

Entre el espacio y el sufrimiento: la producción pictórico-espacial de Cecilio Guzmán de Rojas durante la Guerra del Chaco (1932-1935)

Between Space and Suffering: the Pictorial-Spatial Production of Cecilio Guzmán de Rojas during the Chaco War (1932-1935)

*Federico Ignacio Fort**

Resumen**

Este artículo analiza la producción pictórica de Cecilio Guzmán de Rojas durante la Guerra del Chaco. En ese sentido, sostenemos que la misma ha oficiado no solamente como una manera de “representar” la guerra sino como una forma de producir activamente la espacialidad del conflicto. En la obra del pintor potosino, dicha espacialidad se compuso a la par de un determinado estudio del entorno material del Chaco, así como de la expresión de un pathos sufriente, expresado éste en los rostros y cuerpos de los combatientes.

* Lic. y Prof. en Sociología (UBA), Mag. en “Comunicación y Cultura” (UBA) y becario doctoral del CONICET (IDAES/UNSAM).
Contacto: federicoignaciofort@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4905-4002>

** El presente texto se enmarca en una investigación doctoral en curso, financiada, en una primera parte, por una beca doctoral de la Universidad de Buenos Aires (2020-2023) y en la segunda (2024-2026) por una beca de “finalización de doctorado” otorgada por el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). La investigación se propone estudiar cómo se han construido, visualmente, determinados paisajes nacionales, en Bolivia, entre 1925 a 1935. En este sentido, la investigación se centra en el análisis de films, fotografías, pinturas e ilustraciones que han sido producidas, ya sea desde la estatalidad boliviana o bien alentadas por esta última. En otras palabras, se busca identificar y analizar ciertos imaginarios paisajísticos que han circulado en los años mencionados y observar sus implicancias para la construcción de la nación boliviana.

Palabras clave: Guerra del Chaco; espacio; sufrimiento; Guzmán de Rojas; pathos; pintura.

Abstract

This article analyzes the pictorial production of Cecilio Guzmán de Rojas during the Chaco War. In this regard, we argue that his work not only served as a means to ‘represent’ the war but also as a way to actively produce the spatiality of the conflict. In the work of the Potosí painter, this spatiality was shaped alongside a particular study of the material environment of the Chaco, as well as the expression of a suffering pathos, manifested in the faces and bodies of the combatants.

Keywords: Chaco War; space; suffering; Guzmán de Rojas; pathos; paint.

1. Introducción

La Guerra del Chaco ha significado un momento de inflexión para la sociedad boliviana en su conjunto: no solo por las consecuencias económicas, políticas y territoriales que trajo aparejadas, sino por el impacto de la misma en los imaginarios nacionales (Anderson, 1993). La gran efervescencia que se puede observar en los años previos (1925-1932), merced a la cual la “generación del centenario” (Stefanoni, 2014) construyó un imaginario nacional vinculado a la identidad andina, la modernidad y la reimaginación del pasado tiwanakota (Fort, 2021, 2022; Paz Moscoso, 2019b), entra en crisis con el estallido de la contienda. ¿Cómo imaginar un territorio que, pese a los variados intentos respecto a su “integración” (García Jordán, 2015), resultaba profundamente extraño para la estatalidad y la nacionalidad boliviana?, ¿qué hacer con él?, ¿cómo insertarlo en los imaginarios nacionales de una Bolivia fundamentalmente “andina”? En definitiva, ¿qué implicó el traumático resurgimiento de esta, incluso ya avanzado el primer tercio del siglo XX, *terra incognita* (Combès, 2023, p. 17) para la nacionalidad boliviana?

Podemos encontrar una posible respuesta a dichos interrogantes en las profusas producciones visuales que, en la mano de variados artistas bolivianos, se han producido en el campo de batalla¹. Por ejemplo, en otros textos hemos visto cómo, desde la fotografía, el cochabambino Rodolfo Torrico Zamudio

1 Como destaca Querejazu Leyton (2008), varios artistas bolivianos, entre los que se encuentran, además de Guzmán de Rojas, Arturo Borda, Arturo Reque Meruvia, Raúl Prada y Gil Coímbra, fueron movilizados al frente y elaboraron una vasta producción visual. A ellos debemos sumar otros artistas, como Emiliano Luján, Miguel Alandía Pantoja, Néstor Paz Galarza o Jorge Torres Donoso.

produjo una determinada visualidad del conflicto (Fort, 2023). Sin embargo, nuestra intención en esta oportunidad es abocarnos al estudio de la producción pictórica de Cecilio Guzmán de Rojas durante la guerra². Analizaremos, puntualmente, la construcción de una determinada espacialidad en dicho corpus de imágenes, entendiendo que la misma se compuso a la par de un determinado estudio del entorno material, así como de la expresión de un *pathos* sufriente –que se visibiliza en los rostros y cuerpos– en las pinturas y dibujos del artista. Nuestra hipótesis es que, conjunto a una construcción espacial que redundaba en “vistas cortas” y fragmentadas, podemos también observar, en algunas de sus imágenes, una hibridación tanática entre el entorno natural chaqueño y el sufrimiento de los cuerpos.

De esta forma, el vitalismo y el telurismo que caracterizaron a gran parte de la obra del pintor potosino, en donde la naturaleza andina –y elementos tiwanakotas–, en su relación con el cuerpo humano, era imaginada como fuente de vida (por ejemplo, en *El beso del ídolo* o *El triunfo de la naturaleza*), se ve puesta en crisis en sus producciones de la guerra. En ellas, la naturaleza del llano chaqueño se vuelve hostil y los cuerpos se muestran agonizantes. Ahora bien, antes de adentrarnos específicamente en nuestro objeto, veamos sucintamente las diferentes perspectivas que existen en lo que hace al estudio de la representación visual de eventos bélicos.

2. Antecedentes

El campo de estudios sobre la representación de guerras, masacres o genocidios³ (Burucúa y Kwiatkowski, 2014; Didi-Huberman, 2004) es vasto. En particular, en el caso de estudios que abordan producciones visuales de guerras del siglo XX, la bibliografía suele enfocarse en la fotografía⁴, en tanto ésta es considerada, a partir del siglo XIX, como el soporte por excelencia de la imagen en la modernidad (a lo que luego se sumará el cine), dejando de lado a otras representaciones pictóricas, como las que pretendemos abordar nosotros⁵.

2 Agradezco profundamente a Noreen Guzmán de Rojas, nieta de Cecilio, por su autorización para el uso de las imágenes de su abuelo en el marco de este artículo.

3 Sin embargo, es preciso destacar que estos acontecimientos, como las masacres o genocidios, revisten una especificidad que requieren diferentes precauciones para su abordaje.

4 La relación entre fotografía y guerra se vio inaugurada en la Guerra de Crimea (1853-1856). Este conflicto marcó un cambio en la forma en la que las guerras eran mostradas hasta entonces: la tarea de los fotógrafos en ella implicó convertirla en un espectáculo para adaptarla a los nuevos hábitos de consumo popular (Keller, 2013, p. 10).

5 En ese campo se encuentran, por ejemplo, los clásicos textos de Sontag (2002, 2004), a los que se suma una larga lista de autores, como Butler (2010, pp. 95-145), Berger (2017, pp. 47-49), Meijide (2017), Sánchez Durá (2002), García Varas (2013), entre muchos otros.

No obstante, también existen textos que exploran no solo la “representación” sino también el uso y circulación de diversas imágenes en eventos bélicos, los cuales no se restringen únicamente a la fotografía⁶. Ejemplo acabado de ello es la compilación presentada en Fleckner (2020): en donde se estudia a las imágenes como “hacedoras de historia”. Por ejemplo, uno de los casos de la importancia del uso de las imágenes en las guerras, más allá de su afán representativo, que se referencia en dicha publicación, es un bosquejo hecho por Napoleón —respecto a los movimientos tácticos de la batalla de Austerlitz (1806). En ese caso, el autor observa que el dibujo oficia como “un elocuente testimonio tanto de la conmoción psíquica como física de quien está dibujando el choque de las energías hostiles que precisamente el estilo gestual característico de su bosquejo vuelve a trazar casi a la manera de un sismógrafo” (Fleckner, 2020, p. 20). Si bien en nuestro caso estudiamos no sólo bocetos sino también obras acabadas, nos interesa pensar las imágenes en el sentido subrayado por Fleckner,⁷ es decir, como producciones visuales que generaron determinados efectos, más allá de la “representación” de la guerra.

Ahora bien, si nos centramos en estudios que aborden la producción de imágenes respecto a guerras en Latinoamérica durante el siglo XIX y la primera mitad del XX, el campo es limitado. Uno de los trabajos más importantes es el de Díaz-Duhalde (2015) quién no solo se restringe a estudiar la fotografía, sino la “cultura visual” en torno a la guerra contra el Paraguay (1864-1870). A ello se pueden agregar, centrados particularmente en la fotografía también de dicha guerra, los aportes de Cuarterolo (1995), Marini (2021) y Strassera y Sánchez Durán (2018). Esta tendencia al estudio del vínculo entre fotografía y guerra también se evidencia en la bibliografía que explora las producciones visuales de la Guerra del Chaco (Dalla-Corte Caballero, 2006, 2010, 2016; Díaz-Duhalde, 2022; Querejazu Leyton, 2017). Sin embargo, en lo que hace al estudio de materiales pictóricos no existe un campo bibliográfico conformado.

Dicha cuestión llama la atención, dado que una gran cantidad de artistas fueron movilizados al frente. Con excepción del trabajo de Contreras Bustamante (2001) o el estudio introductorio de Querejazu Leyton (2008), no hallamos otras reflexiones que atiendan a la vasta producción pictórica durante el conflicto que enfrentó a Bolivia y Paraguay. En este marco, es nuestro interés aportar al debate sobre un aspecto sensiblemente soslayado de la contienda bélica.

