

MATERIA CLÁSICA

El ideal estético clásico en la obra de Arturo Borda

The classical aesthetic ideal in the work of Arturo Borda

Pedro Querejazu Leytón¹
Academia Boliviana de la Historia
Sociedad Boliviana de Estudios Clásicos
ORCID: 0000-0001-9755-3354

Fecha de recepción: 21-7-2020

Fecha de aceptación: 26-2-2021

Resumen

El autor presenta una segunda parte de la investigación sobre la obra de Arturo Borda en la que analiza otro grupo de pinturas que muestran una clara influencia del pensamiento clásico en la producción del artista. Pone en evidencia la influencia de los temas clásicos y también la del academismo francés decimonónico, cuyos modelos siguió Borda, y describe y analiza en detalle doce pinturas y partes de textos del propio artista que están relacionados entre sí. Concluye con el anacronismo de la obra de Borda, tanto en su época como en el presente.

Palabras clave: Arturo Borda - Clasicismo - arte clásico - arte moderno - ismos - arte contemporáneo

1 El autor es investigador del arte producido en Bolivia durante los periodos colonial, republicano y contemporáneo. Ha publicado varios libros de su autoría, ha compilado otros y ha colaborado en publicaciones sobre el arte en Bolivia y el sur andino.

Abstract

The author presents a second part of the research on the work of Arturo Borda, in which he analyses another group of paintings that demonstrate a clear influence of the classical thought and art on the painter's production. It shows in general the influence of the classical themes and art, and that of the French academism, whose models Borda followed, and describes and analyses in detail twelve paintings and some texts by the artist himself that are related. It concludes with the anachronism of Borda's work in his time and today.

Keywords: Arturo Borda - Classicism - Classical Art - Modern Art - the Isms - Contemporary Art.

1. Antecedentes

En el VII Encuentro de la Sociedad Boliviana de Estudios Clásicos, que tuvo lugar en la ciudad de Tarija el año 2008, presenté la ponencia «Arturo Borda y el mundo clásico» en la que analicé dos pinturas emblemáticas del artista en las que el tema clásico es central y evidente: *La perfección de las artes* (1945) y la *Crítica de los ismos y el triunfo del arte clásico* (1948).²

He ampliado la investigación y en este trabajo, referido al mismo asunto, presento otras obras realizadas por el artista que muestran la centralidad del tema y de la estética heleno-romana transmitida a través de los textos griegos y romanos, el arte clásico del Renacimiento y el Neoclasicismo y Academismo, en la obra de Borda. Analizo las obras desde el punto de vista iconográfico, así como del contexto específico de cada una de ellas, acompañado, en algunos casos, con comentarios del propio Borda sobre sus ideales y sobre las obras en sí.

2. Arturo Borda Gozávez³

Este artista fue uno de los más significativos, visionarios, modernos y progresistas de la primera mitad del siglo XX en Bolivia. En su obra se encuentran numerosas referencias al mundo clásico, tanto helénico como

2 P. Querejazu, 2016, pp. 163-176.

3 Arturo Calixto Borda Gozávez nació el 14 de octubre de 1883 y murió el 16 de junio de 1953 en La Paz.

romano. Sus ideales estéticos fueron los clásicos, aunque también fue influido por el simbolismo y el modernismo, y en su obra se aprecia un alto componente romántico.

Para este trabajo he escogido doce pinturas del artista en las que las referencias a los ideales griegos, éticos y estéticos, son claras, dentro de las muchas que incluyen alusiones al mundo clásico. En su caso esa fue una opción consciencial, aspecto que se manifestó en el uso de modelos plásticos, formales, temáticos y simbólicos del mundo helénico, romano y también del renacentista italiano y del neoclasicista francés. Su clasicismo pictórico está sustentado ideológicamente, aunque quedó desfasado con el devenir de los hechos y la evolución de las estéticas y de las ideologías artísticas de su tiempo. Su arte pictórico y sus escritos están relacionados con el academismo adoptado en Bolivia por las elites sociales y económicas y por un buen grupo de intelectuales, escritores y poetas coetáneos.

En el caso boliviano, a partir de la tercera década del siglo XX, tanto el movimiento telurista iniciado en Potosí, autodenominado «Los pintores libres de la tierra», como el movimiento literario, también generado en Potosí autodenominado «Gesta Bárbara», marcaron cambios profundos en el pensamiento y en la estética, por lo que la obra de madurez de Borda fue quedando desfasada. A eso hay que añadir la emergencia del movimiento indigenista, con repercusiones en los idearios políticos y sociales, y también en los estéticos, plásticos y literarios.

Sin embargo, como suele pasar en la historia del arte, junto con la corriente principal de ideas y estéticas se mantuvieron paralelamente otras subyacentes o emergieron nuevas y coexistieron simultáneamente, entre ellas la del clasicismo de Borda, que muestra no haber perdido vitalidad ni vigencia. Su clasicismo se sustenta principalmente en su empeño por la búsqueda de la belleza en el sentido helénico del término. Borda afirmó: «*En el fondo de su satanismo mi alma es mística en su perenne contemplación de la belleza*».⁴ En relación a esto, y dado que Borda fue un notable creador tanto en pintura como en escritura literaria, por lo pertinente transcribo dos párrafos de Ricardo Jaimes Freyre:

El arte debe limitarse a la originalidad relativa, y para alcanzarla no hay caminos retóricos ni sendas preceptivas. La intuición, el sentimiento de lo bello, son los

4 A. Borda, 2015, p. 153.

guías únicos del artista que a ella aspira. Si al encontrar el asunto poético lo asimila a su propia visión interna y le imprime el sello de su personalidad [...] por vastos y fecundos que sean los campos que abarquen, no encontrará tal vez la gota de agua que calme su sed de ideal.

La poesía escrita [y también la pintura] no es otra cosa, a mi juicio, que la expresión estética de las ideas, de las sensaciones y de los sentimientos.⁵

Las múltiples influencias que Arturo Borda recibió se manifiestan en el uso de diferentes estilos de escritura y en un muy diverso tratamiento de los temas que en sus escritos trató. El resultado fue una producción escrita multifacética, lo que convirtió a Borda en un escritor ecléctico. El adjetivo es exacto, pero constriñe la riqueza de la producción del artista; ese eclecticismo es en realidad un modo de expresión multidimensional con el que el autor transita libremente por lenguajes y estilos y traspasa fronteras. En una lectura desde la posmodernidad, se hace evidente que la obra escrita de Borda, así como su pintura, son totalmente modernas y contemporáneas en el siglo XXI, al mismo tiempo que siguen siendo clásicas y clasicistas.

