

UNIVERSIDAD MAYOR DE SAN ANDRÉS
FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
CARRERA DE LITERATURA



TESIS DE LICENCIATURA

**Mestizaje escritural:
el secreto del arte de Augusto Céspedes en “La paraguaya”**

Postulante: Bernardo Paz Gonzales
Tutor: Dr. Marcelo Villena Alvarado

La Paz – Bolivia
Agosto de 2021

ÍNDICE

0. INTRODUCCIÓN	
0.1. TRES FOTOGRAFÍAS	3
0.2. DOS PARADIGMAS	8
0.3. DOS DIMENSIONES.....	22
1. MESTIZAJE ESCRITURAL	25
1.1. “LA PARAGUAYA”	25
1.2. LA ESCRITURA	33
1.3. EL SÍNTOMA.....	39
2. LA GUERRA	46
2.1. <i>KÉNTRON</i> Y <i>PULSUM</i>	46
2.2. TRAZO Y ZOOM.....	48
2.3. GUERRA Y POSICIONES	51
3. LA FOTOGRAFÍA.....	60
3.1. LA PRODUCCIÓN DE UNA HISTORIA	60
3.2. EL TRAZO DE LA FOTOGRAFÍA	62
3.3. LA FUERZA DE LA IMAGEN	78
4. CONSIDERACIONES FINALES Y ALGUNOS ASPECTOS APARENTEMENTE AISLADOS, PERO NO POR ELLO MENOS RELEVANTES.....	81
5. BIBLIOGRAFÍA.....	87

HOJA DE RUTA

Lea esta tesis esperando toparse con una lectura detallada de “La paraguaya” de Augusto Céspedes, el séptimo de los ocho cuentos incluidos en el libro *Sangre de mestizos* (1936), obra fundamental de la literatura boliviana.

Recorra con calma y curiosidad los primeros metros. En el primer capítulo usted se topará con una breve, aunque sugerente, reflexión sobre la imagen y sus potencialidades auráticas. A esto queda añadido un recorrido por aguas donde la crítica en algún momento mostró interés por leer “La paraguaya” y *Sangre de mestizos*.

Prepárese para un segundo capítulo un tanto denso teóricamente donde además de establecer conceptos de base, se propone y desarrolla el concepto de “mestizaje escritural”. Este es un elemento central para encarar los planteamientos de esta lectura.

Los siguientes dos capítulos son, digamos, el ojo de la tormenta, el Maelstrom; no desespere. En este punto, claro, con todo lo visto anteriormente, usted estará más que preparado. Seguirá primero un recorrido en plena línea de fuego, en lo más profundo del Chaco. Aquí se despliega un análisis de la línea narrativa concerniente a la guerra en “La paraguaya”. Verá usted el trazo transhistórico de Céspedes, así como sus tendencias hacia lo trágico. Asunto central que también alumbra el siguiente capítulo, enfocado en la línea narrativa concerniente a la fotografía de la paraguaya. Aquí verá usted la aplastante fuerza aurática que tiene esta imagen y toda la experiencia y desplazamientos que produce en el protagonista.

(Se recomienda no mirar directamente los ojos de la paraguaya; seguiría usted, como Paucara, un destino más trágico que el que promete Medusa ante similar afrenta.)

Siga estas instrucciones y arribará a buen puerto.

Bon voyage

0. Introducción

0.1. Tres fotografías

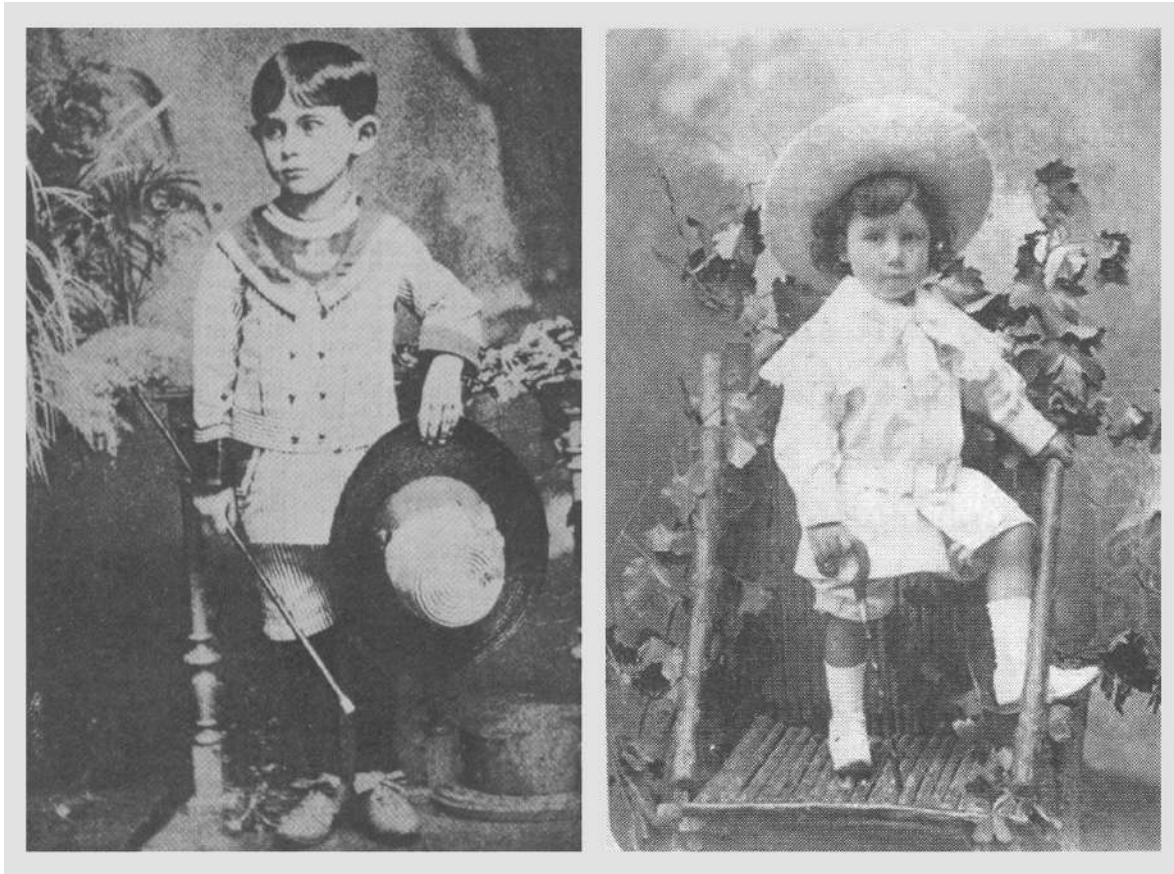


Figura 1. Franz Kafka (izquierda) y Augusto Céspedes (derecha).

Fuente: composición propia a partir de dos fotografías, la de Franz Kafka tomada del libro de Walter Benjamin *Sobre la fotografía* (2015: 60) y la de Augusto Céspedes del libro de Mariano Baptista *Evocación de Augusto Céspedes* (2000: 22).

Estas fotografías guardan la imagen de dos escritores. El de la izquierda es Franz Kafka (1883-1924) y el de la derecha es Augusto Céspedes (1903-1997).¹ Ambos estudiaron leyes, pero dedicaron su vida a la escritura. De seis años el primero y tres el segundo, aquí los vemos en fotografías en blanco y negro tomadas, por lo menos, con quince años de

¹ Los autores no concuerdan en el año de nacimiento de Augusto Céspedes, el dato varía siempre entre 1903 y 1904. Tomo la fecha que apunta Alfonso Gumucio Dargón en *Provocaciones* (2006), puesto que el autor tuvo que haber estado en contacto directo con Céspedes para llevar a cabo la entrevista que publica en este libro. Esta fecha coincide, además, con la que usa Augusto Guzmán en sus *Biografías de la literatura boliviana*, un libro cuya investigación está centrada específicamente en este tipo de información.

diferencia. Existe un vínculo significativo en estas imágenes en relación a la pose que muestran como niños y aquella que adoptarán más tarde como escritores.

Hoy resultan tremendamente llamativos y disonantes los escenarios compuestos por objetos que en ninguna otra circunstancia –digamos “normal”– veríamos “conviviendo”. Observamos en ambos retratos el producto de una escenificación elaborada que enmarca a los niños como queriendo devorarlos: hojas y enredaderas que rodean una tarima, también cubierta por una balaustrada en la que reposan los modelos. Los niños tienen poses notablemente controladas y llevan trajes que, al igual que sus accesorios, producen una atmósfera un tanto ridícula y elegante a la vez. Pero, si bien toda esta parafernalia nos conduce (como espectadores) hacia una dimensión totalmente inverosímil, es precisamente en medio de toda esta hiperbólica ejecución que resaltan más los –llamémoslos– pequeños gestos de realidad. Gestos que burlan sutilmente la escenografía.

El retrato de Kafka que vemos más arriba perteneció al filósofo y crítico literario alemán Walter Benjamin (1892-1940) quien, en su notable tarea de teorización sobre la fotografía, le dedicó dos estudios. Uno incluido en su artículo titulado “Pequeña historia sobre la fotografía”, que apareció en tres entregas en el semanario *Die literarische Welt* en 1931. Y el otro es un fragmento titulado “Una imagen infantil”, que hubiera formado parte de un gran ensayo sobre Franz Kafka que Benjamin preparaba en 1934 pero que, finalmente, nunca llegó a publicar. Ambas secciones se encuentran recopiladas en el libro *Sobre la fotografía* (2015). En una de ellas el autor señala: “Desde luego, Kafka desaparecería en semejante escenificación, si sus ojos inmensamente tristes no dominaran ese paisaje que les ha sido destinado” (2015: 36). Ese es, precisamente, el gesto predominante en este retrato. Aunque ninguno de los niños parece tener la vista posada directamente sobre la cámara, la mirada inconsolable de Kafka –acentuada por la dirección de su rostro– está notablemente más perdida que la de Céspedes. Esta desolación, según Benjamin, podría responder a “una absoluta continuidad entre la luz más clara y la sombra más oscura” (*ibid.*), y se extiende también a varios gestos en la actitud con la que posa.

Vemos, por ejemplo, que sostiene un sombrero (desmesuradamente grande) casi con la punta de sus dedos, con desgano, como si fuera a soltarlo en cualquier momento; lo mismo ocurre con el bastón que sujeta en la mano derecha. Además, esta misma técnica de contrastes brinda al escenario un aire sombrío y hasta onírico en el que muchos objetos se

esconden asomando una porción de sus formas que, más que mostrar algo, apenas lo sugieren. A esta notoria incomodidad debe sumarse también un reparo general hacia la imagen que explica W. G. Sebald:

[...] la prohibición que pesa sobre la imagen en la religión judía ortodoxa es un momento totalmente central, que todavía se siente en Kafka. Además, las imágenes que produce en su prosa, o por su prosa, se caracterizan por una extrema discreción. [...]. Llama la atención, en todos los retratos que tenemos de él, una especie de transparencia anticipada del ser, que no cesa de acentuarse con la edad, pero que ya está ahí en el niño (Sebald, 2017: 1).

Del otro lado, Augusto Céspedes contrasta notablemente con la timidez y aparente incomodidad de Kafka. Tiene la cabeza dirigida hacia el frente y un porte erguido. Cuenta con los mismos accesorios; sin embargo, en este caso, resultan menos inarmónicos. Esto se debe a que tanto el sombrero como el bastón van más acordes a su tamaño. Sobre todo este último que pareciera estar hecho a medida y que Céspedes empuña con la misma firmeza con la que sostiene la baranda. Aquí todo el ambiente sombrío de la primera imagen desaparece a favor de la luminosidad. Ya nada se esconde, vemos claramente esa suerte de proscenio en el que se encuentra Céspedes cubierto por una enredadera de hojas que se asemejan a las de un viñedo seco. Encontramos que su atuendo blanco fulgura enteramente y resalta la confianza que el niño muestra con el pie apoyado en una elevación de la tarima. Es como si reclamara y se apoderara del escenario en vez de dejarse tragar por él. Pero, ¿qué hay más allá de estas actitudes y de los ambientes artificiales que las adornan?

Las fotografías de este tipo se tomaban en estudios que, en un brote de nostalgia, volvieron a utilizar accesorios obsoletos tras la modernización del daguerrotipo. Al principio, los pilares y balaustradas eran una solución para mantener a los modelos quietos por largos periodos de tiempo, pues las placas que utilizaban todavía eran poco sensibles a la luz y requerían exposiciones de varios minutos. La función de estas herramientas pasó, por tanto, de ser práctica a ser decorativa. No obstante, la experiencia del espectador va siempre más allá de lo estético:

A pesar de toda la habilidad del fotógrafo, y por muy calculada que esté la actitud de su modelo, el espectador se siente irresistiblemente forzado a buscar en tal fotografía [...] el lugar inaparente donde, en la determinada manera de ser de ese minuto que pasó hace ya mucho[,] todavía hoy anida el futuro y tan elocuentemente que, mirando hacia atrás, podemos descubrirlo (Benjamin, 2015: 26).

Así, las pequeñas rasgaduras de autenticidad expuestas por estos niños en sus respectivas escenografías permiten entrever ciertos gestos ulteriores. Viendo el retrato de Kafka no es difícil vislumbrar algo del escritor tímido, preocupado por encontrar un lenguaje único, a quien la propia noche le resultaba “poco nocturna” (Piglia, 2010: 43). O algo del escritor que, más tarde, antes de morir, intentaría condenar todos sus escritos a la hoguera; volcando su producción hacia lo íntimo, lo privado.

Por otro lado, Augusto Céspedes –uno de los fundadores y más importantes intelectuales del Movimiento Nacionalista Revolucionario (MNR) en Bolivia (Antezana, 2011: 555)– tuvo una relación diferente con su propia producción. Como escritor, sobre todo en su faceta de periodista y político, dialogó de cerca (y de frente) con su contexto y los eventos históricos y sociales de su país. Sus publicaciones –a diferencia de lo que buscaba Kafka– más bien se volcaban hacia afuera, hacia lo público. Sintomáticamente, la muerte de Céspedes coincide exactamente con la última de sus publicaciones –una columna en el periódico *Última hora* que dio fin a su notable labor como libelista– (Baptista, 2000: 133). Sin embargo, los textos de Céspedes tienen también otras aristas.