⁶ Como, por ejemplo, el estudio de pinturas, bocetos, tapices, grabados, afiches o esculturas.

⁷ En esta dirección, también es útil mencionar el aporte de Benyo (2021), quien, a partir de la teoría del Bildakt de Horst Bredekamp (2017) —y las contribuciones de este último respecto al peso de la imagen en diversos conflictos bélicos—, problematiza el vínculo entre imagen y stásis, centrándose puntualmente, en guerras civiles.

En definitiva, la Guerra del Chaco suele ser pensada como un periodo bisagra, que o bien precede o bien antecede a años posteriores, pero no como un suceso que merezca ser estudiado en sí mismo como productor de visualidades: a esto último intentamos aportar en nuestro escrito.

3. Modo de abordaje

Para aproximarnos a las imágenes de Guzmán de Rojas, prescindimos de un abordaje semiótico, el cual –como se observa en las críticas realizadas a la cultura visual (Mitchell, 2009, 2016, 2017) o la *Bildwissenschaft* (Boehm, 2006, 2011)– suele reducir a las imágenes a la égida del signo lingüístico. Además de ello, la semiótica se revela fructífera para el estudio de la circulación y la recepción de determinadas imágenes –analizando la producción de diversos significados en dicha esfera (Rose, 2016, p. 109)– fenómeno que, en nuestro caso, no resulta de interés. Por el contrario, antes que estudiar la circulación que han tenido las imágenes de Guzmán de Rojas, nos interesa plantear la pregunta por cómo estas producciones han recreado el espacio de la guerra: es decir, nuestro interrogante se instala en la vinculación entre las imágenes y la producción de una determinada espacialidad. En este sentido, también evitamos abordar a estas imágenes desde otras perspectivas clásicas como la historia del arte: campo que, si bien presenta varios enfoques para el estudio de obras artísticas, muchas veces conlleva ciertos formalismos, los cuales no resultan fructíferos a nuestros intereses.

Como hemos señalado en los antecedentes, nos parece acertado entender a las imágenes como agentes activos y no, meramente, en su faz representativa. En este sentido, nuestra perspectiva parte de los estudios de la cultura visual crítica (Mitchell, 2009, 2017), por el hecho de que permite reflexionar sobre cómo las imágenes producen lo social:

una concepción dialéctica de la cultura visual no puede quedarse contenta con una definición de su objeto como “la construcción social del campo visual” sino que debe insistir en explorar la versión quíastica de esta proposición, la construcción visual del campo social. No se trata sólo de que vemos del modo en que lo hacemos porque somos animales sociales, sino también de que nuestros compromisos sociales toman las formas que toman porque somos animales que ven (Mitchell, 2017, p. 428).

Asimismo, y aunque son campos claramente diferenciados, nuestros supuestos sobre el “poder de las imágenes” (Freedberg, 1992) se basan en los aportes de la *Bildwissenschaft*, partiendo de Bredekamp y su teoría del acto icónico (2017), pero también de Fleckner (2020). En definitiva, entendemos a las imágenes

como productoras de visualidades que conforman realidades sociales. Es en ese sentido que nos aproximamos a las producciones de Guzmán de Rojas. En otras palabras, nuestro abordaje implica concebir al campo de la visualidad no como una esfera que se reduce al discurso lingüístico, sino que lo icónico, por derecho propio, es productor de diversas “realidades” sociales y, particularmente en nuestro escrito, de espacios. En el caso que nos ocupa, la producción de imágenes de los artistas bolivianos, a los que debemos sumar a las fotografías de Torrico Zamudio, pero también los aportes de Luis Bazoberry y Mario Camacho, cuyos films sobre la guerra fueron una forma de producir visualmente el conflicto. Dicha dimensión visual no sólo permite, en la actualidad, seguir construyendo la memoria del conflicto, sino que permitió a los artistas movilizados al frente, mientras los hechos se consumaban, mostrar y construir el espacio y el dolor de la guerra.

4. Sobre Cecilio Guzmán de Rojas

Uno de los artistas bolivianos más importantes de la primera mitad del siglo XX, en lo que hace a la pintura, fue Cecilio Guzmán de Rojas (1900-1950). Desde el comienzo de su carrera, sus obras rompieron con los cánones retratistas, paisajísticos y naturalistas que primaban en la pintura de su país. Sus temas, a partir de su regreso a Bolivia en 1929 –luego de una etapa de aprendizaje y perfeccionamiento técnico en Inglaterra, Francia y España–, se volcaron a un particular tratamiento de la cuestión indígena, teniendo como protagonista al cuerpo y facciones faciales, así como también variados elementos de la iconografía tiwanakota (Paz Moscoso, 2019a). Su pintura reconfiguró los imaginarios nacionales en torno al indigenismo, aportando un fuerte componente de misticismo telúrico (Zárate, 2017), donde el paisaje adquirió centralidad en tanto tierra mítica, origen de la nación boliviana.

En lo que hace a la Guerra del Chaco, Cecilio Guzmán de Rojas –si bien no hay un consenso acabado sobre su llegada– estuvo en el frente “un tiempo limitado durante 1933. Pues de hecho en 1934 expuso sus obras en La Paz y Buenos Aires” (Querejazu Leyton, 2008, p. 12). Como detalla Zárate (2017), retomando una cita del escritor Wilson Mendieta Pacheco, “el soldado Guzmán de Rojas, aparte de su fusil, lleva en su modesto equipaje papeles, pinceles, cuadernillos, material de pintura, lápices, y tintas [...]” (p. 26). Esta descripción no es menor: en una guerra ya avanzada, si consideramos que su ingreso al conflicto fue en 1933, cuando diversas enfermedades, deshidratación, malnutrición y demás horrores habían causado ya grandes estragos en las tropas, ¿qué sentido tenía, para la estatalidad boliviana, llevar artistas a la

guerra que, junto a sus armas, porten un pequeño “estudio” artístico? Este interés se explica en función de que el Estado boliviano estaba interesado, particularmente, en producir imágenes del conflicto que abonen ciertos imaginarios nacionales a la par de la construcción de una visualidad triunfalista.

No obstante, cuestión que también se puede vislumbrar en las fotografías de Torrico Zamudio y Bazoberry y las obras del resto de los pintores, dicho interés estatal no implicó que los artistas hayan producido una visualidad burdamente triunfalista de los acontecimientos, reproduciendo mecánicamente la pretendida política visual oficialista. A excepción de las postales de Roland Kühnle, las imágenes producidas guardan cierta distancia, cuando no crítica, respecto al tono nacionalista buscado por la estatalidad.

Justamente, entendemos que las producciones pictóricas de Guzmán de Rojas durante la guerra pueden dividirse en dos grandes series que construyen el espacio de la guerra, las cuales están lejos de ser triunfalistas. En la primera de ellas, las acuarelas y dibujos intentan producir una determinada espacialidad ligada al entorno natural del Chaco, mientras que, en la segunda serie, a partir de una revelación del sufrimiento de los cuerpos, se construye un “espacio de la representación”⁸ (Harvey, 2021, p. 15) de los afectos vividos durante el evento bélico. En este sentido, ambas series generan una simbiosis fundamental para pensar cómo fue mostrada la guerra por el artista potosino. En lo que sigue, nos dedicaremos al estudio de ello.

5. El espacio, breve aproximación teórica

Como destaca Harvey (2021), Henri Lefebvre afirma la existencia de una división tripartita del espacio: la “práctica espacial”, la “representación del espacio” y los “espacios de la representación” (Lefebvre, 2013, p. 92). Aunque las indicaciones de Lefebvre afirman que las representaciones del espacio –o “espacio concebido”– tienden hacia “un sistema de signos verbales” (2013, p. 97), las cuales estarían dominadas por el discurso científico y tecnócrata de una sociedad, Harvey sitúa también a cierto tipo de imágenes en este registro. Por ejemplo, diagramas, mapas, dibujos técnicos son formas determinadas de representación espacial.

No obstante, las imágenes “artísticas”, y demás prácticas estéticas, parecen estar situadas en los “espacios de la representación”, lo que guardaría, al mismo tiempo, cierta analogía con lo que Ernst Cassirer llama “espacio simbólico”

⁸ En lo que sigue, cuestionaremos la idea de “representación” que Harvey utiliza en su definición espacial. Aquí nos remitimos al término simplemente por una cuestión práctica.

(Harvey, 2021, p.13). Este tipo de imágenes implica que “también podemos tratar de representar la forma en que este espacio es vivido emotiva y afectivamente, así como materialmente, por medio de imágenes poéticas, composiciones fotográficas, reconstrucciones artísticas, etc.” (Harvey, 2021, p.15). De hecho, Lefebvre define a los espacios de la representación como “el espacio vivido a través de las imágenes y los símbolos que lo acompañan [...] Recubre el espacio físico utilizando simbólicamente sus objetos” (Lefebvre, 2013, p.98). Sostenemos que es en este sentido que operaron las imágenes producidas por Cecilio Guzmán de Rojas –pero también las del resto de los artistas– durante la Guerra del Chaco.

Sin embargo, también sabemos –como los mencionados aportes desde la cultura visual o la *Bildwissenschaft* advierten– que las imágenes no solo representan “espacios” sino que los construyen activamente. No obstante, nos parece interesante seguir las indicaciones de Harvey y Lefebvre para reflexionar sobre las producciones pictóricas de Cecilio Guzmán de Rojas, dado que, aunque los autores no abandonan la cuestión de la “representación”, sí afirman que el espacio se constituye tripartitamente –entre su materialidad y producción, su representación y los espacios de la representación– en una tensión dialéctica. Dichas dimensiones se solapan e influyen activamente unas a otras, pese a que, dependiendo de la materialidad estudiada, sea una la que pueda ser preponderante. En otras palabras, sostenemos que, pese a lo desafortunado de la terminología para nuestros fines, los niveles “representativos” configuran y crean activamente al espacio.