Arturo Borda no fue un artista que viviera de su arte. Trabajó siempre como funcionario público y en el negocio de su familia de corretaje de seguros y valores. En las catorce exposiciones de sus pinturas, de las que se tiene registro, se sabe que vendió dos: *El Yatiri*, de 1918, a la familia Rodríguez y *Víctor Paz Estenssoro abrazando a un indígena*, de 1952, obra alusiva a la reforma agraria y a la institución del voto universal, cuadro que fue comprado por el Palacio de Gobierno. Se sabe que ocasionalmente hizo retratos por encargo, que le fueron pagados. No obstante, fue en esencia un artista *amateur*.

El no vivir de su arte pictórico y no depender de las demandas de un mercado le dio una enorme libertad creativa para desarrollar los temas que a él le interesaban, y también para contemplar y analizar la escena artística boliviana, particularmente la paceña.

Es importante considerar que Borda fue capaz de expresar sus ideas y propuestas, visualmente como por escrito, como casi ninguno de los intelectuales bolivianos de su época, salvo Armando Chirveches, que también ejerció la pintura. Sobre esa dimensión visual es que este trabajo trata.

Es importante considerar que el tema clásico en la pintura hecha en Bolivia estuvo frecuentemente presente durante las tres primeras décadas

5 R. Jaimes Freyre, 2016, pp. 88-89.

del siglo XX. La diferencia entre el trabajo pictórico de Borda y el de sus contemporáneos es que estos desarrollaban temas clásicos por demanda, como Nicolás Chávez, en Potosí, que realizó el gran mural del proscenio del teatro Modesto Omiste con el tema de *Las artes*, al mismo tiempo que fue uno de los fundadores del movimiento telurista y anti clásico «Los pintores libres de la tierra». Borda lo hacía por convicción porque creía en los ideales éticos y estéticos del mundo clásico junto con muchos de los escritores de su tiempo, como Franz Tamayo, Ricardo Jaimes Freire y numerosos otros.

Considerando que esta es una segunda entrega sobre el tema, las descripciones y análisis están relacionadas con lo dicho en la primera parte publicada en 2016. Dado que se trata de obras pictóricas, recomiendo a quien lea este texto mirar repetidamente las imágenes incluidas, que son parte esencial e integral del mismo.

Adicionalmente señalo que he reunido las obras en tres grupos principales que corresponden a las preocupaciones artísticas de Borda: la figura humana, los símbolos y alegorías, y el paisaje. He ordenado las obras cronológicamente dentro de estos grupos temáticos.

3. La figura humana como tema en que se evidencia la estética clásica⁶

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

Afrodita y Eros (c. 1911). Es una obra realizada en la etapa temprana de la producción del artista y casi con toda certeza está basada en una lámina litográfica o una postal, que aún no he podido identificar. Repite la representación romana del tema y tiene referencias formales semejantes a las citadas para *Mujer desnuda reclinada*, que se describe más adelante. Muestra a la diosa recostada en una gran cama con dosel, que gira su cuerpo hacia el espectador, mientras mira a Cupido. Este está de pie a su lado y toma con su mano la flecha que Afrodita le entrega; es la clásica representación de la mitología romana, de Eros, es decir Cupido, como niño alado, que sostiene el

6 P. Querejazu, 2017, pp. 148-160.

arco y aquí recibe la flecha.⁷ La escena está cerrada a los costados por sendos cortinajes que caen del dosel; el fondo es oscuro, y a la derecha se abre una ventana que permite ver una balaustrada y la vegetación de un jardín. Como se sabe, Borda usó repetidamente fotografías y postales impresas como base para la creación de sus obras. Las referencias para ésta son postales litográficas de pinturas del Renacimiento italiano, como la «Piedad» de Miguel Ángel, y del Neoclasicismo francés del siglo XIX (fig. 1).



Fig. 1: *Afrodita y Eros*, c.1911. Óleo sobre lienzo, de 90 x 130 cm. Colección particular. La Paz.

El rapto de Psiquis (c. 1945). Se trata del rapto de Psiquis por Eros, representado aquí como un joven y bello dios, relacionado con el mito primigenio de esa divinidad griega. Psiquis (Psýchē) fue una joven princesa de gran belleza que suscitó los celos de Afrodita, la diosa helena del amor.⁸ Psique

7 «Eros tiene una iconografía muy vívida y elaborada, muy parecida a los otros dioses y diosas de la antigua tradición griega. Sin embargo, lo que lo distingue es la repentina metamorfosis que sufre su personalidad de un dios primordial a un niño pequeño y travieso, y finalmente a un joven adulto. Los romanos adoptaron las primeras representaciones “infantiles” en Cupido, su Dios de amor [...]. En las primeras imágenes, el dios griego del amor se mostraba a menudo como un hombre bellamente formado y adulto. Eros invariablemente tiene alas, independientemente de si es una divinidad primordial o un Dios olímpico». <<https://alphapedia.net/eros/>>. Fecha de consulta: 16-III-2021.

8 PSIQUE (Ψυχή). Psique es el nombre del alma. También es el de la heroína de una leyenda que ha sido transmitida por Apuleyo en sus *Metamorfosis*. Psique o Psiquis es una de las más célebres leyendas en que Eros desempeña un papel en romántica aventura; historia tratada como cuento y cuyos orígenes

muestra una pequeña herida sangrante en el pecho, causada por una flecha de Eros. La escena representa el momento en que éste lleva a su esposa al Olimpo para habitar allí de modo permanente. Este tema ha sido repetidamente tratado en el arte romano y occidental desde el siglo I a. C. hasta el siglo XX. En este caso, Borda usó como modelo una tarjeta postal impresa de la pintura del mismo tema y título, obra del afamado pintor academista francés William Adolphe Bouguereau, datada en 1895, de colección privada en Francia. Como en otros casos, Borda introdujo variantes en el tema, como la inversión de la imagen. Además, lo que en Bouguereau es una escena diurna, Borda la convirtió en escena con un dramático fondo de ocaso con los perfiles de las agudas formaciones de roca y arcilla de los alrededores del Valle de La Paz, en los Andes. En esta obra es preciso considerar la relación entre la proporción canónica de las figuras humanas y el paisaje andino en Bolivia, que para Borda era como sinónimo de la belleza clásica (fig. 2).



