

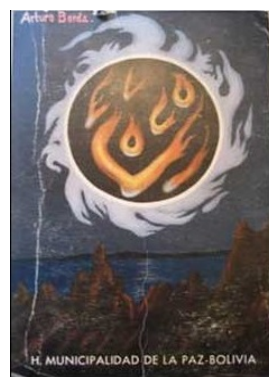
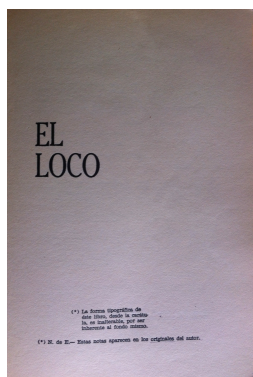
Tres inscripciones en *El Loco* de Arturo Borda

Rodolfo Ortiz

El modo de mi aproximación será puntual y relacional: analizaré algunas páginas de *El Loco*, incorporaré en esta lectura algunos cuadros pintados por Arturo Borda y, de esta tensión, intentaré sugerir algunas interrogantes, pues más que respuestas importará cómo se van articulando las preguntas que plantea esta singular propuesta estética y literaria del siglo XX.

Carátula

“La forma tipográfica de éste libro, desde la carátula, es inalterable, por ser inherente al fondo mismo” (3). ¿Qué sugieren las palabras “desde la carátula” si no eludimos el himeneo del fondo con la forma? Quizás la idea de un soporte textual desde el cual la nota de unas cuartillas “originales” se suscribe: vale decir, la auto-referencialidad de la primera página de la obra “El Loco” donde aparece el título sin el nombre de su autor. Pero carátula, en tanto máscara que oculta la cara, también significa cubierta, portada, funda o estuche, en este caso, la máscara o carátula que representa el óleo sobre cartón elaborado por Arturo Borda y firmado con letras rojas “inherentes al fondo mismo”. Pues se trata del nombre de un autor que firma “**mientrastanto**, con autorización competente, y según ley” (5) [sic], hasta que alguien reclame por la paternidad de “El Loco”. Un nombre impropio pero al mismo tiempo apropiado, “inalterable”, que desde 1942 fue propuesto e “impuesto por la dirección ‘Las Américas’” (7) de una Editorial del mismo nombre, que también se incorpora en el cuadro y que se borra en la edición póstuma de 1966.



La carátula como cuerpo éxtimo de la obra, “inherente al fondo mismo”, muestra aquí un sol negro que el narrador, hacia el final de *El Loco*, evoca de la siguiente manera:

Durante el día he mirado de frente al sol: al atardecer mis ojos estaban calcinados; ya no miran nada, pero en mi recuerdo, en medio de la noche, en las absolutas tinieblas, creo ver permanentemente un sol negro, orlado de inmensas llamaradas heladas y argénteas. (1648)

En el óleo aparecen las llamas argénteas y la negrura del astro flotante sobre el lago Titikaka, pero, sin duda, la *ékphrasis* del texto señala el inconveniente de cómo llegar a fijar la vista en algo. ¿Cómo es que unos ojos que ya no miran nada creen ver desde el recuerdo un sol negro? Asumo que fijar la vista en el cuadro es retener solamente las manchas cromáticas fragmentarias y no lo que se supone que debería ser su constelación desde el recuerdo, “un sol negro, orlado de inmensas llamaradas heladas y argénteas”. La pintura, entonces, parece consagrada a separar lo visible de lo mirado, para llegar a privilegiar una orgía de color donde lo escrito participa como una mancha sumada a la multiplicidad de lo cromático; la editorial, el personaje, el autor, representan tres nombres cromáticamente diferenciados de un lugar que se vislumbra “permanentemente” desde el recuerdo. Decimos “hay un sol negro”, pero si nos atenemos a la experiencia sensible que termina calcinando los ojos, nada nos autoriza a sostener semejante cosa. Si hay lo que recordamos que es, ¿en torno a qué núcleo o a qué centro logramos sostenerlo si proviene de la leyenda de un recuerdo? Y si decimos leyenda no cabe duda de que ya no estamos ante cosa alguna sino ante una palabra escrita que inmediatamente se metafórica en las llamaradas que inscriben simultáneamente el nombre negativo y eclipsado de un personaje, una obra y un autor.

Estas páginas, desde diferentes escalas de intensidad, nos confrontan con el abismo de ese “fondo inherente” que representa, según la obra misma lo indica, la imagen de un “parhelio” que se configura como un fenómeno óptico y cosmológico de duplicación y multiplicación de los centros.