Esta manera de entender a las imágenes activamente como productoras de espacios, nos resulta conveniente. En ese sentido, Harvey da un ejemplo concreto sobre cómo la triada espacial le ayuda a reflexionar sobre “obras de arte”, entendiendo que, aunque ubiquemos a estas últimas, analíticamente, en los “espacios de la representación”, siempre se debe entender al espacio en función de una dialéctica constitutiva:

una pintura como *El grito* de Edvard Munch es un objeto material, pero funciona desde la situación de un estado psíquico (espacio de representación o espacio vivido de Lefebvre) e intenta, mediante un conjunto particular de códigos de representación (la representación del espacio o espacio concebido), cobrar una forma física (el espacio material de la imagen abierto a nuestra experiencia física real) que nos dice algo sobre las cualidades del espacio vivido entonces por Munch (Harvey, 2021, p. 16).

En esta dirección, creemos que las dos series de imágenes que detectamos en la producción de Guzmán de Rojas pueden enmarcarse en estas coordenadas.

Por un lado, una primera serie de acuarelas y bocetos que se destinan, principalmente, a construir el espacio chaqueño en su directa relación con el entorno natural, obviando la presencia humana. Allí encontramos dibujos de troncos de árboles o de plantas del entorno, bocetos de tiendas de campaña, campamentos, artillería, pilas de chatarra, a los que se agregan, por último, acuarelas de nidos de ametralladoras o de la vegetación chaqueña. Es decir, obras en donde las imágenes producen los espacios en los cuales se daba la cotidianeidad de la guerra, sin recrear, necesariamente, los espacios de batalla. Por otro lado, en la segunda serie, se observa un estudio de los cuerpos y rostros sufrientes de los combatientes. En esta última se aprecia, con mayor claridad, la dimensión de los “espacios de la representación”, es decir, son imágenes que apuntan a mostrar cómo el “espacio es vivido emotiva y afectivamente, así como materialmente” (Harvey, 2021, p. 15). Comencemos, entonces, refiriéndonos a la primera de las series, para luego analizar la segunda de ellas.

6. Nuestro análisis. El espacio del Chaco

La primera característica de los espacios pintados por Guzmán de Rojas⁹ es que no resultan en vistas amplias, sino que, a excepción de una de las pinturas, redundan en vistas cortas¹⁰. El interés del artista no pareciera estar puesto en la construcción de una amplitud espacial, lo que se asemejaría más a una construcción paisajística (Cortés-Rocca, 2011, p. 107; Tell, 2019, p. 34), sino en espacios densamente cargados con elementos que impiden su apertura. El ejemplo más acabado de ello es la acuarela de la fig. 1: la densidad de la vegetación forma una suerte de “pared verde” sobre el fondo de la composición que corta abruptamente la visual del horizonte. A ello se suma, de por sí, la escasa profundidad que alcanza la perspectiva en el cuadro, formando así un espacio aplanado que, en vez de expandirse paulatinamente hacia el fondo de la composición, se abalanza hacia el primer plano.

Dichas vistas cortas se conjugan, como vemos en *Laguna con árboles y Pahuichi*¹¹ (fig. 2), con una fragmentación del espacio chaqueño¹². En *Laguna con árboles*, Guzmán de Rojas hace hincapié en el tronco de un árbol que se despliega en

9 Es interesante observar que las acuarelas “paisajísticas” de Guzmán de Rojas del espacio chaqueño sólo encuentran continuidad en otras del mismo estilo realizadas por Raúl G. Prada. Por el contrario, no hallamos otras imágenes o pinturas típicamente paisajísticas realizadas por los diferentes artistas bolivianos movilizados al frente.

10 Por “vistas cortas” nos referimos a una suerte de “plano” que, en vez de abarcar una vasta extensión territorial y profundidad de campo, se resume en lo contrario: una vista que se corta abruptamente por, por ejemplo, la densa vegetación y que, además, no logra mostrar la amplitud espacial del entorno.

11 El “pahuichi” es una típica casa rural con, generalmente, techo a dos aguas y paredes de barro y paja.

12 Este tipo de espacialidad también se observa en la producción fotográfica de Torrico Zamudio y Bazoberry (Fort, 2023).

el centro de la composición, mientras que en *Pahuichi*, en una típica casa rural del Chaco. En rigor, este tipo de composiciones no buscan solo producir el entorno natural de la región sino “escudriñar” ciertos elementos y detalles que lo componen. En otros términos, la sugerente fragmentación espacial en estas pinturas persigue una finalidad en concreto: conocer y aprehender, a través de la imagen, el extraño entorno en donde se desarrollaba el conflicto.

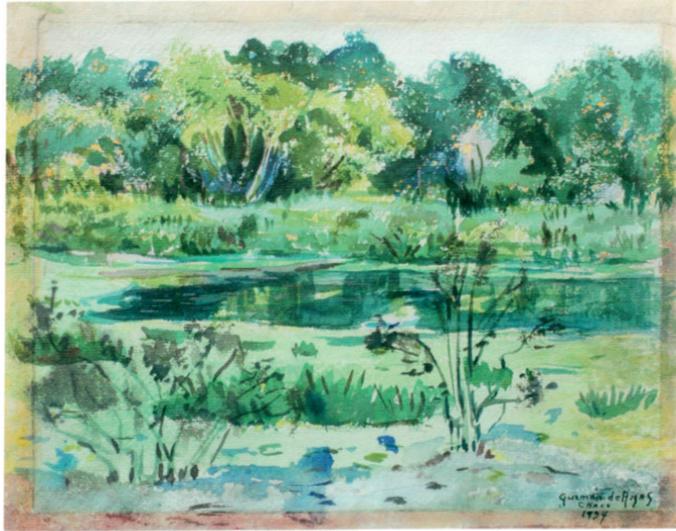
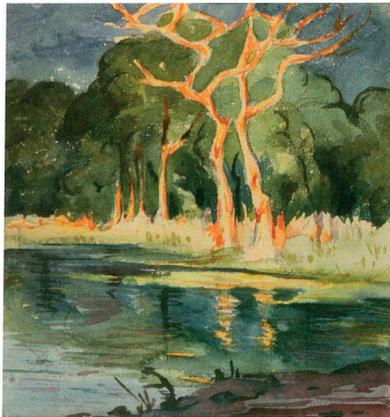
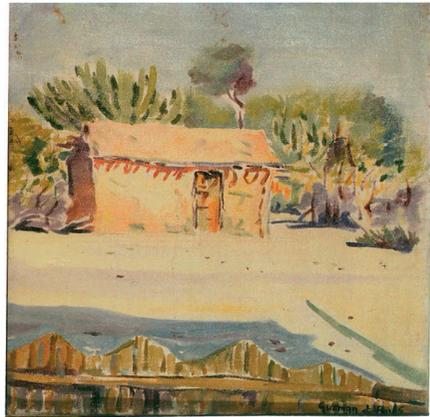


Fig. 1. *Chaco*, 1934 (Fundación Simón I. Patiño, 2008, p. 66).



Laguna con árboles • Acuarela



Pahuichi • Acuarela

Fig. 2. A la izquierda, *Laguna con árboles*. A la derecha, *Pahuichi* (Fundación Simón I. Patiño, 2008, p. 64).

Esta forma de diseccionar el entorno chaqueño encuentra su punto máximo en los tres bocetos que Guzmán de Rojas dedicó a la vegetación. En ellos no observamos ni siquiera especímenes completos, sino determinadas partes de los mismos: un tronco de un árbol, que comienza en la base del mismo, pero se interrumpe inmediatamente antes de llegar a su copa, y dos dibujos de las hojas de una espinosa planta, siendo que, incluso, el primero de ellos es de un trazo débil, menos definido que el segundo (fig.3).

En este sentido, Guzmán de Rojas no se detiene en escenas de combate ni busca poner el énfasis en el conflicto armado. Antes de ello, el artista se preocupa por comprender el espacio que está habitando. Esta relación, entre imagen y “comprensión” no es menor; autores como Bredekamp (2019) han resaltado, por ejemplo, el lugar que ocupan las imágenes, en tanto “proceso de pensamiento” (Moxey, 2009, p. 17) en, por ejemplo, los apuntes de Charles Darwin. Si bien la producción de imágenes de los artistas que estamos estudiando no se relacionan específicamente con la producción de conocimiento científico, sí creemos que la misma ha oficiado como un medio para la comprensión del entorno¹³. Es, en definitiva, una producción espacial a partir de la imagen que, a la vez que se crea, estudia el espacio material del Chaco. No se trata, como Harvey parece plantear mecánicamente, de que estas imágenes busquen un “reflejo apropiado, sino preciso, de las realidades materiales” (2021, p.15) que rodeaban a Rojas. Sin embargo, es innegable que estos bocetos refieren a dicha realidad material, aunque, en nuestros términos, la referencialidad de la imagen respecto al entorno material no implica una relación mimética sino instituyente. Es como si para este pintor se hubiera vuelto necesario el estudio en detalle de la vegetación chaqueña, la cual se presentaba extraña, para poder, de esta forma, crear e imaginar el espacio en donde se libraba la cotidianidad de la guerra.

Estas producciones no deben ser consideradas, únicamente, como “artísticas”, sino como elementos que, primero, han buscado conocer el espacio chaqueño a la vez que lo producían. Mientras que, en segundo lugar, también han servido a una *habitación* de los artistas respecto del espacio material en el cual se libró la contienda: producir el espacio en imágenes, como afirma Lefebvre (2013), es también “recubrir el espacio físico”. En el marco, además, de una contienda bélica, ello resulta crucial, en el sentido en que la producción de imágenes es, asimismo, una forma de “elaborar” experiencias sumamente traumáticas: ¿qué sentido tenía, si no, en medio de las deleznable condiciones que azota-

13 Además está decir que estos bocetos efectivamente sirvieron al artista como un “estudio” que luego, posiblemente, se transformó en pinturas más complejas.

ban al ejército boliviano, realizar dibujos de troncos, chozas o de la vegetación chaqueña?