Pueden distinguirse dos facetas claras en la producción de Augusto Céspedes. Una relacionada a su producción periodística (a su vez, ligada a su labor política) y otra a su producción literaria. La primera todavía permanece dispersa, a excepción de *Crónicas heroicas de una guerra estúpida* (1975), un libro que reúne su trabajo como corresponsal del periódico *Universal* durante la guerra del Chaco. Más adelante, fundó y dirigió *La Calle*, diario en el que se caracterizó por sus comentarios mordaces e incisivos, producto de la determinación con la que sostenía sus ideas. En dos ocasiones, incluso, llegó a batirse a duelo con sus detractores.² Mariano Baptista recuerda, por ejemplo, uno de los “disparos” de Céspedes al ministro Joaquín Espada en la aclaración de una fotografía publicada: “Observe el lector que es la primera vez que el ministro tiene las manos metidas en sus propios bolsillos” (2000: 15).

Respecto a su producción literaria, esta conformada por: *Metal del Diablo* (1946), *El dictador suicida. 40 años de historia de Bolivia* (1956), *El presidente colgado* (1966), *Trópico enamorado* (1968), *Salamanca o el metafísico del fracaso* (1973) y *Las dos*

² Con armas de fuego, pero sin víctimas. Primero con Joaquín Espada, quien entonces era director del periódico *El Republicano* y luego con Jorge Canedo Reyes, director del periódico *Última Hora* (Baptista, 2000: 14-16).

queridas del tirano (1984). Y también de un libro de cuentos titulado *Sangre de mestizos*, publicado en 1936, en Chile. Salvo por un par de excepciones, también la producción ficcional de Augusto Céspedes dialoga con eventos importantes en la historia de Bolivia.

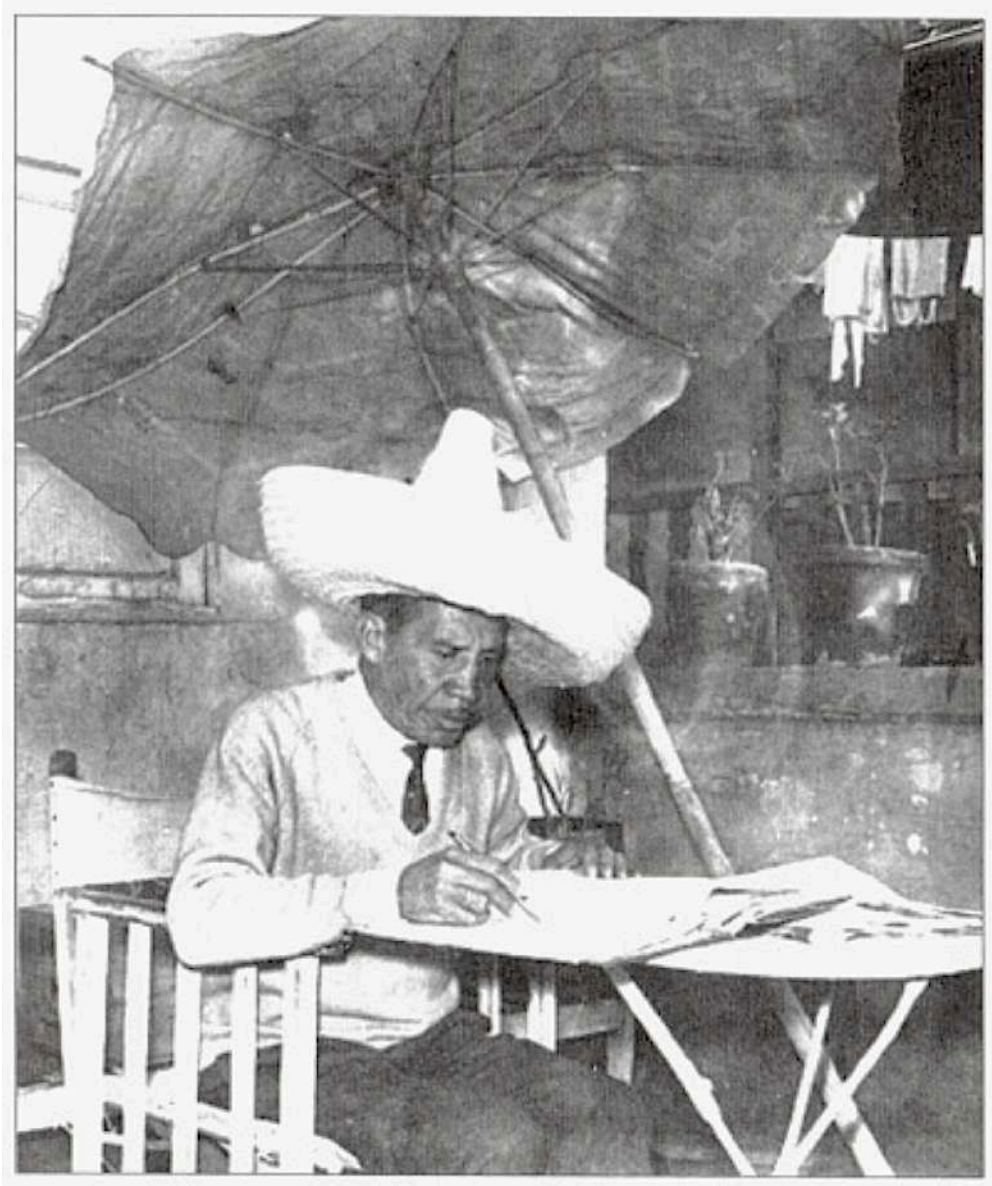


Figura 2. “Augusto trabajando en el patio de su casa en la calle Socabaya, 1984”.
Fuente: Baptista, 2000: 99.

La relación tan cercana y constante entre Céspedes y su contexto delineó, con el tiempo, una imagen particular del autor. En esta fotografía (fig. 2) lo vemos escribiendo cómodamente, al aire libre, en el patio de su casa, en contacto con el exterior. Esta escena

condensa la figura de un Céspedes ya consagrado y respetado, una figura que deslumbra a la crítica y a la sociedad letrada. Tal es el caso, por ejemplo, de Mariano Baptista, quien se ocupa de delinear este perfil en *Evocación de Augusto Céspedes* (2000); una biografía muy completa del autor cochabambino que es, precisamente, donde se muestra esta imagen. Pero, ¿no podríamos leer esta fotografía como otro artificio?, ¿no es acaso una variación de la fotografía del Céspedes-niño (fig. 1)? Una vez más, cabe preguntar: ¿qué hay más allá de esta actitud, de la pose del escritor escribiendo? ¿Es así, realmente, como podemos abordar su escritura?

En realidad –contra todo pronóstico–, así como Kafka fantaseaba con poder trabajar encerrado en una “vasta cueva con una lámpara y todo lo necesario para escribir” (Piglia, 2010: 43), evitando cualquier tipo de interrupción al no tener contacto con el exterior, Céspedes se paraba en un lugar similar respecto a la escritura. En el único poema que escribe, “Terciana muda”, plantea una imagen diferente de aquella que se le va atribuyendo “por fuera” (a pesar suyo), pues marca, contundentemente, un lugar conflictivo de escritura. Habla de un lugar de incomodidad, pero, sobre todo, de aislamiento, de intimidad y soledad. Marca, finalmente, una distancia entre el escritor y el político. Y, si bien este poema sirve de introducción a *Sangre de mestizos*, a la vez, al ser esta su primera obra de ficción, introduce también toda su producción ficcional. Es la piedra fundamental sobre la cual erige una escritura.

0.2. Dos paradigmas

Gran parte de la importancia de *Sangre de mestizos*, el único libro de cuentos que escribió Céspedes,³ radica en los lugares que ocupa. Como decíamos, inaugura la producción ficcional de Augusto Céspedes. Pero también se inscribe en los albores de la llamada “literatura de la guerra del Chaco” y, así, en “una más amplia narrativa social, aquella que,

³ Utilizo para esta tesis la edición de 1997 de la editorial Juventud. Esta es la editorial que más reimpressiones ha hecho de *Sangre de mestizos*: 1969, 1973, 1976, 1978, 1983, 1985, 1987, 1988, 1990, 1992, 1993, 1996-1998 y 2004. El título, incluso, se ha llegado a reimprimir más de una vez el mismo año. La primera edición estuvo a cargo de la editorial chilena Nacimiento, en 1936. Y una segunda fue publicada por el Ministerio de Educación y Bellas Artes junto a la Oficialía Mayor de Cultura de Bolivia en 1962. Se registran dos ediciones más: una uruguaya de la editorial Capibara (2004) y otra peruana de la editorial Populibros (1967). Esta última aparece con el título *Relatos de la guerra del Chaco* y excluye los dos últimos cuentos del libro.

desde 1935 [...], ha permitido articular el posible sentido de ‘nación boliviana’” (Antezana, 2011: 554).⁴

Los ocho cuentos que conforman esta obra aparecen en el siguiente orden: “El pozo”, “La coronela”, “Seis muertos en la campaña”, “El milagro”, “Humo de petróleo”, “Las ratas”, “La paraguaya” y “Opiniones de dos descabezados”. Todos los cuentos orbitan alrededor de la guerra del Chaco, conflicto bélico que enfrentó a Bolivia y Paraguay entre 1932 y 1935. Narran fragmentos de vidas y muertes de combatientes bolivianos envueltos en esta guerra. La reyerta buscaba definir el dominio sobre este territorio; aunque, en el fondo, se movían también otros intereses. Empresas extranjeras, como Standard Oil y Royal Dutch, apoyaban a un bando y otro intentando acceder a supuestas reservas de petróleo que, se creía, descansaban en las profundidades del árido suelo chaqueño (Seiferheld, 1983: 472).⁵ Sin embargo, en estos cuentos, pocas veces la atención de los soldados está puesta en cualquiera de estos objetivos. Se interesan, más bien, por enfrentar sus propias batallas intentando sobrevivir al agreste entorno y alcanzando, a veces, pequeñas victorias personales. La guerra, así, pareciera reducirse a ser una enorme tela de fondo.

El cuento que aquí me interesa analizar es “La paraguaya”; está dividido en dos partes. En la primera (pp. 199-203), el teniente Paucara, militar a cargo de un regimiento boliviano, extrae una fotografía del bolsillo de un soldado paraguayo al que acaba de matar en una batalla. En esta foto encuentra la imagen de una bella paraguaya a la que comienza a contemplar siempre que merman los ataques. Con un efecto hipnótico, los “ojos de uva negra” que encuentra en la fotografía activan su memoria y lo abstraen completamente de su presente: recuerda su vida en la ciudad y a las mujeres de las que se enamoró antes de asistir a la guerra. De a poco, el protagonista va entablando una relación compleja (sentimental) con el retrato. En la segunda parte (pp. 203-214), la disruptiva visita de una delegación de damas provenientes de la ciudad da lugar a que el teniente entable conversación con una de ellas, le muestre el campamento, las armas que tienen y hasta le

⁴ Antezana entiende “narrativa” en un sentido amplio: se refiere a la articulación de los discursos que proponen el sentido o los sentidos de una sociedad, un grupo social o una época.

⁵ Céspedes también expone esta idea en un par de pies de página del cuento “Opiniones de dos descabezados”. Cita una denuncia hecha por Liborio Justo en el periódico *La Opinión* de Santiago en 1936: “Standard Oil necesitaba una salida al río Paraguay para sus pozos de petróleo [...] Royal Dutch, trató de evitarlo. Esa fue la causa del conflicto que ha ensangrentado el continente” (p. 224).

enseñe a disparar. La increíble visita concluye con bailes y comida. Por la noche, el ánimo de los soldados sigue exaltado, beben y conversan hasta que una trifulca entre dos sujetos pone fin a la velada. Unas horas después, Paucara sueña con la paraguaya. El afecto que siente por la fotografía va creciendo y es cada vez más intenso. Tanto, que comienza a atribuirle virtudes mágicas tras salir ileso de una balacera y de la explosión de una granada. Finalmente, una tarde, un grupo de patrulleros paraguayos se topa con tres soldados bolivianos, entre ellos el teniente Paucara. Dos de ellos huyen ante el peligro, pero el teniente comienza a disparar hasta que los enemigos abren fuego y lo derriban. Le quitan la pistola, las botas y la fotografía de la paraguaya, a la que ahora creen (y llaman) boliviana.

Dos paradigmas marcan la crítica de *Sangre de mestizos* y coinciden, de alguna manera, con las dos facetas expuestas en el punto anterior respecto a las fotografías (figs. 1 y 2). El primer paradigma puede asociarse a la visión que plantea Mariano Baptista (*op. cit.*), quien delinea la imagen de un Céspedes con una producción volcada constantemente hacia afuera, es decir, hacia sus directos referentes históricos. El criterio de estas lecturas, consiste en anteponer a la ficción la representación de un proceso histórico real y comprobable, la guerra del Chaco. Este primer grupo está conformado por textos de Josep M. Barnadas y Juan José Coy, Renato Prada Oropeza y Raquel Montenegro. No que los autores que conforman el segundo paradigma ignoren el evento histórico en cuestión, sino que cavan un poco más profundo, moviendo sentidos y buscando significaciones. La mayoría de ellos, además, apuntan al análisis de la puesta en escena en estos relatos; me refiero a: Luis H. Antezana, Leonardo García Pabón y René Zavaleta Mercado. Los demás, Rubén Vargas, Guillermo Mariaca y Edmundo Paz Soldán, como veremos, se encuentran “a medio camino” entre los dos paradigmas.

A continuación, veremos panorámicamente la propuesta de estos autores para, más adelante, profundizar y discutir algunos de estos planteamientos en vistas, siempre, de abordar la escritura de Augusto Céspedes en “La paraguaya”.