Fig. 2: *El rapto de Psiquis*, c.1945. Óleo sobre cartón, 76 x 50 cm. colección particular. Cochabamba.

hay que buscar probablemente en las fábulas milesias. P. Grimal, s.v. «Eros» y «Psique».

Las tres gracias (c. 1948). El tema muestra a las tres gracias de la mitología helena: Aglaya, Talía y Eufrosine, las tres hijas de Zeus y la ninfa Eurinome, que eran las diosas del encanto, la belleza, la naturaleza, la creatividad humana y la fertilidad. Eran las encargadas de presidir todos aquellos eventos en los que el placer fuese el ingrediente principal, como las buenas comidas y banquetes o los espectáculos de danza, entre muchos otros. El tema clásico suele mostrar a las tres hermanas conversando abrazadas entre sí. Sin embargo, la representación hecha por Borda es poco tradicional. Aquí son mostradas como tres robustas mujeres que se bañan con el agua de una cascada que cae desde unas rocas. Ellas conversan entre sí, mientras la que está al centro disfruta del agua que le cae encima y es contemplada por las otras dos. La robustez de las figuras se asemeja más a las representaciones del barroco que a las clásicas de la Hélade, Roma o las del Renacimiento italiano. El artista puso énfasis en el tratamiento de la musculatura de las mujeres, aspecto demostrativo de su particular interés por la anatomía humana y en contra de la representación tradicional de tres mujeres gráciles y delicadas. El fondo paisajístico es un farallón de roca con vegetación en la parte superior que asemeja a los roquedales de piedra pizarra de los valles Yungas de La Paz, región a la que el artista acudió con frecuencia y que representó en numerosos paisajes (fig. 3).



Fig. 3: *Las tres gracias*, c.1948. Óleo sobre cartón, 76 x 50 cm.
Colección particular. La Paz.

Eros y Psiquis (1949). Esta obra es también una representación del repetido tema de la mitología romana. En este caso es una escena nocturna en la que Psiquis pareciera implorar el dardo del amor que Cupido, en medio de llamas de fuego amoroso, se apresta a disparar sobre ella. La escena transcurre en la noche, en medio de un roquedal que pareciera el ara de un altar, con la luz fría de la luna que contrasta con la luz cálida del fuego del amor de Eros.⁹ El tema es clásico pero el contexto es romántico y simbolista. Aquí es preciso destacar también a la luna, dado que Psique sólo se encontraba con su esposo (Eros) durante las noches. También hace referencia a «Luz de Luna» que Borda trató repetidamente en su libro *El Loco*, que es el sinónimo y símbolo de un amor pasado, platónico e imposible del artista por una dama en La Paz (fig. 4).



Fig. 4: *Eros y Psiquis*, c.1945. Óleo sobre cartón, 76 x 50 cm. colección particular. Cochabamba.

9 EROS (Ἔρως). «Eros es el dios del Amor. En las teogonías más antiguas, Eros es considerado como un dios nacido a la par que la Tierra y salido directamente del Caos primitivo, y, como tal, era adorado en Tespias, en forma de una piedra bruta. O bien Eros nace del huevo original, el huevo engendrado por la Noche, cuyas dos mitades, al separarse, forman la Tierra y su cobertura, el Cielo. Eros seguirá siendo siempre, incluso en tiempos de los adornos ‘alejandrinos’ de su leyenda, una fuerza fundamental del mundo. Asegura no sólo la continuidad de las especies, sino también la cohesión interna del cosmos [...]. Pero, en vez de ser un dios omnipotente, es una fuerza perpetuamente insatisfecha e inquieta» (Grimal).

4. Temas alegóricos y simbolistas de inspiración clásica.

El Edén (El templo de Eros) (1944). La obra tiene composición sobre la base de un eje vertical y otro horizontal de nivel bajo. El tema principal es el amor erótico y las escenas alusivas al mismo se desarrollan en medio de un paisaje simbólico inspirado en el ambiente semitropical de los valles Yungas de La Paz. Es preciso considerar también que Eros es el catalizador que libera los deseos humanos y activa el proceso creativo de la mente y el espíritu; es el punto crucial de los procesos creativos del ser humano. Se trata de una laguna de agua fresca y verde, rodeada de vegetación y de montañas, a ambos lados de la laguna. En los bordes laterales de la pintura hay sendos árboles floridos. Al fondo de la laguna se alza una muralla de rocas y vegetación desde donde cae una cascada de agua clara que surge a la misma. Más allá de los árboles floridos laterales, las rocas se elevan dejando visible un amplio espacio en el que, al fondo, están las cumbres nevadas de la Cordillera Real Andina. En medio de la laguna hay cinco rocas cubiertas de musgo dispuestas simétricamente. En el lado izquierdo, el ámbito masculino, se muestra a una mujer desnuda de cuclillas, rostro en tierra sobre una de las rocas, en actitud de veneración o adoración a un hombre desnudo, de pie sobre otra roca, que la mira expectante mientras con la mano izquierda sostiene una gasa transparente que cubre sus genitales; el árbol de ese costado tiene flores blancas. En el lado derecho se presenta una escena semejante con los papeles invertidos, el hombre desnudo está de cuclillas, rostro en tierra, adorando a una mujer que, de pie, lo contempla expectante mientras con las manos sostiene un velo transparente que cubre su desnudez; el árbol de este lado que delimita el espacio femenino tiene flores de color rosa. La escena central, sobre la roca mayor, representa una pareja de hombre y mujer en plena cópula. Ambos están rodeados y parcialmente cubiertos por un cortinaje de gasa semitransparente que se arremolina a su alrededor sostenida por ocho erotes. En la parte superior dos victorias, figuras femeninas aladas, descienden sobre la pareja de amantes y, de sendos cuernos de la abundancia, derraman pétalos de flores sobre ellos. En la parte más alta, sobre las montañas, una figura masculina de la Victoria, con alas blancas, sopla una trompeta anunciando el triunfo del amor.