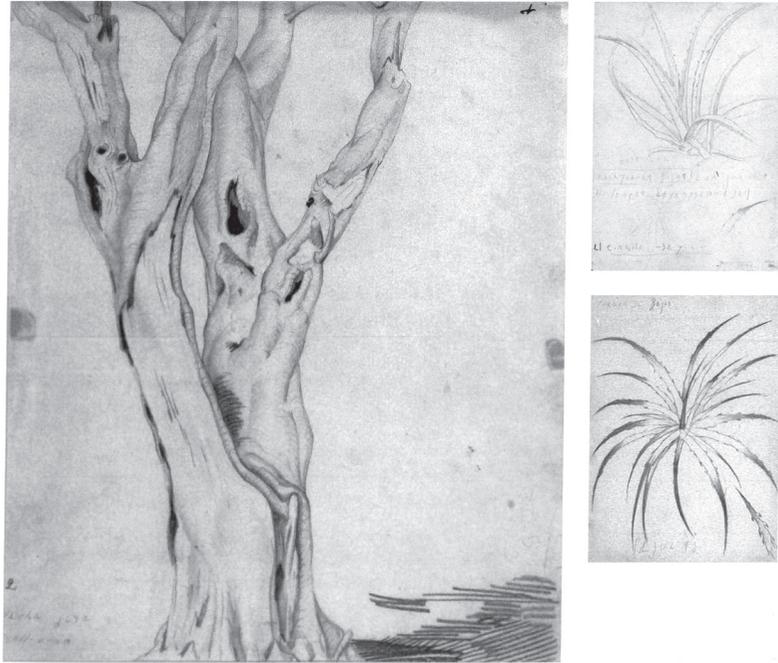


Fig. 3. Bocetos de tronco y plantas de la flora chaqueña realizados por Cecilio Guzmán de Rojas (Fundación Simón I. Patiño, 2008, p. 48).

Nos permitimos hacer un breve paréntesis aquí para referirnos a las producciones de Raúl G. Prada, dado que la mencionada forma de diseccionar el espacio chaqueño también se repite en algunos de sus bocetos. De los dibujos que giran en torno a la vegetación se desprende su particular atención a las formas y líneas de los troncos de árboles propios del entorno chaqueño, como el algarrobillo o el motacú. Asombra el nivel de detalle y consistencia de sus trazos, realizados con gran seguridad. Es interesante que este tipo de dibujos, tanto de Guzmán de Rojas como de Prada, construyen una espacialidad que se abstrae tanto de la guerra como del entorno físico: ya siquiera se muestra a esos árboles o plantas en un “ambiente natural” determinado, sino que se los sustrae para examinarlos en detalle, así como un botánico dibuja la flora con minuciosidad.

Con ello nos referimos a que estas ilustraciones atomizan a ciertos elementos del espacio material y los fijan en un espacio “vacío”. Es decir, antes de construir con ellos una unidad totalizadora, a la manera de un paisaje –que brindaría una impresión de vista del entorno– estos dibujos nos muestran el grado

primario de un pensamiento del espacio chaqueño: “estadio embrionario” que no necesariamente culminará en un paisaje acabado. En el caso de Prada, estos dibujos incluso llegan hasta el estudio de una parte de un tronco, como vemos en la imagen de abajo a la derecha de la fig.4, en donde la robustez del mismo, sus fisuras, cavidades, así como también la curvatura de sus líneas son el centro de atención.

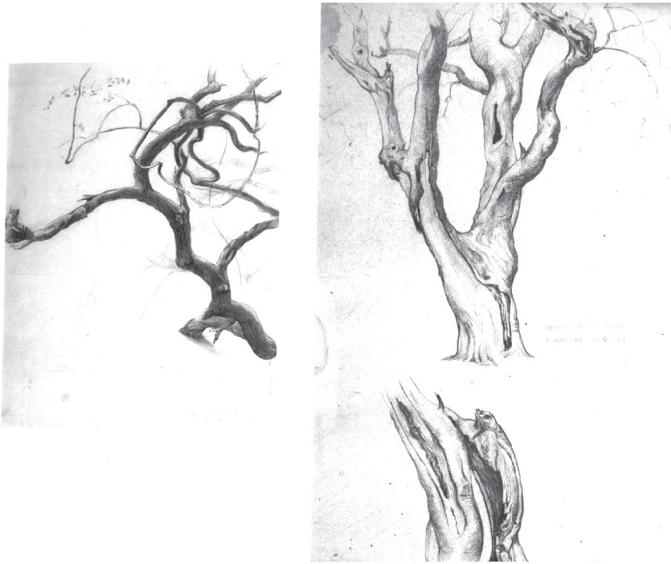


Fig. 4. Bocetos de árboles de Raúl G. Prada (Fundación Simón I. Patiño, 2008, p. 81).

Ahora bien, esta atomización e interés de estos artistas por los elementos que componían el espacio material del Chaco, no sólo se restringe al plano vegetal. También observamos, volviendo al caso de Guzmán de Rojas, una particular atención por el estudio de otros elementos tales como tiendas de campaña, casas, cañones, tractores o aviones. Todos estos dibujos comparten una característica en común con las ilustraciones de la vegetación: en función del interés del estudio pormenorizado de los mismos, también resultan abstraídos de un espacio concreto¹⁴.

En esta dirección, el artista llega a retratar un montón de chatarra: un dibujo caótico, en donde apenas podemos reconocer algunas piezas de vehículos, como ruedas (fig. 5). El dibujo parece inacabado, con un claro hacia la parte superior del montón de desperdicios, que contiene unas líneas de lápiz que no

¹⁴ Entendemos, de todas formas, que este tipo de bocetos sean típicos estudios de un artista plástico, independientemente del medio en el cual se encuentre. Sin embargo, en el marco de la construcción espacial de la guerra, creemos que la atención a determinados elementos y su abstracción del espacio concreto cobra una relevancia especial

forman parte de ninguna figura. De esta forma, el artista se acerca a la destrucción ocasionada por la guerra, a través de sus restos, pero sin localizar —repetimos— dicha chatarra en un espacio determinado. Al mismo tiempo, esa pila de desechos también oficia como punto de llegada, una suerte de “cementerio de artefactos”, de los otros dibujos que realiza Guzmán de Rojas. Como vemos, el boceto del tractor, el avión y el cañón de la fig. 6, distan de “enaltecer” al armamento boliviano. Se destaca una visión más bien atenta al estudio de los mismos, tendiente a un “realismo” (prestar atención, por ejemplo, a la vista de frente y de perfil del cañón) que a la construcción de una determinada visualidad nacionalista.



Fig. 5. *Chatarra*, dibujo de Cecilio Guzmán de Rojas (Fundación Simón I. Patiño, 2008, p. 52).

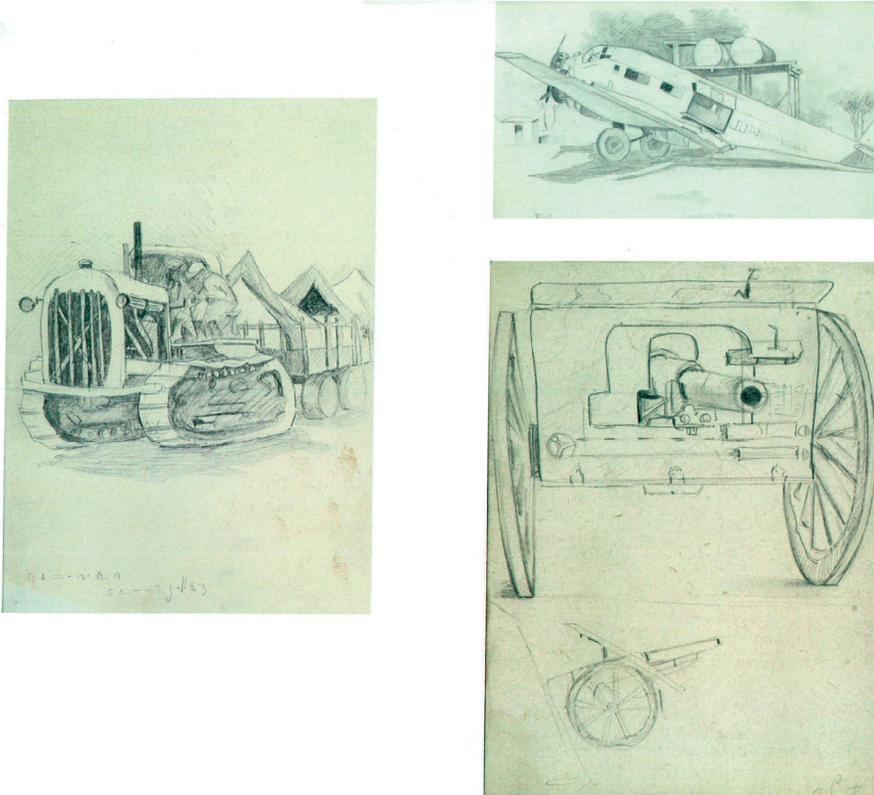


Fig. 6. Tractor, avión "Juan del Valle" y cañón (Fundación Simón I. Patiño, 2008, p. 53).