0.2.1. Primer paradigma

Uno de los primeros estudios dedicados exclusivamente a *Sangre de mestizos* es el de Josep M. Barnadas y Juan José Coy, publicado en 1977. Titula *Augusto Céspedes. Sangre de Mestizos. Esquema metodológico de aproximación a la narrativa boliviana*. Se trata de un texto breve (de menos de 30 páginas) que busca orientar una lectura a partir de ciertas

pautas contextuales. De inicio, Barnadas y Coy explican las circunstancias en las que se desató la guerra del Chaco en Bolivia y la crítica que sostuvo Augusto Céspedes frente a este conflicto. También exponen la evolución del sentimiento nacional tras la derrota. Asimismo, los autores establecen cuáles fueron los tópicos más trabajados por una generación de escritores marcados por esta guerra.

Entrando en materia, Barnadas y Coy consideran que el valor fundamental de *Sangre de mestizos* radica en la correspondencia que existe entre los cuentos que componen dicha obra y la guerra como evento histórico real.

Céspedes participa, por sus postulados literarios tanto como políticos, de ese género novelesco tan de siempre y tan de ahora que se inspira en acontecimientos históricos para detectar en ellos el “alma”, la enorme resonancia que esos acontecimientos tienen en personas entrañables [...] que sufren los avatares [...] con resignación, heroísmo, rebeldía, cobardía, incompreensión para con lo que sucede... (1977: 12).

Esta percepción sobre *Sangre de mestizos* se extiende a todo el esquema propuesto y se proyecta, incluso, hacia una caracterización del propio Augusto Céspedes: “no se sabe bien [...] dónde termina el novelista y hace su aparición el político” (*ibid.*).⁶ No en vano, aunque fuera de contexto, Barnadas y Coy se aferran al calificativo que utiliza René Zavaleta Mercado en el prólogo a estos cuentos, donde llama a la obra una “realidad profundizada”.

La lectura de Barnadas y Coy es un precedente que muchos autores recuperan y profundizan. Como Renato Prada Oropeza, quien complejiza la relación de *Sangre de mestizos* con la guerra, añadiendo a esta “ecuación” la militancia política de Augusto Céspedes como factor determinante en su producción ficcional.

El texto en cuestión titula “La literatura política de Augusto Céspedes” y aparece en 1979 en la compilación de estudios bolivianos *El paseo de los sentidos*, dirigida por Leonardo García Pabón. La lectura de Prada Oropeza propone una contextualización histórica más amplia que la trabajada por Barnadas y Coy: va desde inicios de la guerra del Chaco hasta los años posteriores a la Revolución de 1952. Respecto a este periodo, explica las circunstancias políticas que articularon dichos eventos y el impacto que tuvieron sobre las ideas e ideales políticos de Augusto Céspedes, lo que supuso una evolución en su

⁶ Percepción que puede intensificarse con la opinión de José Ortega recogida por Barnadas y Coy: “Los seis relatos breves que integran este libro –erróneamente a nuestro juicio calificados como cuentos– son simplemente seis variantes anecdóticos (sic) envueltos en un mismo tema o ideología del autor” (1973: 130).

pensamiento. Esta progresión ideológica se hace patente ya desde las crónicas que Céspedes redacta como corresponsal del periódico *Universal* durante la guerra, donde su discurso pasa de un “ingenuo entusiasmo patriótico [a una] actitud reflexiva” (Prada, 1979: 167).⁷ Así, Prada Oropeza reconoce dos formas de narrar en *Sangre de mestizos*: una que – como en “Las ratas”– utiliza el relato como medio para criticar o denunciar algo, y otra que – como en “La paraguaya”– “asimila de tal modo el nivel del contenido al nivel de la expresión que el mensaje artístico *es* político o, si se quiere, el mensaje político *es* artístico” (*ibid.*: 188-189). Esto, añade Prada Oropeza, otorgaría al cuento una estructura de espiral (*ibid.*: 184). En este marco, repara en la recíproca transformación que sufren el protagonista (Paucara) y el objeto que lo posee (la foto). El primero, señala, se transforma a nivel subjetivo en un proceso que incluye la fetichización de la imagen; y la paraguaya, aunque mantiene su calidad de viuda, altera su correlato y cambia de esposo muerto.

Finalmente, Renato Prada Oropeza identifica un elemento que caracteriza el discurso de Augusto Céspedes a lo largo de toda su producción: el testimonio político como género discursivo.⁸

El discurso testimonial-político es *verdadero* en cuanto el hecho histórico básico al cual se refiere existió y es susceptible de verificación. Pero, y sobre todo, el discurso que analizamos *enjuicia* el valor o la dimensión política del hecho resaltado desde una posición asumida por el sujeto de la enunciación (y en esto se diferencia del discurso histórico, pues se hace personal y se emparenta con el discurso común) (*ibid.*: 176).

Así se extiende el precedente sentado por Barnadas y Coy. Si aquellos marcaban la importancia del hecho histórico en los relatos de Céspedes, Prada Oropeza precisa esta relación pensando en un testimonio político más que en una recreación de hechos, en un enjuiciamiento más que en una exposición.

En este mismo compendio de ensayos se publica “El personaje en *Sangre de mestizos*” de Raquel Montenegro. Aquí, la autora aborda el testimonio (como línea temática) desde una perspectiva diferente a la de Renato Prada Oropeza. Montenegro

⁷ Rubén Vargas también nota en *Crónicas heroicas de una guerra estúpida* (1975) –el libro que reúne las crónicas aludidas por Prada Oropeza– el paso de un cronista dispuesto a exaltar el heroísmo de los combatientes a otro que, más tarde, afirma una postura crítica frente a la guerra. Atribuye este “cambio de tono” (la ‘madurez’ de la que habla Prada) a la derrota sufrida (Vargas, 1985: 204).

⁸ Según Prada Oropeza, Augusto Céspedes no solo sería un gran exponente de este género sino uno de sus fundadores en Latinoamérica (1983: 175). De esta forma podría explicarse la irrefrenable necesidad que parece tener la crítica de buscar un lugar al que adscribir *Sangre de mestizos*; siendo pionera, todavía se movía entre un género y otro.

atribuye a *Sangre de mestizos* el valor de ser un reflejo o retrato no solo de la guerra del Chaco, sino también de sus actores directos. De esta manera, se propone comprobar si el universo planteado por Céspedes en sus cuentos realmente refleja al “típico hombre boliviano”; una hebra ya planteada por Barnadas y Coy referente al despliegue de la amplia “fauna humana” en estos relatos (Barnadas, 1977: 11).

Montenegro organiza su lectura analizando tres grupos. El primero compuesto por tres cuentos: “El pozo”, “La paraguayá” y “La coronela”, donde

cada cuento tiene un personaje-relator que va narrando la anécdota, pero poco a poco al sucederse la acción, este va dejando lugar a un elemento especial [...] que va adueñándose del relato y del mismo hombre hasta convertirse en real protagonista (1983: 155).

El segundo grupo estaría conformado ya no por cuentos, sino por tres personajes: Poñé (“El milagro”), Pampino (“Humo de petróleo”) y Aniceto y Cruz Vargas (“Seis muertos en la campaña”). Protagonistas importantes en tanto son, para Montenegro, mestizos con coraje, soldados que, a pesar de no tener una jerarquía militar o conocimiento de guerra, muestran siempre actitudes heroicas (*ibid.*: 158-159). Finalmente, Nicanor Lanza (“Las ratas”) es el antihéroe que conforma el tercer grupo. La autora apunta que en él se sintetiza el perfil de aquellos hombres que aprovecharon la guerra para hacer negocios gozando de los privilegios de su clase.

De esta forma, Montenegro refrenda su hipótesis: “Céspedes, profundo conocedor de la idiosincracia boliviana, logra reflejar en esta obra al Hombre Boliviano” (*ibid.*: 162). Ese, y no otro, sería el valor de *Sangre de mestizos* para la autora.

0.2.2. Segundo paradigma

El ensayo de Luis H. Antezana sobre *Sangre de mestizos* –escrito el 2009 pero publicado el 2011–, homónimo al libro de Céspedes, rompe un largo silencio crítico.⁹ Antes de nada, Antezana otorga a *Sangre de mestizos* un estatus de clásico nacional, pues poseería una “indiferencia referencial”, es decir: sería pertinente en todo tiempo y lugar (Antezana, 2011: 553). Enseguida, el autor inscribe esta obra en dos categorías: una narrativa social y otra literaria (*ibid.*: 554).

⁹ Exceptuando el texto de Edmundo Paz Soldán, publicado el 2007, que no representa un quiebre significativo a este silencio, pues su hipótesis tiene que ver más con una lectura de la modernidad, en general, que con la obra de Céspedes en particular.

Respecto a la primera categoría, Antezana dice que el relato que se estaría articulando es la constitución de la nación boliviana desde la guerra del Chaco hasta la Revolución de 1952 (*ibid.*: 554-555). Y en cuanto a la segunda categoría –la narrativa literaria– el autor señala que la literatura de la guerra del Chaco propuso un nuevo sentido, pero no lo instituyó (*ibid.*). La recepción de la gente fue determinante en esto: los bolivianos creían en una posible victoria y, a cambio, recibieron noticias de la derrota (*ibid.*: 559). Y, si bien la declaración de paz y el retorno de los soldados supuso un alivio inmediato, la verbalización del conflicto y sus efectos expuso el sinsentido de la guerra (*ibid.*: 560). Así, uno de los grandes logros de la narrativa de la guerra del Chaco sería haber producido sentidos a partir de este sinsentido (*ibid.*: 562).

Más adelante, Antezana trata la escritura en esta narrativa. Recuerda que la guerra del Chaco se escribió mientras ocurría, bien desde el frente de batalla (como es el caso de *Sangre de mestizos*) o bien desde retaguardia (*ibid.*: 562-563). Apunta que la escritura está implementada en los cuentos de Céspedes como una marca de verosimilitud, como parte del conflicto y, además, como una búsqueda de sentido para la vida. Señala que la escritura es también una forma de inmortalidad, por eso en el Chaco se alternan batallas con proyectos de escritura –ambas son formas de sobrevivir– (*ibid.*: 564). Así, la escritura permitió, además, mostrar la verdadera cara de la guerra, una a la que los civiles no habían podido acceder hasta entonces (*ibid.*: 560). Es por eso que varios autores inscritos en esta narrativa, como Céspedes, señalaron culpables ante la necesidad de dar explicaciones (como sucede, por ejemplo, en “Opiniones de dos descabezados”). Propusieron, así, un posible horizonte de sentido (*ibid.*: 565). Según Antezana, esto supondría una línea de fuga frente al territorio desconocido y ajeno (*ibid.*: 565) donde, en medio de una carencia absoluta de agua, se busca dar sentido a un mundo desquiciado (*ibid.*: 567).

La segunda mitad del ensayo de Antezana está más enfocada en el libro como tal. Señala, por un lado, que los cuentos de *Sangre de mestizos* son relatos breves (por su estructura), pero también podrían considerarse una sola narración extensa pues tienen la guerra como tela de fondo (*ibid.*: 568). Esto produce un movimiento pendular: “[que] no solo sirve para articular los cuentos y sus tramas con el contexto bélico, también, permite narraciones paralelas dentro de un mismo cuento” (*ibid.*: 573). Repara, por otro lado, en los tipos de narrador que utiliza Céspedes, que oscilan entre aquellos que priorizan la escritura

y aquellos que enfatizan la oralidad. Al respecto, Antezana reconoce cuatro matices. El primero enfatiza la escritura y tiene que ver con el recurso del “manuscrito encontrado” (“El pozo”, “Seis muertos en la campaña”), donde vemos la ausencia de un locutor inmediato: un texto media entre su autor y un lector (*ibid.*: 574). El segundo trabaja, más bien, prescindiendo de mediadores y subordinando la verosimilitud a la omnipresencia del narrador (“Humo de petróleo”, “Las ratas”, “La paraguayana”, “El milagro”) (*ibid.*). El tercero, se aleja del anterior matiz yendo un paso más allá, haciendo que la palabra “hablada” (en realidad escrita, pero evocando oralidad) se conviertan en protagonista, dejando a los personajes en segundo plano (“Opiniones de dos descabezados”) (*ibid.*: 575). Y el cuarto matiz se encuentra a medio camino entre oralidad y escritura, es un cuento (“La coronela”) que oscila entre la primera y la tercera persona, entre testigo y autor; es el cuento más complejo en este sentido porque trabaja desde la reelaboración escrita de una experiencia verbalizada (*ibid.*).

Finalmente, Antezana se detiene en el uso de voces en el libro apuntando que “el dialogismo en *Sangre de mestizos* es inagotable” (*ibid.*: 577). Una multiplicidad de voces se distingue a partir de marcados localismos en las expresiones, el uso de otros idiomas e, incluso, por la mezcla de ambas cosas (un rasgo reflejado en la segunda mitad del título del libro: “mestizos”) (*ibid.*: 576). Otro grupo de voces aparece en los pies de página, donde vemos desde notas lexicográficas y aclaraciones, hasta la evidente irrupción de un yo que, fácilmente, podemos equiparar a Céspedes (*ibid.*: 579). Esta multiplicidad de voces excede las aclaraciones editoriales, todas interactúan ampliamente en el texto entre un cuento y otro (*ibid.*: 578).

Antezana concluye reforzando la idea de que *Sangre de mestizos* disemina sentidos en la narrativa de la guerra del Chaco y también en la narrativa de la nación boliviana gracias a su potente densidad discursiva (*ibid.*: 580). La importancia de su ensayo radica en poner *Sangre de mestizos* en perspectiva. Sitúa el libro claramente en dos narrativas a las que este afecta y determina directamente. Además, su lectura, a pesar de ser panorámica, alcanza también los puntos neurálgicos del conjunto de cuentos, temas que, hasta este punto de quiebre, se habían tratado aisladamente, como veremos de aquí en adelante.

--

Casi diez años antes del silencio crítico que rompe Antezana, Leonardo García Pabón publica, en 1998, un ensayo titulado “De tinta y sangre de mestizos: Augusto Céspedes y el sujeto nacional moderno”. Su lectura está centrada en entender el planteamiento principal en *Sangre de mestizos* partiendo por una pregunta: ¿por qué decide Céspedes hablar de mestizos? (García, 1998: 169). La respuesta, según García, alumbra claramente un proyecto amplio:

[E]n el Chaco [por la guerra] se derramó la sangre que fecunda la nueva Bolivia, aquella que surgía de ese hecho histórico. En consecuencia, la nueva nación tendría que ser mestiza, pues este grupo social es el que se ha sacrificado por Bolivia en el campo de batalla” (*ibid.*: 171).