Por lo expuesto, se trata de una representación del templo del amor. El significado de esta obra es por un parte claro, obvio, y por otra oscuro y complejo en el contexto de La Paz. Esta obra tiene paralelismos conceptuales con *El jardín de las delicias*, de Ieronimus Bosch, del Museo del Prado. Las referencias al mundo clásico griego son evidentes, tanto por la presencia de

los amorcillos, como por la representación de las victorias, las Niké, y por las propias escenas amorosas, presentes en la cerámica bicolor y en la escultura de la Hélade (fig. 5).

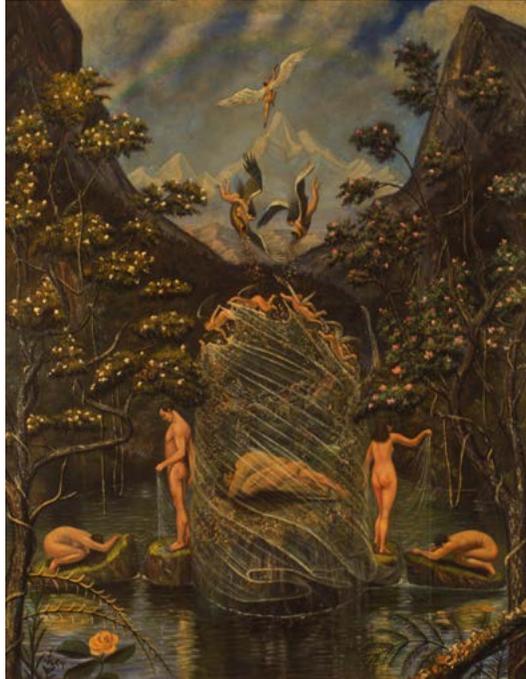


Fig. 5: *El Edén*, 1944. Óleo sobre lienzo, 140 x 130 cm. Colección Palacio de Gobierno del Estado Plurinacional de Bolivia. La Paz.

Génesis (1947). Representa a cinco figuras humanas en medio de un paisaje simbólico. En primer plano la cima de una montaña, blanca, de nieve congelada que asemeja a la cúspide de un iceberg. En el tercer plano, el espejo de agua del lago Titicaca, cerrado al fondo por un perfil de montañas azules, y la Cordillera Real de los Andes, en la que se puede identificar los nevados Illampu, Tuni Condoriri y Huayna Potosí. Sobre las montañas, un celaje con oscuras nubes cúmulos.

En el primer plano, sobre la cúspide recortada y plana, se encuentra una pareja desnuda, hombre y mujer, que tiene cubiertos sus genitales por sendas gasas transparentes sostenidas por el viento. La pareja, en la plenitud de la vida y la perfección física, dialoga con un joven púber, Eros alado, que está de

espaldas al espectador y les entrega con la mano en alto una flor de kantuta. Más abajo, ascendiendo hacia la cúspide otra pareja, en este caso ancianos, también desnudos con sus cuerpos flácidos, tratando de llegar a la cima y testificar el diálogo de la joven pareja principal y buscando el retorno a la juventud ideal. Dado el contexto formal, pudiera considerarse la génesis de Manco Cápac y Mama Ocllo en la Isla Titicaca (hoy conocida como Isla del Sol). Los ancianos ascendientes serían los ancestros míticos que emergieron del lago.¹⁰ El cuadro puede tener otras interpretaciones, centradas tanto en el jovencuelo alado, el Eros de la mitología helena, como en la flor kantuta símbolo nacional de Bolivia, en cuyo caso podría entenderse como la génesis propuesta de una Bolivia nueva (fig. 6).

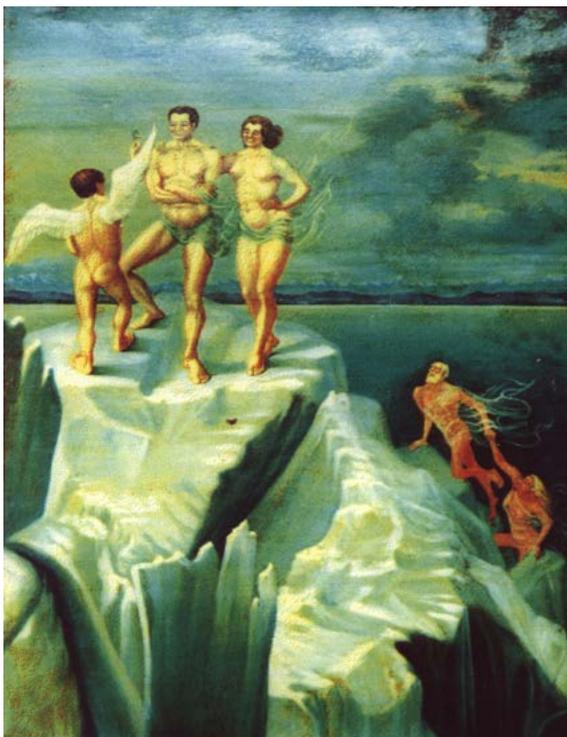


Fig. 6: *Génesis*, 1947. Óleo sobre lienzo, 108,5 x 76,5 cm. Colección particular. La Paz.

¹⁰ G. Francovich, 1980, pp. 17-30.

Artemis cazadora (c. 1950). Es una obra de características semejantes al *Despertar de la naturaleza* que se describe más adelante. La mujer, vestida de túnica roja, camina decidida hacia el frente, mirando al espectador. Lleva en la mano derecha a Cupido cogido por las alas y en la izquierda levantada, en actitud triunfal, el arco, mientras que en la bandolera y en la espalda lleva un carcaj lleno de flechas. Va acompañada de un lebrél blanco. La diosa es mostrada caminando por un sendero del valle de Sud Yungas, lleno de tupida y florida vegetación. La sujeción de Cupido por las alas haría referencia a que Artemis, inmortal, permaneció siempre sola sin haber sido sujeta al amor. Tanto las dimensiones del amorcillo en comparación con la de la divinidad resultan ridículas e incongruentes, como el carcaj y las flechas respecto del arco (fig. 7).