7. El *pathos* del sufrimiento: rostros y cuerpos

Ahora bien, la producción espacial del entorno chaqueño no se agota en la serie de dibujos y acuarelas que hemos visto. A esas imágenes que construyeron el espacio chaqueño, al tiempo que lo diseccionaron y estudiaron, se suman aquéllas que expresaron afectos y emociones sufridas por los combatientes en ese espacio: nos referimos, puntualmente, a una serie de retratos sobre rostros y cuerpos. Si mencionamos que las imágenes de Guzmán de Rojas han servido para *habitar* los horrores de la guerra, las siguientes imágenes del artista también expresan el *espacio vivido*.

Comenzando con la serie de rostros —aunque las fotografías de Torrico Zamudio y Bazoberry ya incluían retratos de las tropas bolivianas, generalmente en grupos—, en los dibujos de Guzmán de Rojas¹⁵ encontramos un estudio en detalle de los mismos. Esta cuestión no es menor: producir los

¹⁵ A ello también podemos sumar los retratos realizados por Arturo Borda y Raúl G. Prada. Sin embargo, en el caso de este último, los mismos se acompañan por sus nombres, lo que implica un mayor énfasis de ir en contra del "anonimato".

rostros de la guerra implica un intento en contra de anonimizar evento. Si bien, particularmente en el caso de Guzmán de Rojas, sus retratos de oficiales y soldados no van acompañados del nombre propio, es remarcable el efecto que tienen en el marco de la visualidad del conflicto. Se trata, en otras palabras, de “poner rostro” al anonimato, pese a la falta de sus nombres. Sin embargo, los retratos del pintor no exploran solo la mencionada faceta identitaria. No se trata, solamente, del intento por “darle un rostro” a la guerra sino de un estudio del padecer de los mismos.

De los 29 retratos de Guzmán de Rojas que encontramos en nuestro material de estudio, sólo ocho de ellos muestran a soldados y a un oficial con buen semblante, mientras que los restantes hacen un gran énfasis en el avance de la desnutrición, enfermedades o diversas agonías sufridas. En esta dirección, Guzmán de Rojas exhibió el mencionado horror a partir del estudio de las expresiones y tonos musculares de rostros enfermos y agonizantes. Este interés por el estudio de las emociones, y por ende de los movimientos musculares de los rostros, encuentra continuidad –aunque parezca distante– con ilustraciones que fueron fundamentales para el desarrollo de los estudios sobre la evolución humana. Tal como destaca Belting, obras como *Anatomía de la expresión* (1806) de Charles Bell y *La expresión de las emociones en los hombres y en los animales* (1872) de Charles Darwin, marcaron la transición de una mirada que “pasó de centrarse en el rostro a hacerlo en sus movimientos musculares [...] Los músculos realizan movimientos reflejos que son generados por sentimientos como el miedo, la tristeza y el dolor” (2021, p. 83).

Como observamos en el dibujo que se encuentra hacia la derecha de la fig. 7, Guzmán de Rojas retrata a un combatiente aterrorizado, el cual encuentra similar expresión respecto al dibujo de Darwin¹⁶. Si, en este sentido, aceptamos la tesis del mismo Darwin, señalada por Belting, según la cual “la ‘expresión’ es ‘acción’ (action) social” (2021, p. 84) o lo señalado en el mismo sentido por Didi-Huberman, según el cual

una emoción ¿no es una e-moción, vale decir, una moción, un movimiento, que consiste en ponernos fuera de (e-, ex), fuera de nosotros mismos? Pero si la emoción es un movimiento, en consecuencia, es realmente una acción: algo así como un gesto al mismo tiempo exterior e interior... (2016, p. 31).

podemos considerar que los rostros del pathos sufriente producidos por el artista potosino nos invitan –aún hoy– a ser parte de ese horror de la guerra. La

16 Este dibujo de Darwin fue hecho en base a una fotografía de los experimentos de Guillaume-Benjamin Duchenne de Boulogne.

emoción, entendida como un flujo que nos atraviesa y que se despliega para un otro a través de la imagen —en este caso, del dibujo de un rostro— aportan a una visualidad y a una construcción del espacio bélico que trata no sólo de una denuncia de ese horror sino a un intento de “ser parte” del mismo: ¿a quiénes están dirigiendo su mirada, su sufrimiento y sus gestos esos rostros dibujados?¹⁷. Es en ese sentido que estas imágenes, a través del paroxismo de sus expresiones, pero también en función de su materialidad física, reproduce ante nosotros “algo” de ese espacio vivido por Guzmán de Rojas y por todos los combatientes de la guerra. El espacio vivido por Rojas se actualiza así, lógicamente, bajo otras coordenadas, ante nosotros.

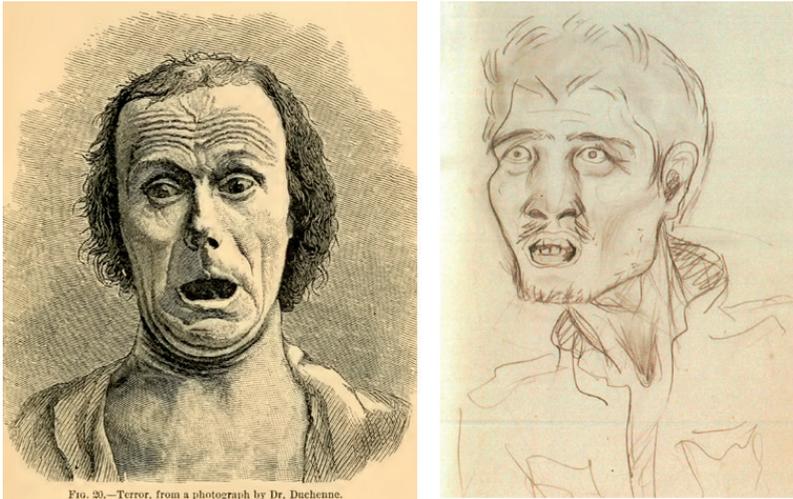


FIG. 20.—Terror, from a photograph by Dr. Duchenne.

Fig. 7. A la izquierda: *Terror*, from a photograph by Dr. Duchenne (Darwin, 1897, p. 299). A la derecha: *Grito* (Fundación Simón I. Patiño, 2008, p. 61).

Es sugestivo aprehender estos rostros en su paradoja primera: la expresión de las emociones que los atraviesan implica una profunda ruptura en la representación¹⁸. En este punto, nuevamente vemos las limitaciones que tiene llamar a esta dimensión espacial “espacio de la representación”. Justamente, estos dibujos se encuentran en un límite, al igual que la famosa obra de Munch citada por Harvey, entre la representación y lo irrepresentable. Entenderlos, únicamente,

17 Desde este punto de vista, podemos entender que estos rostros sufrientes de Guzmán de Rojas están en búsqueda de articularse con toda una historia, al decir de Didi-Huberman, de las “emociones figuradas” (2016, p. 43), trabajo al cual, por supuesto, Aby Warburg dedicó gran parte de su vida y que excede los límites del presente artículo.

18 Afirmamos que la expresión de las emociones implica una ruptura en la “representación”, dado que entre estas y la imagen que dice “representarlas” existe una distancia insalvable. Siguiendo, justamente, a Didi-Huberman, “en todos los casos la emoción está como separada de la imagen que uno se hace de la situación. Freud dice que hay aquí una separación, una disociación entre el afecto y la representación” (2016, p. 34). De esta forma, la emoción, pese a ser pasible de ser expresada en una imagen, excede la función representativa de esta última.

como un reflejo mimético de lo ocurrido en el “espacio material” sería coartar la potencia de los mismos.

Es decir, si entendemos las emociones en el sentido en que lo hace Didi-Huberman, como “un movimiento afectivo que nos ‘posee’ pero que nosotros no ‘poseemos’ en su totalidad, en la medida en que nos resulta en gran parte desconocido” (2016, p.35), es claro que las mismas se desenvuelven en un terreno en donde lo que está en juego, justamente, es la tensión entre la representación y lo irrepresentable de todo afecto. La imagen, como vehículo del pathos sufriente, sirvió a Guzmán de Rojas para poder trasladar algo de aquello irrepresentable, y de esta forma aportar a una construcción espacial atravesada por los afectos¹⁹.

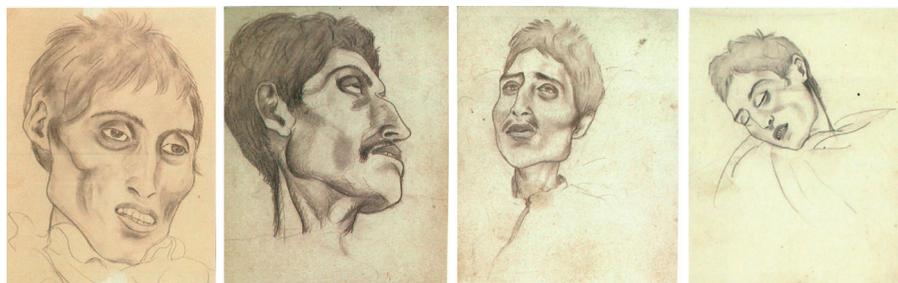


Fig. 8. Serie de rostros sufrientes (Fundación Simón I. Patiño, 2008, pp.55-60).

Ahora bien, a esta construcción espacial a partir de las emociones expresadas en los dibujos de los combatientes, Guzmán de Rojas suma una serie de imágenes en donde el protagonista ya no es únicamente el rostro sino el cuerpo, a través del énfasis en la desnutrición y diversas enfermedades (como el paludismo o el tétanos) que causaron estragos en las filas bolivianas. En este sentido, mientras los dibujos de los rostros –al igual que lo ocurrido en el caso de los bocetos de plantas, árboles, chozas etc.– se abstraen del entorno natural del Chaco²⁰, algunos dibujos de cuerpos sufrientes se emplazan en un entorno natural determinado. En la fig. 9, Guzmán de Rojas nos muestra el cuerpo de un soldado desnutrido y somnoliento (seguramente producto de la escasa energía) incluso luego de comer su “rancho”²¹. En este caso, la imagen sirve

19 Al decir también de Didi-Huberman, “las imágenes son especies de cristales en las cuales se concentran muchas cosas, y en particular esos gestos muy antiguos, expresiones colectivas de las emociones que atraviesan una historia” (2016, pp. 42-43).