Para entender el alcance de este proyecto en *Sangre de mestizos*, García trae a colación la faceta política de Augusto Céspedes, aludiendo “sus aportes a la ideología del Movimiento Nacionalista Revolucionario (MNR), partido político del cual fue uno de sus fundadores e intelectuales más importantes” (*ibid.*: 170). Pensar al mestizo como nuevo sujeto boliviano armoniza contradicciones internas del MNR –que tambaleaba entre el elitismo y el populismo– gestadas desde su fundación (*ibid.*: 171).

Para García, tan importante como el derramamiento de sangre es que el mestizo pueda articular un discurso para poder sustentar su experiencia. Tal como ocurre con Céspedes, quien es capaz de formular un proyecto aprovechando las condiciones que deja la guerra, “[l]a función de [sus] narradores [...] es convertir la sangre de los mestizos en tinta y escritura” (*ibid.*: 172).

El autor afirma que Céspedes utiliza la infertilidad del Chaco, así como su naturaleza árida, como metáfora de los discursos sin sentido que pretendían justificar la guerra (*ibid.*: 173). Esta es una gran transversal en *Sangre de mestizos*, pues engloba lo que para García Pabón es el corazón de la propuesta de Céspedes: “plantear que ese territorio [...] es capaz de provocar una fertilidad imaginaria: el nacimiento de la nueva Bolivia” (*ibid.*).

Es bajo esta perspectiva que, para concluir, García Pabón analiza cuatro relatos con los que ejemplifica su hipótesis: “El pozo”, “La coronela”, “La paraguaya” y “Seis muertos en la campaña”. Profundizaremos en su análisis sobre “La paraguaya” más adelante. Por ahora, vale la pena tener en cuenta el alto contraste que produce esta perspectiva frente a aquella implícita en el prólogo a *Sangre de mestizos* que veremos a continuación.

--

El prólogo de René Zavaleta Mercado titula “Los mitos ávidos de sangre de mestizos”. Se publica por primera vez en 1963 y acompaña todas las reimpressiones hechas por la editorial Juventud. Es quizás –pese a su brevedad– el estudio más importante sobre *Sangre de mestizos*, pues Zavaleta deja de lado el contexto histórico en el que se concibe (y publica) el libro para concentrarse de lleno en la propuesta de escritura de Céspedes, en su “arte”.

Zavaleta obvia la antesala histórico-política en favor de una contundente hipótesis:

Descubro que el secreto del arte de Augusto Céspedes en *Sangre de mestizos* son los trágicos fantasmas inmóviles del background de la trama, el maldito trasfondo inanimado, los desdeñosos mitos crueles que están detrás de sus cuentos, los dioses objetivos que miran a los personajes que les sirven (Zavaleta en Céspedes, 1997: 9).

Este párrafo establece los tres puntos que organizarán su lectura: Zavaleta encuentra la originalidad de la obra al distinguir la existencia de un “arte de Augusto Céspedes”, este arte guarda un secreto y este secreto, a su vez, entrama una estructura de dos niveles: un trasfondo y un plano externo (superficial).

El autor utiliza “El pozo” como relato base para desarrollar su lectura.¹⁰ Sin notarlo, reproduce una teoría del cuento clásico ya trabajada por el formalista ruso Boris Eichenbaum (1995: 155). Idea que, más tarde, recupera y actualiza Ricardo Piglia en su texto: “Tesis sobre el cuento” (2016: 48-52). Zavaleta establece que este relato tiene una estructura conformada por dos líneas: una ocupada por los zapadores y otra por el pozo que estos cavan. Los primeros darían lugar a los actos (las acciones) que –como lectores– nos permiten acceder a una narración; pero el pozo, el “ávido dios maldito” se apoderaría del relato y cubriría todo con su objetividad (*ibid.*: 10). Eventualmente, estas líneas llegan a unirse dialécticamente en la muerte, cuando el hombre se vacía en el objeto, liberándose, así, de la subjetividad que lo aqueja: “el arte, la vida son los modos del hombre para volcarse a la objetividad que lo engrandece cobrándole su vida, sus palabras” (*ibid.*). Esta dicotomía marca, para Zavaleta, el estilo de Céspedes en *Sangre de mestizos*.

La eficacia de este estilo, por otro lado, radicaría en la maestría con la que el autor arma (lo que Zavaleta llama) *el tiempo del arte*:

El tiempo del arte consiste en tomar los momentos del tiempo de la realidad que son signos. “La novela –ha dicho Sartre– no da las cosas sino sus signos” [...] no se registra la realidad,

¹⁰ Esto supone un problema con algunas generalizaciones que no siempre se ajustan a todos los cuentos; sin embargo, los puntos principales del análisis sí son una constante en toda la obra.

se la intensifica, se la traduce, se la sintetiza y expresa, se la puede transfigurar, porque de otra manera, enumerándola, jamás tendríamos una idea de lo que es (*ibid.*: 11).¹¹

Para concluir, el autor señala que los objetos en los relatos (el pozo o la fotografía, por ejemplo) no existen si no es en su relación con los personajes. Los objetos –así como el Chaco– se adquieren con sangre y en este hecho Zavaleta encuentra un síntoma general en los cuentos: existe “un romanticismo poderoso donde las emociones herméticas eligen la objetividad, es decir, la existencia” (Zavaleta en Céspedes, 1997: 12).

Esta es, como dijimos, una de las lecturas más importantes de *Sangre de mestizos* pues es la única que se concentra plenamente en los cuentos en sí y, además, analiza la escritura de Augusto Céspedes, su propuesta artística. Otros autores, como veremos a continuación, abordan este libro, más bien, como una pieza dentro de un todo más grande. Y, así, la singularidad literaria de cada cuento queda en segundo plano.

--

Rubén Vargas publica en 1985 un artículo en la revista *Hipótesis* titulado “Notas sobre *Sangre de Mestizos* de Augusto Céspedes”.¹²

Para Vargas, la producción ficcional de Céspedes debe entenderse como un todo por su carácter funcional, en tanto sus crónicas, cuentos y novelas sostienen un mismo proyecto político, el del nacionalismo revolucionario (1985: 203).¹³ Aclara, sin embargo, que esta producción no puede considerarse histórica porque los acontecimientos que narra no son pretéritos, sino contemporáneos a los hechos que los motivan, es decir, la guerra (*ibid.*: 205) –recordemos que las crónicas que fueron materia prima de *Sangre de mestizos* se escribieron durante la guerra, en pleno campo de batalla. Pero si bien los cuentos no son estrictamente históricos, tampoco puede negarse que están basados en hechos historicamente comprobables; y este, según Vargas, es el objetivo que Céspedes persigue utilizando el testimonio como horramienta principal (*ibid.*). En *Sangre de mestizos*, el testimonio toma la forma de diarios o manuscritos encontrados,¹⁴ lo que supone, a su vez,

¹¹ Vale la pena aclarar que no debe confundirse el tiempo del *arte* y tiempo de la *realidad* con las nociones de temporalidad que utiliza Gerard Genette en *Figures III* (1972): el tiempo del relato y el tiempo de la historia.

¹² Que es, por cierto, el único lugar en el que recaen los rumores de una tesis de licenciatura –todavía perdida– escrita por este autor sobre *Sangre de mestizos*.

¹³ Excepto, precisa Vargas, por las novelas: *Trópico enamorado* y *Las dos queridas del tirano*.

¹⁴ “‘El pozo’ es el texto del Diario del suboficial boliviano Miguel Navajas; ‘La coronela’, es la reconstrucción de un diálogo entre el autor y su camarada de trincheras; ‘Seis muertos en la campaña’ son los Papeles escritos por el Sargento Cruz Vargas durante su cautiverio en el Paraguay” (Vargas, 1985: 205-206).

un criterio de selección: el narrador elige qué contar. Se produce un efecto tan fuerte –dice Vargas– que se extiende incluso a los relatos que no utilizan este recurso –como es el caso de “La paraguaya”– (*ibid.*: 206). De esta forma, añade el autor, el testimonio se instaura como una memoria y la escritura como una de las formas que esta última adopta (*ibid.*: 210).

En el último punto de su análisis, Ruben Vargas trae a colación una lectura importante. Analiza la inclusión de referencias topográficas reales en los cuentos. Determina que estas actúan de tres maneras: construyendo una posición (que responde a un afán referencial), cumpliendo una función fática y, finalmente, reuniendo a un grupo de sujetos a partir de su experiencia colectiva en la guerra (*ibid.*: 209-210).¹⁵ Rubén Vargas no repara más en la experiencia colectiva de la que habla, pero la potencialidad del discurso de Augusto Céspedes en *Sangre de mestizos* que aquí queda sugerida es trabajada a profundidad por Guillermo Mariaca.

--

En 1990, Guillermo Mariaca publica *La palabra autoritaria*, un ensayo extenso en el que analiza cómo el poder, mediante el discurso, establece los parámetros de lo posible en una sociedad. Sus ideas se asientan en un contexto en el que “el populismo boliviano agonizaba económica y políticamente, pero su supervivencia ideológica seguía construyendo al sujeto nacional” a finales de 1981 (Mariaca, 1990: 1).

Parte estableciendo que si bien las sociedades enmarcan la cultura en una “normalidad” instituida por una fuerza hegemónica (y preservada en colegios, universidades, museos, etc.), esta institucionalización provoca, a su vez, una subversión (cultura de calle, tradición oral, etc.). En este sentido, se oponen dos fuerzas: una cultura patriarcal y una cultura democrática (*ibid.*: 6-7). La primera se arma alrededor de la imagen de un patriarca concretando el elogio a la autoridad como costumbre social (*ibid.*: 7-9). Respecto a la segunda, Mariaca enumera pasos que llevarían a contrarrestar la fuerza patriarcal mediante la expresión de intereses individuales. Según el autor, las culturas populares deben asumir su voluntad de poder, ningún discurso puede escapar a su destino de poder real (*ibid.*: 9-12).

¹⁵ Un grupo cercano al que erige Céspedes en la dedicatoria del libro, todos unidos por una experiencia, como los protagonistas de cada cuento: “Dedico estas páginas a la memoria de Oficiales del ‘Condado’, muertos en la campaña”.

Mariaca analiza el discurso de varias obras bajo esta perspectiva; el segundo capítulo titula “*Sangre de mestizos. El narrador autoritario*”. En él plantea que *Sangre de mestizos* de Augusto Céspedes elabora “una historia populista [en contra del liberalismo] al describir una derrota nacional” (*ibid.*: 35). En otras palabras, es una reescritura de la historia que busca nuevas condiciones de significación a partir del uso de sus narradores (*ibid.*: 52). Divide los relatos en tres grupos, considerando la transformación que –según plantea– va experimentando el narrador.

El primer grupo se distingue por la utilización de lo que Mariaca denomina un *narrador narcisista* y lo conforman “El pozo”, “La coronela”, “Seis muertos en la campaña” y “El milagro”. Aquí analiza la figura del cerco como una recurrencia temática organizada en el cuento por un “narcisismo narrativo” que marginaría el desarrollo de la narración a este tema en concreto (*ibid.*: 38). Este narcisismo, señala el autor, marca una distancia entre narrador y testimonio (con un testigo de por medio) (*ibid.*: 39). De esta forma, queda reforzada la alegoría (de cerco) estructuralmente cerrada, que tiene un testimonio como único referente de la narración, imponiendo un criterio de selección respecto a la historia que se cuenta (*ibid.*: 40). Se produce, así, continúa Mariaca, un “monopolio de referencia”, donde el narrador se convierte en una suerte de padre, eliminando héroes arquetípicos y asignando valores a las acciones colectivas (*ibid.*: 41-42). Este primer grupo marcaría, según el autor, una autoreferencialidad liberal sin abrir una alternativa populista. Esta centralización sería una anticipación metonímica del estado populista paternal (*ibid.*: 42).

Componen el segundo grupo “Humo de petróleo”, “Las ratas” y “La paraguaya”. Mariaca señala que aquí se perfila un narrador de tipo omnisciente y la alegoría se vuelca del cerco al nudo. Determina, también, que la relación entre el campo de batalla y la ciudad –metonimias de la sociedad civil y del Estado, respectivamente– está mediada por objetos que, en sí, constituyen una trampa (*ibid.*: 42-43). En ellos se alojaría la fatalidad de un destino, “son los sitios en los que los protagonistas encuentran la muerte” (*ibid.*: 43). La autoridad del narrador se intensifica, así –continúa el autor–, con la “autoeliminación de los protagonistas” y la imposibilidad que tienen de construir nuevas historias (pues sus objetos de deseo son inalcanzables) (*ibid.*: 46). Según Mariaca, este narrador fortalece el objetivo monopólico de *Sangre de mestizos*, y concluye apuntando que “la narrativa populista no es

un espacio de conocimiento o análisis de la historia liberal, es un instrumento de propaganda del proyecto populista” (*ibid.*: 47).

El tercer y último grupo está compuesto por “Terciana muda” (el poema con el que inicia *Sangre de mestizos*) y “Opiniones de dos descabezados” (el cuento con el que termina). Este marco, dice Mariaca, “hace explícita la estrategia narrativa que tiene por objeto debilitar la narración para fortalecer la centralidad del narrador” (*ibid.*: 47). Así, se abriría un contacto directo entre un narrador que opina y un lector que escucha (pero no puede opinar); desaparece la referencia testimonial y lo que queda es un juicio de valor cifrado (*ibid.*: 48). En este grupo, señala el autor, los héroes son los muertos en la guerra, a quienes alude constantemente la voz poética de “Terciana muda” y que es a quienes vemos conversando en medio del Chaco en “Opiniones de dos descabezados” (*ibid.*: 50).