Fig. 7: *Artemis cazadora*, c.1950. Óleo sobre cartón, 75 x 53 cm.
Colección particular. La Paz.

[Mujer desnuda reclinada] (c. 1910). La obra carece de título dado por el artista. Representa a una mujer desnuda reclinada sobre un camastro o *chaise-longue* en el interior de una espaciosa habitación. Ella reposa su cabeza y espalda sobre un gran almohadón y pareciera dormir disfrutando del ocio. Sobre su cabeza un cortinaje con borlas y a la izquierda otra cortina de terciopelo llega al suelo y sirve de soporte a una bandeja con un frasco de perfume, ambos de bronce. Al fondo, en el muro, una pintura con un gran marco dorado y unas cuerdas, parte del sistema de cortinas del dosel de la cama. Hacia la derecha un sahumerio que emana humo aromático. La temática de esta obra está relacionada con la bohemia culterana urbana de La Paz a principios del siglo XX.

No he encontrado la imagen original que Borda pudo haber usado para su elaboración. El tema tiene relación temática con la *Olympia* (1863), de Edouard Manet. Aunque el personaje es distinto, pareciera también estar basada, en parte, en la *Venus de Urbino* (1538), de Tiziano, y en la *Venus dormida* también conocida como *Venus de Dresde* (c.1510), de Giorgione, pero especialmente con la *Venus con Cupido y un sátiro* (1553-5), de Bronzino, en el Palazzo Colonna de Roma, así como en *Cupido y Psique* (1817), de Jacques Louis David, del Museo de Arte de Cleveland. También tiene relación con la *Odalisca-Lemur reclinada*, de Ingres, en la Walter's Gallery. Es posible que Borda usara una o varias postales de las obras mencionadas o también una fotografía de las colecciones de postales eróticas que, procedentes de Francia, Inglaterra y Alemania, circularon por el mundo desde fines del siglo XIX. También se relaciona con la *Mujer en la alcoba*, que el artista copió de un original de A. Serigné (fig. 8).



Fig. 8: *Mujer desnuda reclinada*, c.1910. Pieza firmada en la esquina superior derecha: «A. Borda». Óleo sobre lienzo, 91 x 135 cm. Colección particular. La Paz.

El despertar de la naturaleza (1943). Representa a una mujer que de puntas de pie se despereza y estira, con todos los músculos de su cuerpo en tensión. Junto a ella y por detrás un gran felino, un enorme puma mostrado de perfil, también se despereza, tensa su cuerpo y extiende sus zarpas. El escenario es el paisaje tropical de los cerrados valles Yungas de exuberante vegetación y de cumbres nevadas. La imagen metafórica de la naturaleza fue representada por Borda varias veces como una mujer bella, desnuda, también apreciable en la *Crítica de los ismos y el triunfo del arte clásico* de 1934. Estirando mucho la interpretación podría entenderse como una alegoría de Artemis de los helenos, diosa de la caza, los animales silvestres, el terreno virgen no hollado por la pisada del hombre, los nacimientos, la virginidad y las doncellas; la Artume de los etruscos y Diana de los romanos, en medio de un escenario natural andino (fig. 9).

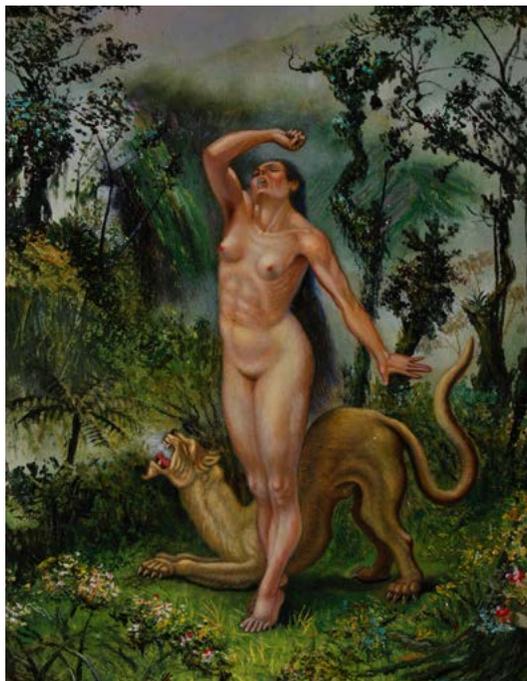


Fig. 9: *El despertar de la naturaleza*, c.1945. Pintura al óleo sobre cartón, 76 x 50 cm. Colección particular. La Paz.

5. El clasicismo del artista en el paisaje

Es difícil demostrar que el paisaje tenga una referencia clásica, especialmente porque todos los paisajes conocidos de Borda hacen referencia al mundo y al territorio andino, tanto de alta montaña como de altiplano, lago Titicaca, los valles Yungas, incluso la selva tropical amazónica, con especial énfasis en la representación del Illimani nevado. Lo clásico está en la intención expresa del artista en representar la maravilla del paisaje en toda su perfección, como queda explicado en el fragmento de *El Loco* que se transcribe más adelante. Dentro de esta idea entrarían aquí todos los paisajes representados por Borda. No obstante, he escogido una obra en que el artista incorporó de manera simbolista un elemento clásico. Se trata de la siguiente pieza.

Pegaso en el Altiplano (c. 1949). Es un paisaje de atardecer semejante a numerosos otros realizados por Borda. Aquí el artista muestra en medio de las nubes estratocúmulos que cubren el fondo y, como parte de ellas, la figura

de Pegaso, el caballo alado que habitó en la residencia de los dioses. En la mitología helena era el caballo de Zeus y, por tanto, habitaba en el Olimpo. Pegaso es hijo de Zeus y de la sangre de Medusa de donde surgió cuando Perseo la venció y la mató. Pegaso fue más tarde cabalgado por Perseo

El significado de Perseo es central en el discurso ideológico de Borda, sustento de su constante búsqueda de la belleza como ideal clásico, la libertad de pensamiento y de la imaginación.

También se relaciona con otros héroes en diferentes mitos donde todos quieren poder cabalgarlo para poder elevarse al monte Olimpo, sede de los dioses (fig. 10).