20 Vale resaltar que, pese a su abstracción del entorno natural del Chaco, en función de las emociones que expresan, dichos rostros permanecen íntimamente ligados a la contienda. De alguna manera, expresan paradójicamente su fuerte vínculo con la guerra y, al mismo tiempo, se conectan con una “historia de las emociones” que los excede.

21 Si bien esta producción no se encuentra incluida en la compilación de nuestro material, dada su fecha de realización y su estilo similar a los otros dibujos, podemos suponer que fue realizada en el campo de batalla, al igual que las anteriores.

para mostrar el pasaje del rostro al cuerpo sufriente, al tiempo que sitúa al mismo en un espacio “enmarañado”, en el cual se aprecian múltiples ramas que componen el fondo del dibujo. El cuerpo del soldado parece no destacar del todo del fondo de la composición, dando la impresión de una hibridación entre la naturaleza y el padecimiento del cuerpo.

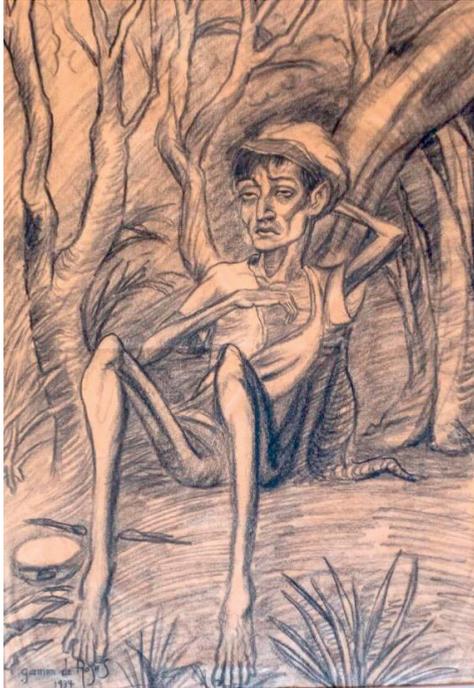


Fig. 9. *Soldado desnutrido y somnoliento*. Recuperado de Casa Melchor Pinto (<https://casamelchorpinto.com/exposiciones/3er-ciclo-de-arte-en-la-casa-cecilio-guzman-de-rojas-obras-de-coleccion-1929-1950/>).

Esta relación planteada por Guzmán de Rojas, que podríamos definir “entre naturaleza y pathos”, subvierte el propio pensamiento y “estilo” que el pintor potosino había cultivado en los albores de la guerra. Guzmán de Rojas pasa de considerar a los elementos telúricos, como influjos vitales del cuerpo, a la mostración de una tierra inhóspita que pareciera absorber al soldado que vemos en el dibujo. En este sentido, las líneas que contribuyen al sombreado dan la impresión de una densidad que parte de la naturaleza y que atraviesa al cuerpo del combatiente, como si el mismo no pudiera “despegarse” de la vegetación.

Esta hibridación “tanática” entre la naturaleza y el cuerpo –en contraposición al vitalismo de otras obras del artista previas a la guerra– también encuentra continuidad en el dibujo de la fig. 10. Como vemos, la ilustración es similar a una fotografía de Bazoberry, la cual lleva por título “Abandonado”. Y si bien no podemos afirmar con total certidumbre que el dibujo del pintor se haya servido

de la fotografía como modelo, la posición exactamente igual del cuerpo del soldado paraguayo, abatido sobre el árbol, pareciera confirmar la presunción²². A ello se suma, incluso, la misma disposición del fusil, el cual se vislumbra vagamente en la fotografía, adquiriendo mayor definición en el dibujo.



Fig. 10. A la izquierda: dibujo de Cecilio Guzmán de Rojas (Fundación Simón I. Patiño, 2008, p. 63). A la derecha: fotografía de Bazoberry publicada en Baptista Gumucio (1982).

Más allá de las obvias similitudes entre las imágenes, resulta interesante que Guzmán de Rojas elija realizar cuatro grandes cambios en su dibujo. Por un lado, opta por alargar el tronco del árbol. Este último, que está talado en la fotografía original, en el dibujo encuentra continuidad a través de sus dos grandes ramificaciones que se elevan verticalmente. La otra variación que introduce tiene que ver con el fondo: en el boceto del pintor, este último adquiere aún una mayor densidad, a partir del grueso trazo y sombreado respecto de la fotografía original. Asimismo, el rostro del soldado abatido se ilustra con los ojos abiertos y sin el “velo” que le atribuye la sombra –producto del característico sombrero del uniforme paraguayo– como sí ocurre en la fotografía. Por último, el artista opta por precisar y “completar” los pies del soldado paraguayo, dibujando sus sandalias²³.

22 Esta cuestión abona la idea de que la producción visual realizada por los artistas pictóricos bolivianos encuentra vasos comunicantes con las fotografías de Bazoberry o Torrico Zamudio. Este punto no es menor, si comprendemos cierta sinergia entre distintos soportes de la imagen, como la pintura, los dibujos o la fotografía en lo que hace a la construcción de una determinada espacialidad sobre la guerra.

23 Esta atención a los pies del soldado paraguayo no es menor, si consideramos que los combatientes bolivianos se referían a éstos últimos como “pilas”, expresión coloquial para referirse a la desnudez de sus pies, ya que muchos de ellos iban descalzos.

En este sentido, es notable la búsqueda de Guzmán de Rojas por “recomponer” (Didi-Huberman, 2007, p. 168) la fotografía. Pero no sólo en un sentido “correctivo” (por ejemplo, dar luz en los detalles que se escapan en la fotografía, como el fusible o el rostro del soldado) sino en imaginar de vuelta la escena. Esta re-imaginación, que el potosino pone al servicio de su dibujo, se relaciona con una nueva recomposición del espacio; como detallamos, el árbol sobre el que yace el cuerpo del soldado parece todavía estar vivo (y no talado), prosiguiendo sus ramas más allá de los límites del encuadre. Además, el “fondo” de la imagen presenta un protagonismo y densidad mucho mayores que en la fotografía, en donde la tenue línea de árboles del fondo de ésta última es traída casi al primer plano en el dibujo.

8. El *pathos* del cuerpo

Sin embargo, los cuerpos sufrientes de Guzmán de Rojas, al igual que lo que ocurre con los rostros, no se emplazan solamente en el entorno natural del Chaco. Hay varios dibujos en los que el cuerpo también es abstraído de cualquier referencia al espacio material. Encontramos, incluso, un dibujo que se restringe únicamente a la ilustración de un brazo enflaquecido por la desnutrición (fig. 11), así como también un boceto de medio cuerpo de un soldado, aparentemente, sentado en una camilla (imagen inferior derecha de la fig. 12). Al igual que el dibujo del brazo, el torso del soldado muestra los efectos de la inanición sufrida. Esta mirada atenta a la flaqueza de los cuerpos también se observa en “Exánime” (fig. 13), en donde vislumbramos la marcada clavícula del combatiente, así como también su hombro y el comienzo de su escuálido brazo. A través de la mirada de Guzmán de Rojas observamos, entonces, cómo el cuerpo de los soldados se desvanece, pierde peso y no logra integrarse en una unidad orgánica y funcional. Es, en definitiva, un cuerpo enfermo que se fragmenta al tiempo que se disgrega.



Fig. 11. *Brazo* (Fundación Simón I. Patiño, 2008, pp. 56).

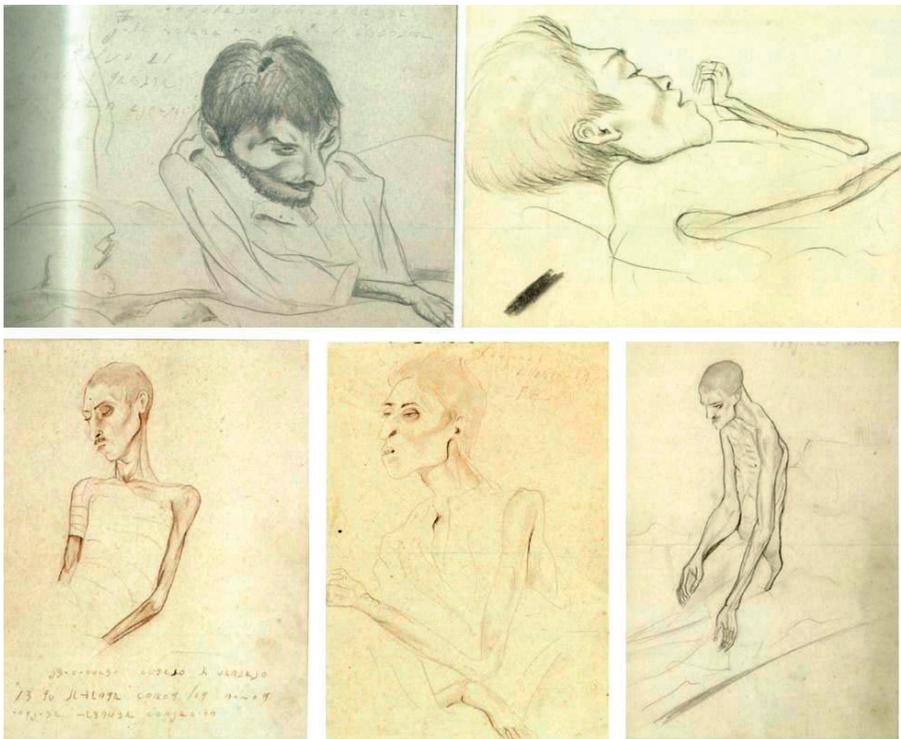


Fig. 12. De arriba a abajo, de izquierda a derecha: *Agazapado*; *Escuálido*; *Herido*; *Soldado en inanición*; *Escuálido en camilla* (Fundación Simón I. Patiño, 2008, pp. 57-60).