Como todos los textos presentados hasta ahora, el de Mariaca (a su manera) también recorre por completo los cuentos de *Sangre de mestizos*, proponiendo, como vimos, una estructura propia para desarrollar su propuesta. Pero ¿qué ocurre si se rompe la unidad aparentemente indivisible del libro? ¿Qué pasa si se dejan de lado aspectos básicos en los que la crítica se asienta indefectiblemente? El siguiente y último texto ensaya esta posibilidad.

--

Edmundo Paz Soldán publica el 2007 un artículo titulado “La imagen fotográfica, entre el aura y el cuestionamiento de la identidad: una lectura de ‘La paraguaya’ de Augusto Céspedes y *La invención de Morel* de Adolfo Bioy Casares”, en la *Revista Iberoamericana*. En este texto, Paz Soldán plantea la idea de que los escritores latinoamericanos de la segunda mitad del siglo XX exploraron el impacto de las nuevas tecnologías teniendo conciencia del lenguaje que proponía el cine e incorporándolo en sus obras, tanto en fondo como en forma (2007: 759). Como adelanta el título de su artículo, el autor analiza dos obras; veremos aquí la parte concerniente al cuento de Céspedes.

Por un lado, la lectura de Paz Soldán parte estableciendo dos funciones de la imagen en el cuento “La paraguaya”. La primera: comunicar a Paucara (protagonista) con el retrato de la paraguaya; y la segunda: poner en contacto las experiencias humanas del primer dueño del retrato –un paraguayo– y las del segundo –un boliviano– (*ibid.*: 760-761). Por otro lado, establece que la fotografía posee un aura por doble partida. Si bien *a priori*

carece de una, señala el autor, la dedicatoria que lleva inscrita la individualiza y la relación entablada con el protagonista hace lo propio (*ibid.*). Según Paz Soldán, dicha relación sería posible dado que la foto activa recuerdos sentimentales en Paucara, esta acción es leída desde tres perspectivas en este artículo. La primera apunta que “el sujeto sueña e imagina como lo hace el lenguaje del cine”; la segunda, que el recuerdo de Paucara es detonado a la manera de la “madeleine proustiana”; y la tercera, que el recuerdo funciona bajo la misma definición que Freud utiliza para hablar de los sueños: actúan por desplazamiento y condensación (*ibid.*: 761-762). Esto lleva a Paz Soldán a afirmar que “las imágenes, por ser únicas, poseen un aura” (*ibid.*: 762) y que, al producir deseo, son dotadas de poderes casi sobrenaturales (*ibid.*: 768).

Más adelante, el autor afirma que la tecnología tiene dos caras en el cuento de Céspedes. Una condicionada por la ametralladora que describe Paucara: un potencial aniquilatorio, un objeto deshumanizador. Y otra condicionada por la fotografía que, más bien, facilita la comunicación y hermana sujetos. Sin embargo, la condición implícita en este “hermanamiento” es la muerte: un sujeto debe morir para hermanarse con otro (*ibid.*: 764).

Finalmente, Paz Soldán concluye que, en el cuento de Céspedes, el protagonista mira la fotografía como si mirara hacia la modernidad, “desde la periferia, mira pero no participa” (*ibid.*: 769).

0.3. Dos dimensiones

Es difícil –y poco usual para la crítica, como acabamos de ver– pensar en Augusto Céspedes separando al escritor del político. Probablemente, esto se deba a que priorizar cualquiera de estas facetas implicaría, necesariamente, descuidar la otra. Quizás valdría más, entonces, preguntarse ¿cómo funcionan estas facetas en conjunto? Si la producción de Céspedes está tan arraigada a sus intereses políticos como lo está a sus intereses como narrador (cuentista y novelista), ¿cómo se entrecruzan estos intereses en su escritura y cómo la afectan?

Antes de abordar estas preguntas, vale la pena precisarlas un poco más. ¿A qué nos referimos con este “entrecruce de intereses”? Como dijimos, en *Sangre de mestizos*, y más precisamente en “La paraguaya”, operan dos lugares de escritura que arman una ficción. Lugares a los que la crítica –como vimos en el punto anterior– apunta sistemáticamente en

mayor o menor medida. Así, la lectura de este cuento nos deja parados, como veremos más adelante, frente a un espacio (un “campo de batalla”) donde dos elementos entran en tensión. Y precisamente por esta razón resulta más preciso hablar de un “mestizaje” que de un mero “entrecruce”, pues el mestizaje, por definición, produce algo nuevo: es una “mezcla de culturas [o razas] distintas que da origen a una nueva” (Real Academia Española, 2019). En este caso, hablamos de una tensión que caracteriza y distingue la escritura de Céspedes.¹⁶ Una particularidad que, a su manera, también podemos percibir si nos detenemos en la fotografía del Céspedes-escritor que veíamos más atrás (fig. 2) donde, a pesar de reforzar cierta imagen del autor, Baptista no deja de notar, soslayadamente, que “su apariencia soberbia [la de Céspedes] escondía un fondo de timidez [...]. Quizá por esto no tuvo nunca sintonía con la masa movimentista” (2000: 98). Esto, además, nos habla de la potencia evocadora de una imagen.

--

Las evocaciones que emergen de las tres fotografías analizadas en este capítulo tienen un gran alcance y nos ayudan a entrever algunas características de la escritura de Augusto Céspedes y Franz Kafka. Pero, además, nos permiten reflexionar sobre la potencialidad evocadora de la imagen (en general) y de la fotografía (específicamente). Desde sus inicios, la foto (como objeto) sitúa a su espectador en una dimensión un tanto “mágica” por la forma en que lo interpela –se trata de una experiencia que más adelante llamaremos “aurática” (en términos de Walter Benjamin). Y esta “magia” puede intensificarse aún más si es atravesada por el lenguaje y cargada de sentido en un registro ficcional, como ocurre en “La paraguaya”.

Este relato se distingue de los otros siete por el alto contraste con el que se presentan sus dos líneas argumentales principales: por un lado, la fotografía y su fuerza evocadora y, por otro, la guerra. Dos líneas que se afectan (una a la otra) constantemente y que podemos vincular con los lugares de escritura de Augusto Céspedes.

¹⁶ Hablo de una tensión teniendo en cuenta lo que Antonio Cornejo Polar dice en su texto “Mestizaje e hibridez. Los riesgos de las metáforas”. Señala que el uso de la palabra mestizaje fuera del ámbito de la biología puede ser conflictivo ya que normalmente se ofrece “imágenes armónicas de lo que obviamente es *desgajado* y *beligerante*, proponiendo figuraciones que en el fondo solo son pertinentes a quienes conviene imaginar nuestras sociedades como tersos y nada conflictivos espacios de convivencia” (1997: 342 [las cursivas son mías]).

A continuación, veremos cuáles son y cómo funcionan estos mentados lugares de escritura. Luego, abordaremos el concepto de “mestizaje escritural” para, finalmente, entrar a analizar con mayor detalle estos puntos en “La paraguaya”.

1. Mestizaje escritural

1.1. “La paraguaya”

La crítica que lee *Sangre de mestizos* como una recreación de hechos considera esta obra una suerte de testimonio o documento histórico. Por otro lado, los críticos que la abordan más a profundidad, viendo en ella un horizonte de significación, suelen apuntar sus lecturas hacia la faceta política de Augusto Céspedes. Y esto, si no se toma con pinzas, también supone una visión sesgada de la obra y su propuesta escritural. Si bien *Sangre de mestizos* se basa en un evento histórico comprobable, también –y sobre todo– propone una ficción. Céspedes no se limita a reproducir un hecho: crea historias. Esto es fundamental para entender la obra.

La crítica se ve absorbida por dos aspectos concretos. Primero, por el hecho de que este libro es un pilar de la llamada “literatura de la guerra del Chaco”,¹⁷ producción inherente a este conflicto bélico que fue determinante en el destino político de la sociedad boliviana pues desembocó en la revolución de 1952 (Vargas, 1985: 203; Antezana 2011: 554). Y segundo, por la ideología política de Augusto Céspedes como militante del MNR. Es así que la escritura de Céspedes en *Sangre de mestizos* es pensada por la crítica de la segunda mitad del siglo XX (excepto por René Zavaleta Mercado) como un complemento de sus intereses como político. Esto ocurre como si toda su producción (ficcional, no-ficcional, periodística e ideológica) fuera parte de un solo proyecto, uno tan amplio que alcanzaría a tocar (a la vez) las dos facetas más grandes de su vida: la de político y la de escritor.

Esta aseveración es planteada explícitamente por Rubén Vargas: “su obra puede ser pensada como *funcional* respecto a este proyecto [el del nacionalismo revolucionario] y Céspedes como uno de sus más lúcidos intelectuales orgánicos” (1985: 203). La afirmación es importante pues el carácter *funcional* que sugiere Vargas reaparece más tarde en otros textos convirtiéndose en una recurrencia crítica abordada desde diferentes posiciones.

Guillermo Mariaca, por ejemplo, considera *Sangre de mestizos* una herramienta que:

¹⁷ A la que se suman varios títulos como: Óscar Cerruto (1935), *Aluvión de fuego*, Santiago: Ediciones Ercilla; Jesús Lara (1937), *Repete*, La Paz: Juventud; Augusto Guzmán ([1937] 1978), *Prisionero de guerra*, La Paz: Juventud; Adolfo Costa du Rels (1938), *Lagune H3*, Paris: L'illustration.

[...] pretende escribir una historia populista al describir una derrota nacional. Quizás la importancia de *Sangre de mestizos* radica en que reescribe la historia en los términos de la clase cuya nueva cotidianidad cultural estaba contribuyendo a definir. No otra cosa es la estructura alegórica de esa reescritura que el discurso populista ha fundado y que hasta hoy – 1980– monopoliza las condiciones de significación (1990: 35).

Bajo esta perspectiva, los relatos habrían sido escritos en función a un discurso establecido *a priori* que respondería únicamente a los intereses políticos del autor. Esta lectura desvía la atención de los cuentos *per se* y aborda la escritura de Augusto Céspedes como un instrumento que, a partir de alegorías, construiría un “monopolio histórico” para el populismo. Así, Céspedes habría narrado la guerra del Chaco anteponiendo a su ficción la ideología nacionalista bajo la cual, más tarde, a partir de 1952, gobernaría el MNR.

A esta misma ideología apunta Leonardo García Pabón al pensar la escritura de Céspedes en *Sangre de mestizos* como el reverso de su labor como político: “detrás de cada una de sus páginas no es difícil ver su militancia política e ideológica” (1998: 179). Al igual que Mariaca, García Pabón repara más en el aspecto funcional del libro que en el ficcional, adscribiendo la obra a un proyecto político determinante:

Céspedes suple la ideología nacionalista del MNR con un elemento, si no unificador, por lo menos potencialmente armonizador de las contradicciones y conflictos internos al propio partido. [...] Así, el mestizo vendría a ser el elemento que, formulado idealmente en el proyecto de Céspedes, se convierte en un elemento esencial en el discurso del MNR, pues promueve una conceptualización del sujeto nacional a la medida de su ideología (1998: 171).

García Pabón destaca que los mestizos que elige Céspedes son aquellos capaces de articular un discurso, aquellos capaces de escribir –excluyendo notablemente a los demás, así como a los indios que representaban la mayoría de los soldados en el Chaco (*ibid.*: 170). Bajo esta perspectiva, Céspedes estaría moldeando los sentidos de la guerra, legitimando una experiencia y proponiendo, así, sentidos que validarían sus proyecciones políticas.

Estas son apreciaciones generales; pero ¿qué ocurre cuando estos autores abordan los cuentos en detalle? Mariaca muestra gran interés en el uso de narradores en *Sangre de mestizos*; tanto, que las historias como tal quedan parcialmente relegadas. Resume el libro de esta manera:

[...] resulta molesto y prácticamente *irrelevante* pretender ofrecer un resumen de ocho cuentos [...]. Por tanto, me limitaré a indicar que los ocho cuentos y el poema que los abre

pretenden una reflexión sobre la guerra [del Chaco] desde el punto de vista del combatiente (excluyendo notablemente, a los indios como protagonista) (1990: 36-37).¹⁸

Así, quedan de lado las particularidades de cada cuento en favor de una lectura que rastrea, más bien, las formas en las que Céspedes, con *Sangre de mestizos*, denunciaría una hegemonía liberal y abriría paso a una populista.

Algo similar ocurre con García Pabón quien, si bien se detiene en algunos cuentos, también ahí reduce la escritura de Céspedes a ser un elemento funcional a un proyecto político. En “El pozo” (*ibid.*: 174-179), García Pabón lee la infertilidad del territorio como una alegoría de los pozos de petróleo jamás encontrados en el Chaco. Paradójicamente, añade, será el mismo Chaco el que fecunde un nuevo sentido para el país. Además, reconoce que gracias al pozo notamos que la apropiación del territorio solo puede ocurrir simbólicamente. Luego, piensa “La coronela” (*ibid.*: 179-183) como una alegoría de las imposibilidades del Estado. Lee la separación y eventual traición que ocurre entre el protagonista –que asiste a la guerra– y su esposa –que se queda en la ciudad– como una analogía que expone el distanciamiento que existía entre el Gobierno boliviano y los soldados. Finalmente, encuentra en “Seis muertos en la campaña” (*ibid.*: 187-190) el mejor lugar para entender la subjetividad de los personajes. Vargas (el protagonista), por ejemplo, sostiene una extraña relación con el lenguaje y, como ningún otro, dice García, pone en evidencia el proyecto de Céspedes: la capacidad de escribir como parte esencial de la estructura del nuevo sujeto nacional. También analiza “La paraguaya”, pero profundizaremos en este análisis más adelante. En resumen, según la lectura que propone García Pabón, Céspedes estaría proponiendo como cuentista algo que busca como militante; la literatura estaría resolviendo, entonces, con sus medios, una laguna política.

--

Las lecturas de Vargas, Mariaca y García Pabón imponen, de entrada, un código para leer *Sangre de mestizos*. Si partimos por la idea de que la escritura de Céspedes es funcional a sus intereses políticos, toda su ficción (y propuesta escritural) queda afectada por este filtro. La diégesis y el simbolismo del libro se ven reducidos, así, a lecturas afianzadas a la ideología de Céspedes como militante de un partido político.

¹⁸ Las cursivas son mías.