Si vamos a conceder un cambio de sensibilidad a esta obra, éste podría referirse a un proceso de borradura, de eterización diría el Loco, de tales escalas de intensidad. Pues si bien el personaje se atiene a la experiencia sensible, no hay nada que no sea el propio deseo de dar

finalmente con algo. ¿Preeminencia de lo nombrado sobre lo visto, del recuerdo sobre la sensación? Borradora, eterización, descentramiento “inherente al fondo mismo”. Una intensidad de lo visible articulada a una intensidad de lo ilegible, en cuyo centro nada se muestra, ni se deja ver sino es a través de su leyenda. Las llamas de las pupilas (soles negros a su modo) se entrelazan con las voces ajenas de un recuerdo que suplanta la “cosa”. Todo ver se confunde con un deseo de ver. La “cosa” ya no se ve con los ojos (órganos calcinados al atardecer). Esa “cosa” se ve en los campos de oscuridad, *eso* se ve, a la manera de Joyce, con los ojos cerrados.

Este punto crítico de descentramiento, entonces, configura una primera inscripción que dinamiza esta figura borromeana entre deseo, cosa y palabra. La inscripción (con letras de fuego) de un nombre que funde en una carátula lo propio con lo anónimo, la identidad con el vacío que la sostiene: la leyenda de *un loco*, ahora *el Loco*, sobre el fondo de un sol que a mediodía anocheció, un “sol negro” encerrado en el lenguaje.

Luz de Luna

Pero este punto también despliega otro tipo de inscripciones. Por ejemplo, la inscripción de la “amada” Luz de Luna, que surge precisamente del encuentro entre el anónimo personaje y el “alma del fragmento”, por así decir.

Al pasar la brisa deja a mis pies un fragmento de periódico que alzo y leo: —**As Luz De Luna, la víspera...** Luego sigue una lista, truncada, de nombres y palabras sin sentido. Luz de luna es lindo nombre. Arrojo el papelito y continúo mi marcha. Estoy sumamente fastidiado; creo que se me va haciendo idea fija esto de... **as Luz De Luna, la víspera...** Ocho días y he repetido un millar de veces, sin motivo, sin querer y sin pensar. (31) [*sic*]

Ese pedazo de papel como alegoría del fragmento mismo, que a su vez representa esa cosa deseada como ficción heredada e inscripción, no tardará en engendrar en el Loco la sospecha de que “Luz De Luna no sea más que un simple nombre” (43). En principio resulta fascinante el contraste entre el “sol negro” donde se inscribe el nombre vacío que lo representa y la “luz de luna” donde se inscribe el nombre no menos vacío de lo que se desea. Luz De Luna, toda mayúscula, es antes que nada una inscripción y, lo que es más relevante, una fruta deseada

que ya comienza a ser leyenda. A esta idealización de una identidad de la cosa que no es dato natural o sensible, la tradición del pensamiento occidental (metafísico) la llamó “ser”. Para el Loco una cosa *es* cuando no se ve nada, pero no cuando los ojos no tengan que ver para nada, sino muy al contrario, cuando esos ojos son capaces de asir de aquello que aparece (fragmentario) un *sentido*.

Esta estética no presupone la presencia de alguna alteridad manifiesta detrás de las manchas policoloras de un cuadro o de las letras arrancadas y dispersas en un pedazo de periódico que el viento arrastra a nuestros pies. Tratar al sujeto metafísico de vidente, en este sentido, ya es una manera de convertirlo en un farsante. No hay nada que no esté ya en esas manchas intermitentes de óleo o de tinta. No hay nada cuyos bordes no estén ya absorbidos por un fondo ilegible de oscuridad y no representen nada que no sea esta hilera de fragmentos que elevan de su filo (a modo de humo) eso que llamamos mundo. Nada como no *sea* una hilera de fragmentos. La última línea de *El Loco* abre una hilera que repite así: «Sombra y sombra o sólo el vacío» (1653).

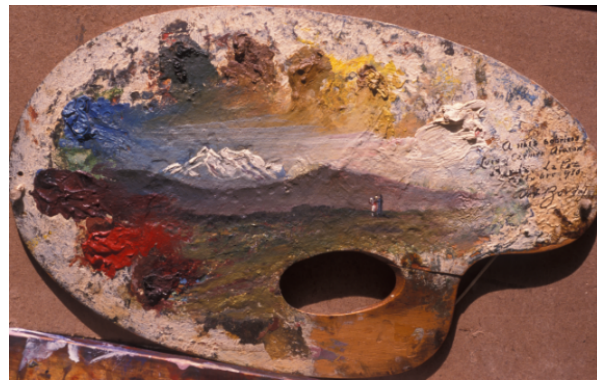
Illimani real

Finalmente, la tercera inscripción. Quisiera referirme a la tipografía cromática del Illimani como único ser “inherente al fondo mismo”.