Fig. 13. De izquierda a derecha: *Hombre en camilla*; *Exánime* (Fundación Simón I. Patiño, 2008, p. 57).

Se trata, en esta dirección, de la visualización de un *pathos* sufriente, siendo que, propiamente, este *pathos* no se deriva de los ataques puntuales de un enemigo paraguayo (que nunca aparece en sus imágenes) sino de la avanzada “invisible” de las enfermedades. De esta forma, encontramos en la espacialidad boliviana de la guerra la cuestión paradójica de hacer visible un enemigo invisible. El rostro y el cuerpo son, en este sentido, medios y superficies propicias para expresar aquello que es del orden de lo irrepresentable. Los retratos dibujados por Guzmán de Rojas son rostros que, en función de su paroxismo, “pierden la cara” (Didi-Huberman, 2016, p. 25), y los flacos hombros y brazos son el cuerpo que, también a merced de un arrebato paroxístico, es llevado al límite de su corporalidad.

Esto último encuentra su expresión más acabada en el dibujo del “tetánico” (fig. 14). Este cuerpo, en posición de opistótonos, tiene relación con *pathos* similares que aparecen en estudios como los de Charles Bell en su libro *The Anatomy And Philosophy Of Expression As Connected With The Fine Arts* (1847) —en donde se encuentran dibujos de heridos de guerra de campañas napoleónicas— o bien en el clásico *Iconographie photographique de la Salpêtrière* de Regnard y Bourneville (1877) sobre el tratamiento de la histeria de Charcot.

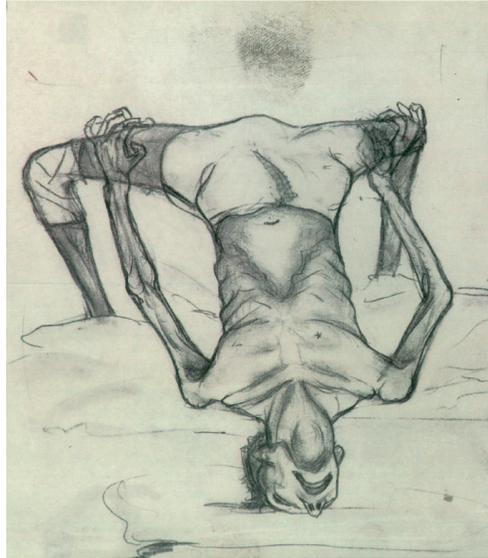


Fig. 14. *Tetánico* (Fundación Simón I. Patiño, 2008, p. 62).

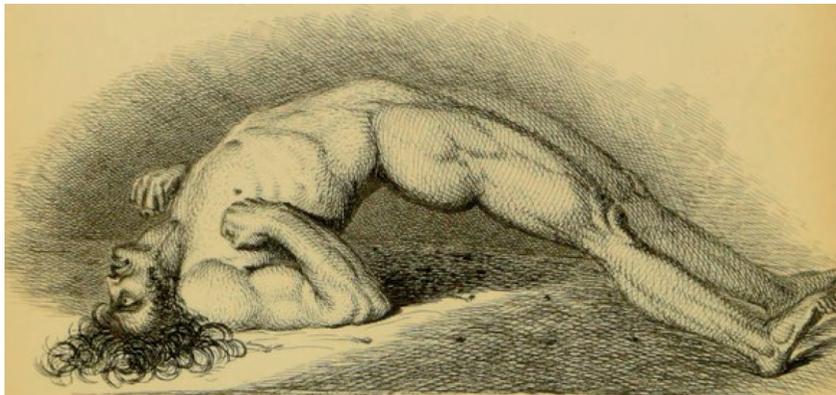


Fig. 15. Dibujo de Charles Bell (1847, p. 160) que muestra un soldado de la Batalla de la Coruña (1809) en posición de opistótonos.

Es interesante observar la continuidad de la des-localización con la que el artista trata a sus dibujos. Tanto en la serie de los rostros sufrientes como en la del cuerpo tetánico, se trata de un estudio del dolor abstraído del espacio y tiempo concreto de la guerra. No hay indicadores, en el dibujo, de entorno, habitación o tienda de campaña en donde el enfermo estuviera sufriendo el ataque: solo unas tenues líneas que hacen a la superficie donde se encontraba el cuerpo, de las cuales podemos inferir una almohada (sobre la que reposa la cabeza) y algunas, suponemos, sábanas sobre las que se encontraba el enfermo.

De esta forma, el espacio se articula directamente con el sufrimiento de los cuerpos: ¿cómo concebir al espacio de la guerra si no aprehendemos algo del horror de la misma?, ¿acaso ello no hace puramente a lo que Lefebvre llama “espacios vividos”? Las imágenes de Guzmán de Rojas intentan dar respuesta a esos interrogantes. El espacio pasa, en este punto, estrictamente por los afectos, por los *pathos* que aquejaban a los cuerpos de los combatientes. Estas imágenes tratan de captar aquello que es del orden de lo más evasivo, invisible e irrepresentable, como el profundo dolor y padecer de un cuerpo.

9. Conclusiones

En síntesis, podemos afirmar que las producciones pictóricas de Guzmán de Rojas durante la Guerra del Chaco producen una determinada espacialidad articulando dos dimensiones. La primera de ellas se compone de imágenes que se entrelazan al entorno material y natural del Chaco, en donde, a través de “vistas cortas” y a la abstracción de determinados objetos, el artista fragmenta el espacio a la vez que lo “estudia” para conocerlo. Estas imágenes, en su mayoría, se alejan del horror de la guerra, siendo que no se vislumbra el conflicto a la par que tampoco se muestran figuras humanas. Por otro lado, la segunda dimensión construye el *espacio vivido* de la guerra. Esas imágenes, a partir de una mostración del *pathos* sufriente de los cuerpos, se articulan con el entorno natural, produciendo así una suerte de simbiosis entre sufrimiento y naturaleza chaqueña. Asimismo, Guzmán de Rojas también abstrae a estos cuerpos sufrientes de un emplazamiento específico, visibilizando así solo el dolor sufrido más allá de referencias espaciales concretas. En ese punto es que el espacio se produce únicamente a través de la mostración del dolor, el sufrimiento y la enfermedad.

Estas producciones visuales guardan un fuerte contraste con las obras que el artista realizó en los años previos al conflicto. En ese sentido, tal como destaca Paz Moscoso (2019a), Guzmán de Rojas concebía que “el arte boliviano debe (...) traducir una personalidad y nacionalidad artística vigorosa” (p. 307). Pinturas como *El beso del ídolo* (1928) o el *Triunfo de la naturaleza* (1928) resaltaban la fuerza telúrica que provenía de la tierra andina, la cual oficiaba como gestante de la nación boliviana, y a la vez planteaba relaciones simbióticas entre los cuerpos humanos y la naturaleza. Por ejemplo, respecto al *Triunfo de la naturaleza*,

el título define a los protagonistas del cuadro: un hombre y una mujer indígenas, como sinónimos de la naturaleza [...] la naturaleza que los acompaña es un paisaje fuerte, de colores atrevidos y claramente delineados. Esta concepción

simbiótica entre seres humanos y naturaleza resuena a su vez con la cosmovisión aymara, particularmente con la creencia de que el espíritu de los antepasados habita las montañas (Paz Moscoso, 2019a, p. 310).

En esta dirección, es llamativo el rotundo contraste que tienen las obras de Cecilio durante el periodo de la guerra respecto de sus obras precedentes e incluso posteriores. Si bien el artista estaba embarcado en la construcción de un arte nacional y autóctono y, a la vez, enrolado en cierto nacionalismo patriota en su regreso a Bolivia en 1929 (Paz Moscoso, 2019a, p. 306), las obras del periodo bélico parecen abandonar decidida, y abruptamente, dichos imaginarios.

Como subrayamos, este cambio se observa drásticamente en dos elementos: el desplazamiento de la naturaleza, y por ende del espacio material, en su simbiosis con lo “humano” y, fundamentalmente, los rostros y cuerpos débiles y enfermos de los soldados. Definitivamente, para el artista, la riqueza y misticismo que acompañaba a las tierras andinas, que eran la “cuna” de Bolivia, no irradiaba la llanura del inhóspito Chaco Boreal. En ese sentido, durante la historia boliviana hasta el estallido de la guerra, el Chaco se había constituido como una tierra que nunca logró ser integrada plenamente a los imaginarios nacionales. El conflicto bélico marcó justamente el traumático pasaje a la confrontación con una imagen que provino del horror más profundo: una vasta porción territorial la cual no había sido “imaginada” coherentemente por la estatalidad.

Ante esto último, Cecilio Guzmán de Rojas podría haber optado por aportar al imaginario triunfalista, en donde el soldado boliviano fuese retratado en los términos de su vigor y fortaleza. Sin embargo, el artista optó por no eludir la crudeza y, pese a sus intenciones estéticas de abonar a un “arte fuerte” que contribuya al desarrollo nacional, volvió al imaginario de Alcides Arguedas. Pero, en vez del “pueblo enfermo” –lo que implicaría mantener el sentido “degenerativo” (Paz-Soldán, 1999) que caracteriza al mencionado ensayo– la visualidad de Guzmán de Rojas sobre la guerra podría denominarse del “pueblo sufriente”, como una forma de mostrar el horror y el espacio del conflicto.