Vargas, Mariaca y García Pabón no solo comparten una misma perspectiva, también instauran un antecedente. Establecen indirectamente que el acto de escritura de Augusto Céspedes se proyecta “hacia afuera”, es decir, más allá de la ficción que propone; y que apunta hacia un proyecto más amplio en tanto este involucra a una sociedad y el futuro político de su país. En este entendido, *Sangre de mestizos* (sinécdoque del resto de la obra ficcional de Céspedes) se convierte en un medio para alcanzar una finalidad establecida *a priori*. En otras palabras, el punto en común entre estos críticos radica en que todos enmarcan la escritura de Augusto Céspedes en una dimensión política. No obstante, cabe cuestionar la ubicuidad de dicha dimensión: ¿es esta (y no otra) la propuesta de Céspedes?

Para responder esta pregunta, es necesario, en primera instancia, acudir a Luis H. Antezana, quien añade algunos matices importantes. Antezana relativiza el hermetismo de estas primeras lecturas bajo una nueva perspectiva: la faceta política de Augusto Céspedes entendida como una característica y no como una condicionante. Para Antezana, esta faceta se articula de dos maneras concretas con la producción ficcional de Céspedes: o bien impulsa algo o bien lo consolida. *Sangre de mestizos* (1936), *Metal del diablo* (1946) y su producción periodística en el periódico *La Calle* (1936-1946), por ejemplo, serían posibles impulsoras de la formación de la narrativa social que constituyó a la nación boliviana luego de la guerra del Chaco. Y *El dictador suicida* (1956), *El presidente colgado* (1966) y *Salamanca o el metafísico del fracaso* (1973) serían obras que reaniman y consolidan el discurso propugnado en la Revolución de 1952 (Antezana, 2011: 556-558).

Pero lo que distingue más notablemente la lectura de Antezana de las anteriores (Vargas, Mariaca y García Pabón) es el hecho de que nota que la narrativa de la guerra del Chaco –donde se incluye *Sangre de mestizos*– no impone un sentido, en realidad propone uno y este se construye *a posteriori*. Esto es importante porque matiza la cualidad enteramente funcional que le atribuía una crítica quizás afín a una posición similar a la que establece Guillermo Mariaca cuando afirma que “la literatura de este periodo [1930-1964] tiene como objetivo expandir la ideología nacionalista a través de la denuncia, la protesta o la propaganda (1990: 27). Siendo que, en realidad, la propuesta de esta narrativa llega como una reacción, como un intento de llenar vacíos provocados por la incertidumbre de la guerra (sus posibles causas y consecuencias). Por eso, la producción de la literatura de la

guerra del Chaco empieza a surtir ni bien se firma la paz, ensayando ya posibles explicaciones (Antezana, 2011: 560).

Antezana ve en esta narrativa una suerte de ventana o puente entre sociedad civil y soldados, dos espacios que habían estado mal comunicados a lo largo del conflicto entre Bolivia y Paraguay. La verbalización de las batallas permitió que la población civil tomara consciencia de lo que realmente había sucedido en el Chaco: la derrota y miles de soldados caídos tras intentar defender inútilmente un territorio estéril; en otras palabras: el sinsentido de la guerra (*ibid.*: 559). Esto provoca que la sociedad empiece a cuestionarse su propia identidad y a ver la derrota como un problema propio (*ibid.*: 561). Y es así que “[u]no de los logros de esta narrativa, en general, y de *Sangre de mestizos*, en particular, es haber logrado que el sinsentido sea, pese a todo, fuente de origen de sentidos” (*ibid.*: 562).

Esta perspectiva nos permite pensar que *Sangre de mestizos* no es el lugar de una imposición ideológica. Como mucho, lo que podemos leer es una posición concreta desde la que escribe el autor, algo que, como veremos más adelante, es inherente a cualquier obra literaria. Y sobre todo a esta obra literaria en concreto, ya que los cuentos se escriben *in situ*, en pleno campo de batalla, *durante* la guerra. Esto establece un vínculo importante entre el acto de escritura y el lugar del y desde el que se escribe. Esta misma circunstancia es reproducida por Céspedes en varios de sus cuentos donde los protagonistas escriben y se leen a sí mismos, poniendo en evidencia la fuerza testimonial de la escritura.

Sangre de mestizos guarda entre líneas el testimonio de una guerra, mucha información vital para entender ciertas aristas de este evento histórico. Entre toda esta información, el último cuento del libro es donde más claramente se desliza una opinión abierta (casi una denuncia) en la que los personajes *dicen* más de lo que *muestran*. En “Opiniones de dos descabezados”, el cuento al que me refiero, un fantasma sin cabeza, que deambula por un campo abierto en medio del Chaco, buscando al culpable de su muerte para darle un susto, se topa con la tienda de campaña de un soldado boliviano. Este encuentro conduce a una civilizada discusión en la que el soldado intenta hacer entrar en razón a su interlocutor decapitado, explicándole que su muerte no la causó una sola persona, sino aquellas empresas y sujetos que motivaron a distancia una guerra por meros intereses políticos, personales, etc., ajenos, en todo caso, a cualquier afán patriótico. La información que Céspedes decide incluir en este cuento es real, sin embargo, el hecho de

que sean expuestas durante la conversación entre un fantasma y un soldado es significativo. Esta decisión es una declaración de intenciones, una explicación esquemática de su propuesta en *Sangre de mestizos*. Si así lo hubiera preferido, el autor podría haber entregado esta información en un prólogo o un epílogo que excediera la ficción, pero decide poner ambos espacios (información y ficción) en diálogo. Así entran en contacto dos dimensiones: una política (las opiniones) y otra literaria (los “descabezados”). Y este mecanismo opera (aunque no tan explícitamente) a lo largo de todo el libro. Esto supone una búsqueda estética en *Sangre de mestizos*; este no es un dato menor porque abre paso a una segunda dimensión: la literaria.

Es precisamente en este punto en el que repara René Zavaleta Mercado en la introducción que redacta para *Sangre de mestizos*. Analiza los cuentos como una obra de arte e intenta develar la efectividad de la escritura de Céspedes, dejando de lado por completo su faceta como político. Zavaleta destaca una “eficiencia” en el arte de Augusto Céspedes lograda a partir de dos articulaciones concretas. La primera tiene que ver con una distinción entre el tiempo de la realidad frente al tiempo del arte: “Para hacer comprensible la realidad debemos elegirla y el tiempo del arte consiste en tomar momentos del tiempo de la realidad que son signos” (Zavaleta en Céspedes, 1997: 11). Y la segunda articulación tiene que ver directamente con lo que Zavaleta llama los “trágicos fantasmas”, “dioses objetivos” que acechan en todos los cuentos. Se trata de la relación entre dos líneas: una que muestra el desarrollo de estos objetos-fantasma (el pozo en el primer relato, por ejemplo) y otra en la que se muestran los efectos de este desarrollo (*ibid.*: 9-10), pues “los objetos no existen por sí mismos; existen y tienen nombre en su relación con los hombres” (*ibid.*: 11).

Ambas articulaciones pueden condensarse en dos elementos concretos: sujetos y objetos. Son los primeros (los sujetos) quienes experimentan la guerra y recorren el Chaco pisando, probablemente, las huellas de soldados que realmente fueron a la guerra, recorriendo espacios que fácilmente podríamos seguir en un mapa bajo los parámetros de lo que Zavaleta llama “el tiempo de la realidad”.¹⁹ Son representaciones, son signos de la realidad; y en este nivel descansan las lecturas que buscan en *Sangre de mestizos* las bases de un proyecto político. Los segundos (los objetos) son elementos ficticios que el autor

¹⁹ Es más: la primera edición de *Sangre de mestizos* incluía literalmente un mapa del Chaco adjunto al libro.

inserta en su ficción para hacer que la historia se mueva, para dar sentido a sus personajes y que estos encuentren un lugar al que llegar y en el que vaciarse. Los objetos son centrales porque posibilitan el acceso al “tiempo del relato”. Zavaleta toma como ejemplo “El pozo” y explica:

Son los actos los que seguimos para encontrar el cuento, pero la deslealtad del arte novelesco quiere que lo que viva verdaderamente sea el ávido dios maldito que está detrás de los actos: el pozo, cuya evolución de cosa a [...] personaje se produce por la devoración de los personajes secundarios que son los zapadores (*ibid.*: 10).

Los objetos son centrales en esta obra, son, como dice Zavaleta, “el otro yo de la trama” (*ibid.*) Si bien, por un lado, los relatos guardan, como dijimos, un testimonio de eventos que probablemente sí se vivieron –recordemos que las crónicas que escribía Céspedes son materia prima de estos relatos–;²⁰ por otro lado, aparece otro espacio que no se entiende del todo, que no se puede explicar y que subsume todo bajo su monstruosa potencialidad. Y precisamente en el equilibrio de esta interacción Zavaleta encuentra la eficacia del arte de Augusto Céspedes, y por eso lo llama un “arte verdadero”, un “arte saludable” (*ibid.*: 12).

El cuento más conocido de *Sangre de mestizos* es “El pozo”,²¹ y quizá también el más trabajado por la crítica. Incluso René Zavaleta toma “El pozo” como ejemplo representativo, pero lo hace consciente de que este mecanismo opera en todos los cuentos con diferentes elementos en lugar de un pozo: una fotografía en “La paraguaya”, un recuerdo en “La coronela”, un hecho (la perdición en el monte) en “El milagro”, el heroísmo en “Humo de petróleo”, animales en “Las ratas”, una abstracción (la alegría) en “La coronela” y la muerte en “Seis muertos en la campaña” (*ibid.*: 10). Cabe notar que Zavaleta no menciona “Opiniones de dos descabezados” y esto se debe a que este cuento no sigue el esquema que el autor propone en su lectura. Tanto este cuento como “Terciana muda” –el poema con el que inicia el libro– son, como señala Mariaca, una suerte de marco que sostiene al resto de los cuentos (1990: 47-48). Esto nos dejaría con “La paraguaya”

²⁰ Véase Augusto Céspedes (1975), *Crónicas heroicas de una guerra estúpida*, La Paz: editorial Juventud.

²¹ En un artículo escrito el 2014, Homero Carvalho dice: “El Pozo, [es] uno de los más importantes [cuentos] de la literatura boliviana que, además, figura entre los 100 mejores relatos de la literatura universal y entre los veinte seleccionados por Germán Arciniegas para “The Green Continent”. Tal vez sea, merecidamente, el cuento boliviano más antologado y con mayor número de traducciones” (“El Pozo: guerra y discriminación”, 2014). Últimamente ha sido incluido en antologías como *Los diez mejores cuentos de la literatura boliviana* de César Verdúñez Gómez, editado por Plural el 2007 y en la *Antología de cuento boliviano* de Manuel Vargas, editada por la Biblioteca del Bicentenario de Bolivia el 2016.

como relato final y su posición en el libro no es azarosa pues actúa casi como una síntesis del conflicto bélico que atraviesa todos los cuentos, mostrando un retroceso sistemático de las tropas bolivianas desde uno de sus puntos máximos de avance hasta uno de los de mayor retroceso. Esto ocurre a la vez que el “dios objetivo” devora no a las tropas (como ocurre en “El pozo”), sino a un solo soldado, al teniente Paucara. El objeto en cuestión es la fotografía de una mujer, quizás el elemento más potente del libro pues interactúa con el personaje desde dos niveles: como objeto tangible por un lado (en tanto pedazo de papel) y como imagen, por otro. La fotografía tiene una alta carga simbólica que, como veremos, se sobrepone al contexto de guerra en el que se desarrolla la historia, haciendo de esta última casi una interrupción. “La paraguaya” es el cuento que más claramente trabaja las articulaciones de las que habla Zavaleta y, así, a su vez, el mecanismo activo que pone en diálogo las dimensiones política y literaria en la escritura de Augusto Céspedes.

Incluso desde las perspectivas de Leonardo García Pabón y Guillermo Mariaca –que leen *Sangre de mestizos* bajo un esquema distinto al de Zavaleta– la fotografía tiene una importancia central para el cuento. García Pabón plantea que este objeto es una analogía del Chaco como territorio inaccesible, “un deseo irrealizado e irrealizable” (García, 1998: 185)

[...] la interiorización de estos objetos imaginarios apunta a la formación de un nuevo significante que será capaz de dar orden y sentido al sujeto y a la sociedad post-guerra [...] esto va a estructurar al sujeto nacional después de la guerra (*ibid.*: 186).

Por su parte, Mariaca llama a la fotografía un “instrumento de mediación” que, a la vez, es una trampa porque es ahí justamente donde el protagonista encuentra la muerte (1990: 42). Para Mariaca, “La paraguaya”, por el tipo de narrador que utiliza, es parte de una sección en *Sangre de mestizos* que se ocupa de “iniciar el planteamiento de una alternativa con pretensiones hegemónicas convirtiendo al anterior sujeto central del liberalismo en sujeto de la oposición” (*ibid.*: 44). Pero, bajo los matices que añade Antezana, en “La paraguaya”, en realidad, el narrador existe para subordinar la verosimilitud de los hechos (2011: 574). Ahí tiene lugar un movimiento pendular: “una foto articula dos vidas y muertes no solo ajenas, sino, en principio, rivales, “enemigas”, y, así, paradójicamente, afines” (*ibid.*: 573). Esto, para Edmundo Paz Soldán, refleja un lado “bueno” del uso de la tecnología pues, a pesar de necesitarlos muertos, la fotografía estaría hermanando a dos enemigos (Paz Soldán, 2007: 764).

Como dijimos, el planteamiento de Paz Soldán es el único que enfoca su atención únicamente en “La paraguaya” –aunque el relato comparte protagonismo, como vimos en el estado del arte, con una novela de Adolfo Bioy Casares–. Su texto, a contracorriente de las ideas de Vargas, García Pabón y Mariaca, deja de lado por completo la faceta política de Augusto Céspedes y se concentra únicamente en el objeto en cuestión (la foto) y sus potencialidades en tanto marca de la modernidad que abrazaban algunos autores de la época. Este texto es importante porque plantea la posibilidad de entender la fotografía como un objeto aurático, en términos de Walter Benjamin. Sin embargo, como veremos más adelante, la lectura de Paz Soldán es cuestionable.

