles, Jean (2019). *Du sacrificiel dans l'art*. París: Kimé.
- (2020). *Le sacrifice imaginaire*. París: Kimé.
- Nietzsche, Friedrich (1969). *Ainsi parlait Zarathoustra. Also sprach Zarathoustra*. París: Aubier.
- Oughourlian, Jean-Michel (2012). *Psychopolitics*. East Lansing: Michigan State University Press.
- (2010). *Genesis of desire*. East Lansing: Michigan State University Press.
- Prada, Ana Rebeca (2003). “Exterioridad nomádica, pensamiento del afuera y literatura: Borda y Urzagasti”. En Wiethüchter, Blanca y Paz Soldán, Alba María (Coords.). *Hacia una historia crítica de la literatura en Bolivia*. 2 volúmenes. La Paz: PIEB: 171-89.
- Querejazu, Pedro (Coord.) (2017). *Borda 1883-1953*. La Paz: Fundación SOLYDES.
- Rocha, Omar (2021). “René Bascopé Aspiazú, estante y habitante de la ciudad de La Paz”. En *El Zorro Antonio 15*. Septiembre: 35-38.
- Stefanoni, Pablo (2015). *Los inconformistas del centenario*. La Paz: Plural.
- Soruco, Ximena (2011). *La ciudad de los cholos: mestizaje y colonialidad en Bolivia, siglos XIX y XX*. Lima, La Paz: Instituto Francés de Estudios Andinos, PIEB.
- Tucker, Robert C. (1978). *The Marx-Engels reader*. New York-London: W.W. Norton & Company.
- Wiethüchter, Blanca, Paz Soldán, Alba María, Ortiz, Rodolfo y Rocha, Omar (Coords.) (2003) *Hacia una historia crítica de la literatura en Bolivia*. 2 volúmenes. La Paz: PIEB.
- Žižek, Slavoj (2018). *Sobre la violencia*. Barcelona: Paidós.