La crítica de arte en Bolivia ha reconocido la importancia y relevancia de la obsesión estética de Borda con la “legendaria” montaña andina de La Paz. No voy a referirme a su vasto recorrido, pero sí quisiera proponer una lectura en torno al lugar común del espectador que ve una “cosmovisión andina [...] sintetizada en sus varios *Illimanis*” (Roa 187). La presencia de la montaña andina como temática particular en la obra de Borda es vasta, pero quizás llame más la atención el lugar que ocupa en ciertos cuadros que desarrollan temáticas distintas, como un elemento no necesariamente secundario sino más bien primordial que, siguiendo la lógica interior de esta estética, funciona como un soporte de todos los otros elementos que se adhieren a ese “fondo mismo”. Vemos fondos significativos de *Illimanis* en “La sombra del pintor” (s/f), en “Crítica de los ismos y triunfo del arte clásico” (1948) o en el óleo no menos importante donde alegoriza la desaparición misteriosa de este personaje, un loco que se llama Loco y que escribe

“El Loco”.¹ Es decir, cuando el pintor tematiza problemas estéticos o referidos al proceso creativo, la presencia del Illimani resurge desde un “fondo inherente”, como límite real de una inscripción que soporta todas las fantasmagorías.

Pero este recurso adquiere una dimensión crítica fundamental cuando el Illimani es transportado a la paleta misma del pintor, quiero decir, al soporte desde el cual el mundo para un artista del trazo y el color adquiere un *sentido*.



Paleta con Illimani (1950) [AAB]

Esta paleta con Illimani es un obsequio del pintor a sus sobrinos Luis y Cármen Alarcón Borda tres años antes de morir. Un innegable testamento artístico que cifra el sentido de una búsqueda a través de una imagen que ocupa el centro del soporte, que es una paleta mediante la cual el pintor crea su mundo. Una paleta como cuadro es el reverso de la imagen de una escritura que escribe acerca de escribir. Y en este gesto, que es también la imagen del fracaso como fundamento de la búsqueda, se hace posible el momento milagroso del descubrimiento de una estética negativa que pone en evidencia el procedimiento de cómo ha sido creada.

¹ En el caso del cuadro “La sombra del pintor” el cuerpo del artista se difumina intencionadamente, con la idea de borrar toda posibilidad de identificación, donde lo único claro son el paisaje y la figura del Illimani, lo cual sugiere al espectador la posibilidad de reconstruir la sombra borrosa del pintor desde sus huellas, restos, sombras y conjeturas sin identidad. En el caso del cuadro que alude a la desaparición misteriosa del Loco en *El Loco*, es el proceso creativo de la escritura el que aparece cuestionado o paralizado, a partir de la confluencia del libro abierto, la búsqueda micro y macroscópica, y una línea que violenta y atraviesa un círculo en la pared con la primera y la última letra del alfabeto en cada uno de sus extremos, elementos que también se presentan en *El Loco*. Al fondo, una vez más el Illimani como una presencia que soporta y al mismo tiempo alimenta la agonía y la duda en el cerebro de “tungsteno puro” del personaje.

Las manchas ocres, azules, amarillas y su espesura en la orgía de color que parece provenir del contorno níveo de la paleta, rodean al Illimani a través de un fondo que pone en evidencia su artificio, la cara real e irreversible de su hechura que tres habitantes también la sostienen. Pero también la inaccesibilidad hacia lo visible que se representa en ese instante de vacío desde el cual el Illimani se inscribe como leyenda de ese fondo, llega a configurar un sentido: “una forma inherente al fondo mismo”, donde cada color ha trabajado ya en constelación. Al germinar la montaña en el corazón de su paleta, el pintor sabe que miramos lo que se supone debería ser el Illimani, pero que más allá de tal suposición, sabe también que del mundo no vemos más que manchas cromáticas fragmentarias trabajando en pos de un sentido. En la escritura de *El Loco* el mecanismo replica este procedimiento. La materia en sí misma es nada, desierto indiferenciado, pero ese real es el presupuesto fundamental para el nacimiento de un nombre, al cual adviene la cosa para llegar a la rareza de *ser*. En ese sentido leo estas palabras (sobre todo la última) que el narrador sofoca al presentársele de súbito la montaña, líneas después de contar que había repetido un millar de veces, sin motivo, sin querer y sin pensar el fragmento “...as Luz De Luna, la víspera...”: “Una especie de modorra comienza a marearme. De pronto ¡qué cosa más rara! Veo el Illimani...” (31).

¿Qué sucedería si debajo de esta paleta pondríamos, siguiendo a Magritte, la frase “Esto no es un Illimani”? ¿O si lo duplicásemos colocando la paleta debajo del Illimani *real*? Sucedería justamente aquello que ya sucede al poner el Illimani al centro y al fondo de una paleta: una evidencia que nos suspende, una rareza que se nombra, una montaña abigarrada de leyendas.

Bibliografía

Borda, Arturo. *El Loco*. (3 tomos) H. Municipalidad de La Paz, 1966.

Heffernan, James. *Museums of Words. The Poetics of Ekprasis from Homer to Ashbery*,
University of Chicago Press, 1993.

Roa, Ronald. *Arturo Borda. Historia desconocida de un artista boliviano*, Museo Nacional de
Arte, 2010.