--

Tras este recorrido, podemos ver que la escritura de Augusto Céspedes en *Sangre de mestizos* supone el contacto entre dos espacios vinculados a las facetas más importantes en su vida: una política y otra literaria. También vemos que, si bien este mecanismo opera en la mayoría de los cuentos, en “La paraguaya” se ve particularmente intensificado por la peculiaridad de la fotografía como objeto. A continuación, precisaremos qué son estas “dimensiones” y veremos cómo operan en la escritura de Céspedes en lo que aquí llamamos un “mestizaje escritural”.

1.2. La escritura

No me interesa hacer una valoración o emitir un juicio acerca de los caminos –arriba expuestos– que toma la crítica respecto a *Sangre de mestizos*. Estos textos, más bien, nos ayudan a despejar dos puntos de anclaje en las lecturas de esta obra: uno enfocado en el autor y sus intereses políticos, y otro que apunta hacia los mecanismos en la escritura de Céspedes. La propuesta aquí es, entonces, leer “La paraguaya” y ahondar en estas dimensiones (política y literaria). Dos lugares que –contrariamente a lo que nos podría empujar a pensar la crítica– no son exclusivos, operan lado a lado. Y no lo hacen superficialmente, sino desde un lugar complejo (en tanto tiene muchos pliegues), un “adentro”, un “más acá” de la obra y la escritura misma. Es ahí donde se origina el que aquí llamaremos “mestizaje escritural”.

Sangre de mestizos, como toda ficción literaria, es una representación. Cada cuento es un conjunto de signos, palabras, imágenes, etc. que nos remiten (como lectores) a un hecho y lugar concretos: la guerra del Chaco. Esta representación está mediada por la subjetividad

del propio autor. Y este no es un dato menor, nos lleva a preguntarnos: ¿por qué, entonces, gran parte de la crítica transita entre ambos lugares —es decir, la representación y su referente— sin profundizar o siquiera considerar esta distinción? ¿Hacia dónde apuntan estas lecturas que se dejan deslumbrar con la faceta política de Augusto Céspedes? Veamos.

El primer acercamiento de Céspedes a la guerra del Chaco se remonta a mucho antes de la publicación de *Sangre de mestizos*. El autor asiste a la guerra primero como corresponsal del periódico *Universal* y, más tarde, como soldado (Antezana, 2011: 555-556). Ahí escribió una serie de crónicas que luego se reunieron en un libro bajo el título de *Crónicas heroicas de una guerra estúpida* (1975). Varias de estas crónicas le sirvieron de base para escribir sus cuentos (Vargas, 1985: 203-204). Su producción periodística en esta época, por lo tanto, actúa como eso que Éric Marty llama —aludiendo los primeros escritos de Roland Barthes— “las huellas de una anterioridad, los vestigios del silencio anterior: lo que se escribe antes de empezar a escribir; lo que aún está, por lo tanto, bajo el signo del deseo de escribir” (Marty, 2007: 97); de escribir y producir *ficción*, cabe precisar en este caso. Por eso, los intereses de Céspedes respecto de la guerra, así como la evolución de su postura frente al desarrollo de los hechos,²² permean en cierta medida hasta *Sangre de mestizos*.

Céspedes (como cualquier escritor) es víctima de sus propias huellas, de su propia mitología (Barthes). Su labor como soldado, como diplomático, su paso por periódicos, sus crónicas, sus primeros pasos como militante político, etc. son hechos que producen nuevas significaciones alrededor de lo que propone en sus ficciones. Se añaden así sentidos parasitarios (mitos) que hacen que un pozo no solo sea una “perforación que se hace en la tierra para buscar una vena de agua” (Real Academia Española, 2019), sino, además, la patria, la falta de sentido de la guerra o el potencial nacimiento de una nación. Lo mismo ocurre con unas ratas, con una fotografía; en fin, en general, con los “dioses” de los que habla Zavaleta en su introducción. Ahora bien, si pensamos por un momento en estos objetos más allá de la mitología del Céspedes, encontramos claramente dos tipos de referencialidades que nos permitirán entender cómo funciona la escritura de este autor.

²² Al respecto, Renato Prada Oropeza dirá que el discurso de Céspedes pasa de un “ingenuo entusiasmo patriótico [a una] actitud reflexiva” (Prada, 1983: 167). Algo con lo que coincide Rubén Vargas, quien nota en *Crónicas heroicas de una guerra estúpida* el paso de un cronista dispuesto a exaltar el heroísmo de los combatientes a otro que, más tarde, adopta una postura crítica frente a la guerra (Vargas, 1985: 204).

En primera instancia, estos objetos –que no son inherentes a la guerra *per se*– aparecen circunstancialmente y por eso podrían pensarse, en muchos casos, como intercambiables.²³ Por ejemplo: el pozo bien pudo haber sido un camión cisterna, las ratas pudieron haberse reemplazado por algún insecto y la fotografía por una postal, un dibujo o una carta. La función principal de estos objetos es permitir que la narración se mueva y se pueda contar algo. Son elementos que “activan” la ficción y la potencian. Los objetos que Céspedes incluye en sus cuentos no vienen por sí solos cargados de un sentido adicional o parasitario (mucho menos de un sentido bélico), están ahí, en principio, para que la obra pueda *ser*. Para que zapadores pasen sus últimos días cavando su propia tumba o para que un teniente recorra el Chaco soñando con una mujer que ni siquiera conoce. La fotografía en “La paraguaya” responde a referentes internos, digamos, “intraficcionales”: por ejemplo, el hecho de haber pertenecido a un soldado paraguayo antes de caer en manos de Paucara.

Por otro lado, la línea enfocada en la guerra tiene referentes externos, digamos “extraficcionales” pues responde a un hecho históricamente comprobable y carga con el peso de esa referencialidad. Sin embargo, ambas líneas (foto y guerra) confluyen en un mismo espacio: la escritura de Augusto Céspedes. Para poder definir y analizar esta escritura, primero hay que entender dónde se “mueve”, dónde “ocurre”, y en qué punto podemos empezar a hablar de literatura propiamente teniendo en cuenta lo que dice Blanchot: “La obra de arte, la obra literaria [...] no es ni acabada ni inconclusa: es. Lo único que dice es eso: que es. Y nada más” (Blanchot, 1992: 18).

Para que la escritura sea posible, necesita una naturaleza en la que moverse libremente. Roland Barthes explica, en *El grado cero de la escritura*, el delineado de este espacio. Ni lengua ni estilo suponen una libre elección del escritor, pues a través de la lengua pasa toda la Historia (Barthes, 2015a: 17), y el estilo halla sus referencias al nivel de la biología o de un pasado (*ibid.*: 18). Estos espacios “rodean” la escritura. No son lugares que el autor pueda alterar o controlar de alguna manera, son más bien un marco que delimita el espacio en el que el escritor sí podrá ejercer su libertad. Profundicemos en estos conceptos.

²³ Casi como lo que en cine se conoce como un *Macguffin*: un objeto (sin importar cual) que se incluye en la trama solamente para hacer mover la historia, pero que es irrelevante en sí mismo (Houghton Mifflin Company, 1992: 374).

La lengua es un lugar que precede tanto al estilo como a la escritura misma. Es, en otras palabras:

[...] un corpus de prescripciones y hábitos común a todos los escritores de una época [...] es como una naturaleza que se desliza enteramente a través de la palabra del escritor sin darle, sin embargo, forma alguna, incluso sin alimentarla [...] algo así como un cielo, el suelo y su interacción dibujan para el hombre un hábitat familiar (*ibid.*: 17).

La lengua es un espacio común a todos los escritores de una época. En esta opacidad se encuentran sin distinción alguna, por ejemplo, el boliviano Céspedes y el paraguayo Augusto Roa Bastos. La lengua está “suspendida entre formas aisladas y desconocidas [...]” (*ibid.*); el escritor no puede sino aceptar que su escritura atravesará esta línea. Sin embargo, en algún lugar de la horizontalidad de la lengua, la verticalidad del estilo marca una intersección que permite delinear los márgenes de la escritura –que es donde los mencionados escritores podrían empezar a distinguirse.

El estilo, contrariamente a lo que ocurre con la lengua, tiene que ver con la individualidad de un escritor, con su pasado:

[Son] imágenes, elocución, léxico [que] nacen del pasado del escritor [...] bajo el nombre de estilo, se forma un lenguaje autárquico que se hunde en la mitología personal y secreta del autor [...] donde se instalan de una vez por todas los grandes temas verbales de su existencia. [...] Sus referencias se hallan en el nivel de una biología o de un pasado, no de una Historia: es la “cosa” del escritor, su esplendor y su prisión (*ibid.* 18).

Por su carácter autárquico, el estilo está también fuera de la responsabilidad del escritor, a pesar de estar determinado por su propia mitología. El estilo determina una forma en la escritura, pero es una forma sin objetivo (*ibid.*). Aquí caben las mencionadas huellas de Augusto Céspedes, sus labores como soldado, diplomático, militante, o, más directamente, su faceta de periodista y cronista que bien podrían haber forjado, por ejemplo, un estilo aforístico en su escritura. Su estilo le es inherente, pero no por ello puede alterarlo, es algo que nace de sus “profundidades míticas” (*ibid.*).

En suma, “lengua y estilo son el producto natural del Tiempo y de la persona biológica [respectivamente]” (*ibid.*: 20) y es entre estos lugares (en el campo que estos delinear) que tiene cabida la escritura como tal (ver fig. 3).



Figura 3. Imagen que sintetiza el funcionamiento de los conceptos de estilo, lengua y escritura en *El grado cero de la escritura* de Roland Barthes.
Fuente: elaboración propia.

Ahora bien, la escritura está profundamente ligada a una identidad formal del escritor. Esta última se inscribe donde puede convertirse en un signo total (en escritura) “comprometiendo así al escritor [...] ligando la forma a la vez normal y singular de su palabra a la amplia Historia” (*ibid.*: 20). Esto quiere decir que es en este punto que el escritor se individualiza (se hace único) en la elección general de un tono, de un *ethos* (*ibid.*: 19). Es en la identidad formal que el escritor ejerce su libertad y toma responsabilidad de su escritura. Es aquí donde Céspedes ejerce su “saber hacer” donde se concibe, finalmente, su literatura –esa que, como decíamos, se venía perfilando ya con sus crónicas.

La escritura es, por tanto, la producción final, el “signo total” (*ibid.*) que alcanza un texto con la articulación de estos elementos esenciales: lengua, estilo e identidad formal. El escritor vincula, así, la creación con la sociedad, inscribiéndose en una porción de la amplia Historia. Para Barthes, la libertad que ejerce un escritor se completa cuando este se hace cargo de su escritura (*ibid.*: 21), y esto supone la toma de decisiones. Pero ¿qué es aquello que se halla entre la toma de una decisión y su posterior asunción?, ¿qué es, finalmente, aquello que se asume para alcanzar esta libertad?

“[E]xiste en el fondo de la escritura una ‘circunstancia’ extraña al lenguaje, como la mirada de una *intención* que ya no es la del lenguaje” (*ibid.*: 23).²⁴ La “circunstancia extraña” que menciona Barthes es la que determina el “ángulo” con el que el escritor aborda su escritura. Por lo tanto, el concepto de “intención” que maneja este autor parece estar ligado al concepto fenomenológico de intencionalidad; no por nada –aunque en otras

²⁴ Las cursivas son mías.

circunstancias— Éric Marty apunta ya hacia esta filiación entre el teórico francés y la filosofía de Maurice Merleau-Ponty (Marty, 2007: 104)—. Para la fenomenología, la intencionalidad es un engranaje importante en la gran maquinaria que supone el ejercicio de la reducción fenomenológica. Puede entenderse como un darse-cuenta-de-algo o un dirigir-la-atención-hacia-algo específico. Es un rasgo esencial de la conciencia que en todos sus actos apunta hacia un objeto. Por eso Merleau-Ponty repetirá las palabras de Edmund Husserl, como rezando un aforismo: “[t]oda conciencia es conciencia de algo” (Merleau-Ponty, 1997: 17). Pues nada ocurre en un vacío, el objeto reducido a fenómeno depende de esta conciencia. Se genera, así, una relación inmanente entre el fenómeno que se quiere estudiar y la conciencia que lo ha reducido a tal condición; en esa relación se halla la intencionalidad.²⁵

Por eso dirá Barthes que esta “intención” no es del lenguaje, porque se sitúa en la mirada del autor, en la mirada de quien escribe; en este caso, hablamos de Augusto Céspedes. Por lo tanto, este lugar apto para la intencionalidad es también un lugar de completa soledad.

En suma, la intención es un impulso que determina a la obra a partir del ejercicio de la libertad que posee, en este punto, el autor. Supone una proyección de la obra; la intención no es, por tanto, un horizonte, sino la mirada que alguien imprime en él. Es el punto que enlaza irremisiblemente a Céspedes y *Sangre de mestizos*.

Augusto Céspedes, por su bagaje como político, por sus vivencias en la guerra del Chaco (primero como periodista, decíamos, y luego como soldado), por el golpe de realidad que ahí experimenta —lo que supone, como mencionábamos, un cambio en su actitud— imprime una mirada en la escritura de esta obra que más tarde podrá ser interpretada como política. Del mismo modo, la pretensión de escribir ficción también es determinante; *Sangre de mestizos* es también el inicio de su obra ficcional. El impulso que se anticipa en las crónicas predomina en este libro —de otro modo, le hubiera bastado con publicar las crónicas. Aquí es donde surge también una mirada poética, este es el germen de su

²⁵ Cuando Marty habla de la relación entre Barthes y Merleau-Ponty se refiere al concepto de “sentido inalienable de las cosas”. Sin embargo, aunque aparentemente alejado, este concepto tiene que ver con el de intencionalidad. Quizás la intencionalidad es lo más cerca que podemos estar de este “sentido inalienable de las cosas”. No podemos estar *ahí* por completo, en el llamado “grado cero”, porque si bien la mirada del autor es “pura” (no interpretada, no mediada, etc.), viene de un sujeto que, a su vez, ya está cargado de y condicionado por su propia alienación.

literatura. Surge, pues, una intención doble (política y literaria) que determina esencialmente la escritura de Augusto Céspedes, y esto es a lo que aquí llamo mestizaje escritural. De esta mirada doble se desprende una literatura que ahora –en esta tesis– estudiamos enfocándonos en “La paraguaya”, pero que quizás se extiende a todos los cuentos de *Sangre de mestizos* y, probablemente, a gran parte de la narrativa de Céspedes.