Recibido: septiembre de 2024

Aceptado: octubre de 2024

Referencias

1. Anderson, B. (1993). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica.
2. Baptista Gumucio, M. (1982). *Historia gráfica de la Guerra del Chaco*. La Paz: Última Hora.
3. Bell, C. (1847). *The anatomy and philosophy of expression as connected with the fine arts*. Londres: John Murray.
4. Belting, H. (2021). *Faces. Una historia del rostro*. Madrid: Akal.
5. Benyo, J. (2021). Imagen y stásis. La guerra civil en la teoría de los actos de imagen de Horst Bredekamp. *Aisthesis*, 69, 317–344. <https://doi.org/10.7764/69.15>
6. Berger, J. (2017). *Para entender la fotografía*. Editorial Gustavo Gili.
7. Boehm, G. (2006). *Was ist ein Bild? Berlín: Fink*.
8. ----- (2011). ¿Más allá del lenguaje? Apuntes sobre la lógica de las imágenes. En A. García Varas (ed.), *Filosofía de la imagen* (pp. 87-106), Universidad de Salamanca.
9. Bredekamp, H. (2017). *Teoría del acto icónico*. Madrid: Akal.
10. ----- (2019). *Darwin's corals. A new model of evolution and the tradition of Natural History*. De Gruyter.
11. Burucúa, J. E. y N. Kwiatkowski (2014). "Cómo sucedieron estas cosas". *Representar masacres y genocidios*. Buenos Aires: Katz.
12. Butler, J. (2010). *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*. Paidós.
13. Combès, I. (2023). *Etnografías pretéritas del Chaco boliviano*. Santa Cruz de la Sierra: El País.
14. Contreras Bustamante, M. del P. (2001). *La construcción visual de lo social entre la guerra del Chaco y la revolución nacional: una mirada al trabajo de diez artistas plásticos*. [Tesis de licenciatura. Universidad Católica Boliviana].

15. Cortés-Rocca, P. (2011). *El tiempo de la máquina: retratos, paisajes y otras imágenes de la nación*. Buenos Aires: Colihue.
16. Cuarterolo, M.A. (1995). Una guerra en el lienzo. La fotografía y su influencia en la iconografía de la guerra del Paraguay. *Historia de la fotografía, Memoria del 4º Congreso de historia de la fotografía en la Argentina*.
17. Dalla-Corte Caballero, G. (2006). Representaciones fotográficas de un brigadista paraguayo: entre la Guerra del Chaco, la Guerra Civil española y el exilio. En G. Dalla-Corte Caballero, G. Garza Merodio y R. Piqueras Céspedes (eds.), *Iberoamérica, España, Cataluña. Intercambios desde la geografía y la historia* (pp. 149-173). España: Fundación Casa América Catalunya.
18. ----- (2010). *La Guerra del Chaco: ciudadanía, Estado y nación en el siglo XX: la crónica fotográfica de Carlos de Sanctis*. Rosario: Prohistoria Ediciones.
19. ----- (2016). *De España a Francia: brigadistas paraguayos a través de la fotografía*. Universitat de Barcelona.
20. Darwin, C. (1897). *The expression of the emotions in man and animals with photographic and other illustrations*. D. Appleton and Company.
21. Díaz-Duhalde, S. (2015). *La última guerra: cultura visual de la guerra contra el Paraguay*. Buenos Aires: Sans Soleil.
22. ----- (2022). Fotografía humanitaria: imágenes de prisioneros durante la guerra del Chaco en el Archivo del Comité Internacional de La Cruz Roja (CICR). *A Contracorriente. Una revista de estudios latinoamericanos*, 19(2), 147-173. <https://acontracorriente.chass.ncsu.edu/index.php/acontracorriente/article/view/2208/3538>
23. Didi-Huberman, G. (2004). *Imágenes pese a todo. Memoria visual del holocausto*. España: Paidós.
24. ----- (2007). *La invención de la histeria. Charcot y la iconografía fotográfica de la Salpêtrière*. Madrid: Cátedra.
25. ----- (2016). *¡Qué emoción! ¿Qué emoción?* Buenos Aires: Capital Intelectual.

26. Fleckner, U. (ed.). (2020). *Acontecimientos históricos en la memoria del arte. Imágenes que hacen historia*. Ubu Ediciones.
27. Fort, F. (2021). Dispositivos visuales en torno a la construcción de la nación en el “Primer Centenario de la República de Bolivia” (1925): el Álbum del Centenario y la reimaginación de los pueblos indígenas. *XIV Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires*. <https://cdsa.academica.org/000-074/698.pdf>
28. ----- (2022). El rostro de la nación, el rostro de la mujer: retratos y “galerías sociales” en el Álbum del Centenario (Bolivia, 1925). *Sociedad*, 45, 205-225. <https://publicaciones.sociales.uba.ar/index.php/revistasociedad/article/view/8128>
29. ----- (2023). Imágenes de la guerra: flujos visuales en torno a las fotografías de Rodolfo Torrico Zamudio en su Álbum fotográfico de la Guerra del Chaco (1932-1935). *Ponta de Lança: Revista Eletrônica de História, Memória & Cultura*, 16(31), 54-74. <https://seer.ufs.br/index.php/pontadelanca/article/view/18132>
30. Freedberg, D. (1992). *Poder de las imágenes. Estudio sobre la historia y la teoría de la respuesta*. Madrid: Cátedra.
31. Fundación Simón I. Patiño. (2008). *Chaco trágico. Angustia y flora doliente de los hombres. Testimonios gráficos de la guerra*.
32. García Jordán, Pilar (2015). *Cruz y arado, fusiles y discursos. La construcción de los Orientes en Perú y Bolivia, 1820-1940*. Lima: Institut Français d'études Andines.
33. García Varas, A. (2013). Imágenes con poder: representaciones de la guerra. Referencia, sentido y actos de imagen. *Quaderns de Filosofia*, 50, 11-29. <http://www.artinfo.com/photo-galleries/slideshow-10-works-of-art-about->
34. Harvey, D. (2021). *Espacios del capitalismo global. Hacia una teoría del desarrollo geográfico desigual*. Madrid: Akal.
35. Keller, U. (2013). *The Ultimate Spectacle. A Visual History of the Crimean War*. Nueva York: Routledge.
36. Lefebvre, H. (2013). *La producción del espacio*. Madrid: Capitán Swing.

37. Marini, C. (2021). La fotografía bélica: la cobertura de la guerra del Pacífico (1879-1883) de Díaz & Spencer. *Fotocinema*, 22, 49-74 <http://orcid.org/0000-0002-8171-865X>
38. Meijide, C. (2017). La Gran Guerra en los fotolibros de Ernst Jünger. *Cuadernos de Marte*, 8(13), 271-295.
39. Mitchell, W. (2009). *Teoría de la imagen: ensayos sobre representación verbal y visual*. Madrid: Akal.
40. ----- (2016). *Iconología. Imagen, texto, ideología*. Buenos Aires: Capital Intelectual.
41. ----- (2017). *¿Qué quieren las imágenes?: una crítica de la cultura visual*. Buenos Aires: Sans Soleil.
42. Moxey, K. (2009). Los estudios visuales y el giro icónico. *Estudios Visuales: Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo*, 6, 8-27.
43. Paz Moscoso, V. (2019a). El estilo es la nación: Tiwanaku como origen de la obra de Cecilio Guzmán de Rojas. *Ciencia y Cultura*, 43, 297-312. <https://orcid.org/0000-0001-5362-1810>
44. ----- (2019b). Tiwanaku: una lectura desde las vanguardias. *Ciencia y Cultura*, 23(43), 120-142. <https://orcid.org/0000-0001-5362-1810>
45. Paz-Soldán, E. (1999). Nación (enferma) y narración: el discurso de la degeneración en “Pueblo enfermo” de Alcides Arguedas. *Revista Hispánica Moderna*, 52(1), 60-76.
46. Querejazu Leyton, P. (2008). Los artistas bolivianos en la Guerra del Chaco. En *Chaco trágico. Flora doliente y angustia de los hombres. Testimonios gráficos de la guerra* (pp. 3-25). Fundación Simón I. Patiño.
47. ----- (2017). La representación de los habitantes del Chaco desde la imagen. La pintura y la fotografía como registro social de los ignorados. *Historia y Cultura*, 40, 105-144.
48. Regnard, P. y D. Bourneville (1877). *Iconographie photographique de la Salpêtrière*. Bureaux du progrès médical.
49. Rose, G. (2016). *Visual methodologies: an introduction to researching with visual materials*. Londres: Sage.

50. Sánchez Durá, N. (2002). Guerra, técnica, fotografía y humanidad en los foto-libros de Ernst Jünger. En N. Sánchez Durá (comp.), *Ernst Jünger: Guerra, técnica y fotografía*. (pp. 9-57). Valencia: Universidad de Valencia.
51. Sontag, S. (2002). Looking at war. Photography's view of devastation and death. *A Critic at Large*. *New Yorker Magazine*.
52. ----- (2004). *Ante el dolor de los demás*. Madrid: Santillana Ediciones Generales.
53. Stefanoni, P. (2014). *Los inconformistas del Centenario. Intelectuales, socialismo y nación en una Bolivia en crisis (1925-1939)* [Tesis de Doctorado. Facultad de Filosofía y Letras. Buenos Aires].
54. Strassera, M. B. y J. I. Sánchez Durán, (2018). *Fotografías de guerra: un estudio sobre las representaciones y los documentos fotográficos de la Guerra de la Triple Alianza contra Paraguay, 1865-1870* [Tesis de Grado. Universidad de Buenos Aires, Facultad de Ciencias Sociales].
55. Tell, V. (2019). *El lado visible: fotografía y progreso en la Argentina a fines del siglo XIX*. Buenos Aires: Unsam Edita.
56. Zárate, F. (2017). Cecilio Guzmán de Rojas: el Ande visto con sentimiento estético. *Punto Cero*, 34, 24-30.