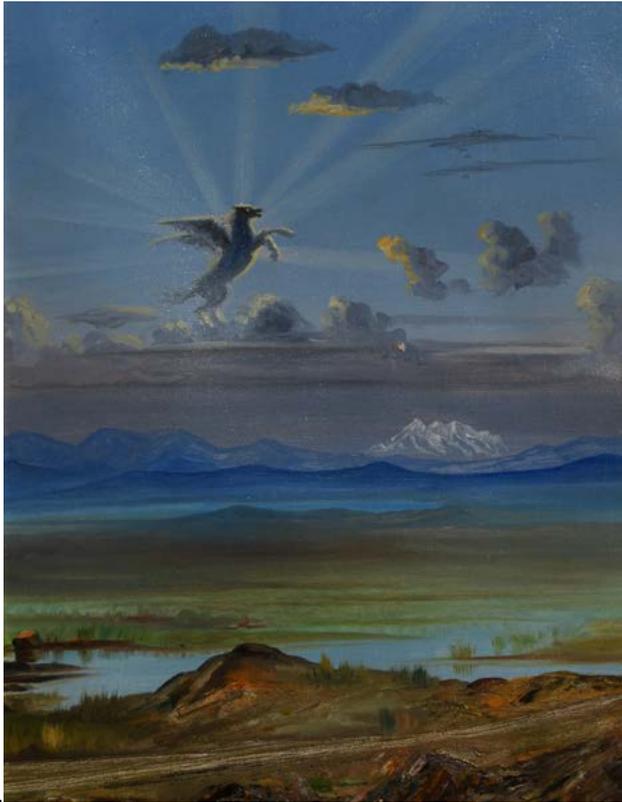


Fig. 10: *Pegaso en las nubes del Altiplano*, c.1949. Óleo sobre cartón, 66 x 45 cm. Colección particular. La Paz.

Esos significados son centrales en el discurso ideológico de Borda, sustento de su constante búsqueda de la belleza como ideal clásico, la libertad de pensamiento y de la imaginación.

Y así nos hallamos de pronto sumergidos en la armonía sin preceptos de la naturaleza. Nada más imperfecto, para nosotros, que la perfección de las nubes, de los montes y de los valles [...] Esa perfección existe: es la naturaleza quien la hace y la hace acaso si para reforzar la conciencia del hombre en su libertad.¹¹

Borda compara también el mundo de sus ideas como el impetuoso animal mítico.

Me molesta seriamente el no poder escribir sin que no se note cómo voy atracando la brida de mi desbocada idea. Su paso normal es a rompecincha; naturalmente que nadie podría comprender nada más que su paso llano. Mi idea es también una bestia, pero se llama Pegaso.¹²

Vale aquí considerar también la ya mencionada obra *La perfección de las artes* de 1944 analizada en el primer trabajo sobre este tema, en la que el paisaje desempeña un papel muy importante dentro del sentido temático clásico.

Tentación, Adán y Eva (1944). Es una composición de grupo de tres personajes en medio de vegetación tupida. El escenario es una senda en medio de la maraña tropical de los valles Yungas de La Paz. Es un paisaje que representa un bosque cerrado con grandes árboles a la derecha, que se abre a la izquierda con un sendero que sube en diagonal, mostrando una torrentera de agua clara en cuya parte superior se vislumbran las brumosas cabeceras montañosas. En primer plano, plantas tropicales floridas. La escena es de significado complejo y críptico. Pareciera representar, como el título indica, la tentación del demonio a Eva y la seducción de ésta sobre Adán que se resiste. Los personajes son una mujer y un hombre, desnudos, y un sátiro. El hombre apoyado contra el tronco de un árbol, sin escapatoria posible, parece resistir a la seducción erótica de la mujer. Sin embargo, ella no seduce a Adán con ningún fruto, sino consigo misma como fruto y pareciera suplicante, seduciendo y al mismo tiempo pidiendo auxilio. A la izquierda, está un sátiro o fauno, que por una parte pareciera incitar a la mujer hacia el hombre, pero también pareciera invitarla a seguirlo para amarse, pues de hecho la toca en sus nalgas con una de sus largas uñas. Por eso, la súplica de la mujer al hombre

11 A. Borda, 1966, v. II, p. 820.

12 A. Borda, 1966, v. I. p. 108.

para que no la deje partir tendría sentido (fig. 11). La obra pareciera tratar el tema del paraíso, la tentación y la caída, descrito en el libro del Génesis: 2, 5 al 3, 5; porque este sátiro puede ser el demonio, el ser antropomorfo que tienta a Eva, que se encuentra en el segundo relato de la creación¹³ (las representaciones antropomorfas del demonio en la creación son muy raras; una de las más conocidas es la de Miguel Ángel en la bóveda de la Capilla Sixtina, en Roma). Sin embargo, la escena no hace referencia al fruto del árbol del bien y del mal. Por otra parte, la súplica de la mujer parece más bien erótica, aspecto acentuado por la actitud del fauno, que refiere al mundo mitológico de la Hélade. Esta referencia no es directa, salvo el significado en sí del fauno, sino indirecta a través de la influencia cultural recibida por Borda. En este sentido, es necesaria la referencia al poema «L'après-midi d'un faune» o «La siesta de un fauno», poema del autor francés Stéphane Mallarmé personaje que es un hito dentro del simbolismo en la literatura francesa. El poema describe las experiencias del fauno que, tras despertar de su siesta, habla de sus encuentros con varias ninfas durante la mañana.¹⁴



Fig. 11: *Tentación, Adán y Eva*, 1944. Pintura firmada y fechada en la esquina superior izquierda: «Art.Borda / 1944». Óleo sobre lienzo, 50 x 76 cm. Colección particular. La Paz.

13 *Gén.* 2, 4 y ss.

14 Stéphane Mallarmé (1842 - 1898). Poema publicado en 1876 (<https://bit.ly/3CH9j1R>).

6. Lo clásico en la obra escrita de Arturo Borda

Como es sabido, este artista polifacético fue también escritor. Ejerció el periodismo de manera constante, incluyendo la crítica de arte y también escribió ensayo, narrativa y poesía. Su obra más conocida y estudiada es *El Loco*, de publicación póstuma, en el que se encuentran todos los géneros antes descritos. Sin embargo, pocos estudiosos han analizado su obra poética. Un ejemplo de poesía que probablemente no figurará en ninguna antología es:

*Tributo Cultural*¹⁵

Aun en la sombra el cántico se inflama
al Círculo de Bellas Artes, con amor
en el nombre de mis padres y hermanos
—así sea obra sólo de artesanos—
unos ochenta lienzos brindo en su loor.
Y aun temeroso de ser rechazado ¡ah, Gran Señor!
tiemblo a la sonrisa de los silvanos¹⁶
si en mí suponen fines cortesanos.
¡Oh, no: recibid esta oblata, por favor!
Y, tan rara ofrenda en la derrota,
siquiera como trasto debo suponer
que por el Círculo será aceptada;
así mis inquietudes cesarán de ser
tecamente en la mi paleta rota,
que aún sin base en subasta no vale nada
Tal estrambote extingue la sacra llama

Arturo Borda
Bolivia 1920

Hacen referencia a la temática clásica el «Círculo de Bellas Artes» fundado bajo el espíritu de los Jardines de Academio, como a los silvanos y la «sacra llama» en los templos de Atenea Parthenos en Atenas y de Zeus Olímpico en Olimpia. Esa llama encendida figura representada como gran hoguera delante del Partenón en la obra *Crítica de los ismos y triunfo del arte clásico*.

15 Este verso está escrito en la superficie de la paleta rota del pintor que el artista regaló en 1920 al Círculo de Bellas Artes, junto con 80 pinturas de su autoría (fig. 12).

16 Silvano (*Silvanus*: de los bosques) era, en la mitología romana, el espíritu tutelar de los campos y bosques (W. Smith, 1867). Debe notarse que no se trata de sátiros, personajes de la mitología helena caracterizados por su lascivia, ni el antiguo dios romano Fauno (Grimal, s.v. «Fauno»; «Sátiros»; «Silvano»).



Fig. 12: *La paleta rota*, 1920. La paleta perdió dos lados y presenta rajaduras, motivo por el que el artista dejó de usarla. La donó al Círculo de Bellas Artes en 1920, con un paisaje del Illimani y el poema Tributo cultural escrito encima. Madera, 21 x 47 cm. Museo Nacional de Arte. La Paz.

Se puede apreciar en cómo Borda describió en *El Loco* su manera de ver las cosas, en los siguientes párrafos:

Lo clásico en el fondo y en la forma debe significar la perfección en todo sentido, desde la perfección en la estupidez hasta en la sabiduría, desde lo bello a lo horrendo y feo, en el fondo y en la forma.

Aquí Borda parafraseó el sentido nuclear de la ética. Y sigue:

¿qué es y cómo es la perfección? / La perfección en el arte es la imitación máxima a la naturaleza. Esto en la esfera del arte, que la perfección en la vida es la vida misma.

Esto explica su especial interés por la representación de la figura humana desnuda, siguiendo el modelo y canon helénico, y explica también su interés por la representación del paisaje.

Esto en la esfera del arte, que la perfección en la vida es la vida misma. En la existencia no hay organismos imperfectos.

Y sigue:

Así en el arte, dentro de un restringido límite, la perfección es o debe ser la expresión de la verdad en la emoción de lo que se manifiesta, ya sea en verismo de los sucesos de a bulto, simples vulgares o en el laberinto inexplicable de los procesos del ensueño en la fiebre [...] que lo clásico en el fondo carece de límites en todo sentido, por lo cual nos hallaremos cada vez más capacitados al ejercicio ilimitado de nuestra libertad en el mundo del arte [...]. Para el logro de la gran obra es de primordial necesidad el conocimiento del espíritu, la intuición de la fuerza de las atracciones; entonces no hay forma, por ínfima que sea, que

no se transfigure en lo indefinible de la seducción fascinadora, y, por tal manera, se está en plena poesía. Esta es la vida hacia la liberación en el mundo del arte.¹⁷

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

Estética - regresión / Vate, que etimológicamente es vaticinio, significa poeta, es decir, artista, y su oficio es sondar los misterios del impulso de las intuiciones [...]. Y así fue. El cubismo que daba la nota más desconcertante en todas las artes, la face más aguda y demoledora del ideal clásico.¹⁸

Las obras pictóricas aquí estudiadas son el resultado de las preocupaciones estéticas personales del artista, preocupaciones que fueron compartidas con y por sus amigos escritores. Por eso es destacable que varios poemas fueran escritos a partir de pinturas hechas por el artista. Ejemplos son los de José Eduardo Guerra y Gregorio Reynolds. «Cristo y Satán» es el título del poema de Guerra; así como varios fragmentos de los poemarios *El cofre de Psiquis* (1918) e *Illimani* (1938) de Reynolds tienen relación con pinturas de Borda, como: *La llama*, *La agonía*, *Invicta*, *Lamma Sabactani* y *Venus de Milo*.¹⁹ Reynolds escribió un poema inspirado en la pintura *Venus de Milo* o *Afrodita de Milos* de Borda:

Invicta

A Arturo Borda

¡Salve, Venus de Milo, alba de arte pagano!
Tus armoniosas líneas tienen la ondulación
serena de las aguas sonoras del océano
que te entregara al orbe como olímpico don.

Ante ti, soberana, prosternóse el Silvano,
y al contemplar tu rostro con religiosa unción,
te adora el islamita, te venera el cristiano,
como a la sacra imagen de la meditación.

Emergiendo del manto, semidesnuda y trunca,
reliquia de los siglos no superada nunca,
esplendes como iris desde el orto al nadir.

Y en actitud severa que al olvido te arranca,
entrevolviendo el torso, oyes, divina manca,
la oración que el pasado eleva al porvenir.²⁰

17 A. Borda, 1966, v. II, pp. 819-821. «Crítica estética».

18 A. Borda, 1966, v. II, pp. 829-831.

19 A. Borda, 1966, v. I, p. 146.

20 G. Reynolds, 1918. p. 40.

7. Conclusión.

En las obras pictóricas antes descritas, Borda hizo alegorías con contenidos y significados muy complejos y claramente referidos a la importancia de la perfección del oficio artístico, así como a la importancia de las artes que se inspiran tanto en la naturaleza como en los ideales éticos y estéticos helenos, requisitos para lograr la belleza.

Estas obras muestran la característica y constante búsqueda tanto de la belleza formal y conceptual como de la excelencia en el oficio pictórico y en la representación fiel de la naturaleza, lo cual remite a lo antes dicho. Los paradigmas de este pintor fueron, consciente o inconscientemente, los míticos pintores griegos Zeuxis, Apeles y Timantes, 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 él 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 complejo y críptico para los espectadores.

El artista se formó e inició su andadura dentro del clasicismo y academismo de moda, consumido por la elite dominante en Bolivia. Sin embargo, al finalizar la década de 1920 se hizo presente el Telurismo vinculado con el Indigenismo en el país, junto con otros movimientos como el neocolonial. Los cambios estéticos se produjeron aceleradamente junto con los políticos, particularmente después de la guerra del Chaco, por lo que Borda acabó trabajando a contracorriente de los movimientos estéticos y artísticos mundiales y bolivianos. Es importante anotar que, salvo la pieza *Afrodita y Eros*, de hacia 1911, *Mujer desnuda reclinada*, de 1910, y la paleta rota dedicada en 1920, las otras obras aquí analizadas fueron elaboradas en la década de 1940 y principios de la de 1950, incluyendo las que se analizaron en un trabajo anterior: *La perfección de las artes* (o *El templo del Ideal*), 1944, y *Crítica de los ismos y triunfo del arte clásico*, 1948. Es decir, son obras de madurez, lo cual parece indicar la progresiva fijación del artista por los valores e ideales éticos y estéticos greco-latinos.

En el largo lapso de la actividad pictórica de Borda el mundo parecía haber olvidado definitivamente el mundo clásico. Además de los movimientos estéticos y conceptuales mencionados y citados por el propio artista, se fueron

generando otras tendencias, como el expresionismo abstracto de la Escuela de Nueva York, cuyos principales protagonistas fueron los estadounidenses Jackson Pollock (1911-1956) y David Smith (1906-1965), y el holandés Willem De Kooning (1904-1997), mientras que en Inglaterra, Henry Moore (1898-1986) producía ya sus esculturas estilizadas, casi abstractas; y más adelante las vanguardias y transvanguardias. En Bolivia, el indigenismo dominó la temática y la estética del arte con la actividad de Alejandro Mario Yllanes, Genaro Ibáñez, Gil Coímbra, Manuel Fuentes Lira y Cecilio Guzmán de Rojas, incluso la del expresionista lituano Juan Rimsa, formado en la Argentina, que durante su estancia en Bolivia se unió al indigenismo, que impregnó su producción. Los artistas de la generación siguiente también estuvieron influidos por esta estética, que evolucionó tanto hacia los que trabajaron los temas de las reivindicaciones sociales como a los de la llamada tendencia nacional.

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. En América como en Europa se generaron 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 Surrealismo, el arte abstracto, el Informalismo, el Dadaísmo, el Constructivismo, etc. Finalmente, en la década de 1960 surgió como nueva propuesta el arte conceptual.

Como parte de este proceso, 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 uno de los sustentos del indigenismo.

De hecho, con base en los logros del arte conceptual, el actualmente llamado arte contemporáneo extremó la ruptura con todos los códigos y formas del pasado, tanto los clásicos como los ismos, en pos de nuevos lenguajes y nuevas formas dentro de los fenómenos del fin de la historia y el fin del arte.

Es probable que Borda, con la amplia y profunda cultura que poseía, pensara que los ismos tendrían vida efímera y que el mundo clásico retornaría 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. En lo que no se equivocó es en la permanencia del arte clásico como referente universal a lo largo del tiempo, más ahora que en la época del artista.

Bibliografía

- BORDA GOZÁLVEZ, Arturo, *El Loco*, La Paz, Alcaldía Municipal de La Paz, 1966.
- , *Nonato Lyra*, ed. Rodolfo Ortiz, La Paz, La Mariposa Mundial, 2015.
- FRANCOVICH, Guillermo, *Los mitos profundos de Bolivia*, La Paz, Los Amigos del Libro, 1980.
- GRIMAL, Pierre, *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona, Paidós Ibérica, 1987.
- JAIMES FREYRE, Ricardo, «[Centenario de *Castalia Bárbara*] Introducción», *La Prosa de Jaimes Freyre*, ed. A. R. Prada, colección Prosa Boliviana 2, tomo I, La Paz, CL/IIL/IEB/UMSA, 2016. (Los [] son míos.)
- MESA, José de; GISBERT, Teresa, «Prologo. El hombre y su obra», BORDA, Arturo, *El Loco*, La Paz, Alcaldía Municipal de La Paz, 1966.
- PRADA, Ana Rebeca (ed.), *La Prosa de Jaimes Freyre*, Colección Prosa Boliviana 2, t. I, La Paz, CL/IIL/IEB/UMSA, 2016.
- QUEREJAZU, Pedro (ed., comp.), *La pintura boliviana del siglo XX*, La Paz, Banco Hipotecario Nacional, 1989.
- , *El dibujo en Bolivia*, La Paz, Fundación BHN, 1996.
- , *Arte contemporáneo en Bolivia, 1970-2013. Crítica, ensayos, estudios*, Colección libros de Arte, n.º 4, La Paz, 2013.
- , «Arturo Borda y el mundo clásico», en *Classica Boliviana VII. Revista de la Sociedad Boliviana de Estudios Clásicos*, La Paz, 2016.
- , *BORDA. 1883-1953*, La Paz, Fundación SolyDes, 2017.
- , *La pintura en Bolivia en el siglo XX. 1880-2017*, La Paz, Biblioteca del Bicentenario de Bolivia, 2018.
- REYNOLDS, Gregorio, *El Cofre de Psiquis*, La Paz, Alfredo Otero, 1918.
- SMITH, William (ed.), *A Dictionary of Greek and Roman biography and mythology*, Boston, Little, Brown & Co, 1987.

Páginas electrónicas

<https://alphapedia.net/>

<https://bit.ly/3CH9j1R>