El mestizaje escritural se manifiesta en “La paraguaya” de una manera un tanto esquemática: por un lado, tenemos una línea narrativa enfocada en la guerra (gran transversal del libro) y, por otro, una línea narrativa enfocada en la fotografía. Estas líneas son sendas que se trazan a partir de la mirada del autor –decíamos, a la vez política y literaria. Veremos, en los siguientes capítulos, cómo es que operan estas sendas en “La paraguaya”. Sin embargo, antes de entrar de lleno en este análisis, habiendo determinado ya la posición del autor frente a su escritura, es necesario considerar el lugar de enunciación que se anticipa sugestivamente en el poema que introduce los cuentos. Esta voz poética permea el resto de la obra estableciendo una atmósfera y un tono general de narración.

1.3. El síntoma

“Terciana muda” es un poema escrito por Augusto Céspedes que introduce, casi a la manera de un epígrafe, los ocho cuentos de *Sangre de mestizos*. El poema dibuja una angustiante atmósfera del Chaco que veremos presente a lo largo de todo el libro. El poema se divide en dos partes, cada una tiene 5 estrofas y cada estrofa una cantidad de versos variable (73 en total). Es de rima y métrica libres y el ritmo está marcado por la intercalación de algunos versos breves y otros extensos. La voz poética recorre un paisaje agreste, plagado de muerte y enfermedad. El Chaco parece alimentar su condición monstruosa con cada cuerpo caído en la guerra.

La importancia de este poema radica en tres aspectos. Por un lado, es una suerte de presentación de la gran transversal de *Sangre de mestizos*: el Chaco visto no solo como territorio, sino también como un ente monstruoso, casi vivo. Por otro lado, adelanta una tragedia, prepara una atmósfera mortuoria en la que la voz poética y su “hermano muerto” quedan atrapados fundando un territorio; algo que veremos desarrollado de distintas formas a lo largo de todo el libro. Y, finalmente, plantea –de entrada– una relación explícita entre historia y escritura que despliega una capa que envuelve no solo al poema en sí, sino también al resto de cuentos de *Sangre de mestizos*, donde se incluye “La paraguaya”. A

continuación, haremos un despliegue de estos tres aspectos que se reparten en cinco momentos claros en el desarrollo del poema. El primero muestra una irrupción del Chaco en el poema y en el acto de escritura mismo; el segundo, una voz poética limitada a describir este ominoso lugar, tratando de entenderlo; el tercer momento es breve pero relevante porque incorpora a un interlocutor; el cuarto retoma el tono descriptivo del segundo momento, pero esta vez ya para definir el Chaco; y el quinto momento es un retorno a la contemplación, aunque bajo otras circunstancias, como habiendo atestiguado el origen de un trauma.

Veamos la primera estrofa (v. 1-7):

- [1] Chaco,
- [2] infierno pálido y lejano
- [3] que te aproximas a mi lámpara:
- [4] quiero hallar
- [5] tu corazón absorto bajo el beso del polvo
- [6] o tal vez muerto
- [7] en la alambrada de una lluvia negra.

El primer momento parte nombrando al Chaco en el verso inicial. Y, como atendiendo a un llamado, se aproxima el “infierno pálido”. En esta estrofa se establece un lugar de enunciación que es donde queda anclada la voz poética de aquí en adelante. Un lugar de escritura, a la luz de una lámpara (v. 3), es interrumpido por una suerte de revelación: el Chaco, en principio “lejano”, *llega* y se hace presente. El Chaco no aparece de golpe, más bien se acerca, va apareciendo (en gerundio) como un enorme recuerdo. Bajo esta presencia, la voz poética –en un acto de anamnesis/anagnórisis que se extiende hasta los últimos versos– se topará con una gran revelación.

Vale la pena reparar un instante en el espacio que se ve absorbido por esta presencia. Pongo a consideración la interpretación y el peso simbólico que otorga Ricardo Piglia a un poema que Kafka envía a Felice Bauer en una de sus cartas: “En la noche fría, absorto en la lectura / [...] olvidé la hora de acostarme / Mi bella amiga, que hasta entonces a duras penas / había dominado su ira, me arrebató la lámpara / y me pregunta: ¿Sabes la hora que es?” Piglia repara en la interrupción seductora que supone el acto de arrebatar la lámpara, instrumento de trabajo nocturno, de aislamiento y silencio (Piglia, 2010: 41-42). En este

sentido, la interrupción del Chaco en este poema, así como el efecto que este produce en la voz poética, también podría leerse como un llamado, como un canto de sirena que anticipa una tragedia.

Más adelante, este lugar de enunciación ya está colmado de esta presencia, la voz poética intenta reconstruir el Chaco en busca de su “corazón absorto” (v. 5), su núcleo, ese “algo” que defina (de una vez por todas) aquel lugar pavoroso.

Los siguientes versos pertenecen al segundo momento y describen detalladamente un lugar (v. 8-45). El uso de la segunda persona hace que la voz poética emprenda un recorrido casi como apuntando con el dedo todas las características del paisaje:

- [8] Tu paisaje incurable es una tarde plana
- [9] en que giraba el disco
- [10] de moscas que rezaban un réquiem azul-verde
- [11] por los hombres y animales muertos
- [12] bajo la corona de espinas
- [13] de tu arboleda enferma con terciana muda.
- [14] Olor a degüello, a gasolina
- [15] y alguna vez también
- [16] el santo olor del guayacán
- [17] quemaba sueños del trasmundo
- [18] hacia donde se arrastran tus picadas.

- [19] Tu llanura... erupción cutánea de tuscales,
- [20] espectros de una sed
- [21] dilatada hasta la blanca sed de tu horizonte,
- [22] cuando tu enigma con jaqueca
- [23] dormía al sol del pajonal.
- [24] (Todo dormía en ti. Solo la Muerte
- [25] despierta nos miraba
- [26] con el ojo tuerto de la Breno...).

[27] La sinfonía de tus montes
[28] yacía muerta en brazos
[29] de tus colores amarillos,
[30] ¡oh calavera de un verde proyecto
[31] vegetal!
[32] talado tu destino por sequías
[33] humanizarte no pudieron los caminos
[34] arrugados y eternos
[35] cual tus hembras: la Sed y la Distancia.

[36] Chaco, país insepulto,
[37] torna sedienta
[38] después de siglos tu alma que se extravió en el monte,
[39] tu alma
[40] espejo del agua que no existe
[41] en el fondo de tus jornadas que acaban sin recuerdo.

[42] Monstruo que ibas a no sé dónde,
[43] siempre al lado del camión,
[44] plomizo, soñoliento, siniestro y melancólico,
[45] ya no te irás jamás de nuestro canto.

A pesar de que aún no se menciona la guerra en este punto, todo está muerto o enfermo. Sin embargo, ya se menciona el Chaco como un “monstruo”, como un ente y no solo un territorio. Esto será fundamental en el desarrollo de los cuentos de *Sangre de mestizos* en parte porque al ser este territorio tan hostil, la guerra contra los paraguayos parece secundaria cuando los soldados tienen que pelear primero contra su entorno, en busca de sombra o agua. El territorio aparece casi siempre como un enemigo más, quizás el más grande.

Con los versos 46-47 se marca el inicio del tercer momento del poema y se trata de otra invocación:

[46] Trae la brújula, hermano muerto,

[47] y orienta el Chaco hacia la Vida.

La voz poética apunta momentáneamente hacia otro “interlocutor” –ya no el Chaco–, al “hermano muerto”. Es notable aquí que, a pesar de sostener la segunda persona, el tono que adoptan estos versos es notablemente distinto. Las descripciones pasan a ser un pedido, una exhortación imperativa: “trae”, “orienta”. Hay una búsqueda de acción en un espacio en el que, aparentemente, no se puede hacer más que estar y observar con resignación. Esto implica un quiebre claro que se repetirá al final del poema.

Este cambio de tono se extiende solo por dos versos. Luego (v. 48-70) la voz poética recupera el tono descriptivo. Abre así un cuarto momento donde se vuelve a nombrar al monstruo, esta vez de forma definitiva:

[48] Chaco:

[49] te contemplo en el atlas de mis sueños

[50] a mi patria clavado como un cardo,

[51] aunque florezca el cardo,

[52] porque los indios desterrados de los Andes,

[53] caídos debajo de tus árboles

[54] en un otoño de uniformes,

[55] con sangre lo regaron.

[56] En la página blanca de tu arena

[57] sombra de buitres escribió tu historia...

[58] Y fuiste el Demonio por monedas rojas.

[59] Un batallón de espectros zapadores

[60] fundió sangre

[61] en los altos hornos de tu ocaso.

[62] Te araron gritos y cañones,

[63] florecieron tus rosas: las heridas,
 [64] maduraron tus frutos: las granadas,
 [65] ¡oh jardín de suplicios!...
 [66] Ya está acabado tu paisaje,
 [67] ya tienes esqueletos de soldados
 [68] bajo los esqueletos de tus árboles...
 [69] Ahora eres patria, Chaco,
 [70] de los muertos sumidos en tu vientre
 [71] en busca del alma que no existe en el fondo de tus pozos.

En este punto ya se alude explícitamente a la guerra. Vemos, para ser precisos, cómo la guerra irrumpe en el paisaje que se había descrito anteriormente (v. 8-45) –de por sí ya agreste y enfermo. Aquí el Chaco se ve afectado: “regado” (v. 54), “escrito” (v. 57), “fundido” (V. 60), “arado” (v. 62), “herido” (v. 63). Y es a partir de esta afectación que el Chaco –la figura difusa, el monstruo “plomizo, soñoliento, siniestro y melancólico” (v. 42-44) termina de definirse: “ahora eres patria, Chaco” (v. 69).

Finalmente, las últimas dos líneas del poema son, otra vez, versos contundentes e imperativos (v. 72-73), la voz poética se dirige al “hermano muerto” y se marca así el quinto y último momento del poema. Esta vez se sugiere un retorno a la contemplación, un lugar similar al que veíamos al inicio del poema. La voz poética y su “hermano muerto” ya no se dicen alumbrados por la cálida luz de una lámpara, sino por las “pálidas llamas de este infierno” (v. 73):

[72] Enciende el cigarrillo, hermano muerto,
 [73] en las pálidas llamas de este infierno.

El título de este poema sugiere ya su lugar en el libro: la terciana es un síntoma, no una enfermedad. Estos versos adelantan “malestares” generales que agobiarán a los personajes de cada cuento en *Sangre de mestizos*. Nos hace parte (como lectores) de la “personalidad” del Chaco, de ese llamado vertiginoso que siempre conduce a un final trágico, tal como ocurre aquí con la voz poética y sus “hermanos muertos” y tal como ocurrirá luego en “La paraguaya” con el teniente Paucara.

Además, con este gesto, Céspedes rompe de entrada una institución literaria: la postal del intelectual que escribe plácidamente, sin distracciones (en una cueva, como hubiera querido Kafka [Piglia, 2010: 43]), plácidamente, sin interrupciones (como el Céspedes que veíamos en la figura 2). Como adelanta este poema, la escritura, para Céspedes, ocurre *in situ*, al calor de la guerra, en el campo de batalla. “Terciana muda” es una anticipación de la profunda relación que existe entre escritura e historia en *Sangre de mestizos*. La voz poética recorre el Chaco como documentándolo, registrando todo lo que ve, descubriéndolo como una reminiscencia.

2. La guerra

2.1. *Kéntron y pulsum*

El mestizaje escritural en “La paraguaya” traza un recorrido valiéndose de dos perspectivas diferenciadas que se cruzan constantemente a lo largo de la narración. Como dijimos, podemos identificar estas perspectivas a través de dos líneas claras en el cuento: la guerra del Chaco y la fotografía que encuentra el teniente Paucara. En este capítulo abordaremos el tratamiento de la primera: la guerra en curso entre Bolivia y Paraguay.

En el cuento de Céspedes, existe un vínculo entre la enunciación del narrador y la intención política del autor. A propósito, Renato Prada Oropeza identifica en “La literatura política de Augusto Céspedes” dos vetas que impulsan y determinan el pensamiento político de este autor: la guerra del Chaco y la revolución nacionalista en Bolivia de 1952 (1979: 165). Según Prada, la guerra es un hito que permite diferenciar dos momentos en las ideas políticas de Céspedes, uno idealista y otro crítico:

[L]e mueve [primero] el entusiasmo patriótico que la vieja oligarquía supo hábilmente despertar en su espíritu juvenil. Solo en la línea de fuego a través del sufrimiento físico y la reflexión racional comienza a vislumbrar el peso real de esa nefasta manipulación, de esa carnicería absurda. De este modo del inmenso erial de la muerte sale el hombre nuevo [...] dispuesto a saldar cuentas con los autores de la postración nacional, los "antipatria" (*ibid.*).

El quiebre que identifica Prada no solo influencia notablemente la producción literaria de Augusto Céspedes, esta nueva postura parece detonar toda una faceta en dicha producción pues coincide con la publicación de sus primeros textos de ficción. Como si el redireccionamiento del incipiente político se concretara con el nacimiento del narrador. *Sangre de mestizos* ya asume una postura crítica y de denuncia que más adelante se cristaliza en *Metal del diablo*, *El dictador suicida*, *El presidente colgado* y *Salamanca o el metafísico del fracaso*, donde Céspedes toca explícitamente temas que atañen a su postura en contra de cierta oligarquía regida, como recuerda Prada Oropeza, por Simón I. Patiño, Víctor Aramayo y Moritz Hochschild, los amos de la minería en Bolivia (1979: 185).

Esta nueva postura –la del Céspedes crítico– es latente a lo largo de su producción ficcional; sin embargo, existe una distancia importante entre sus cuentos y sus novelas y va más allá de una mera cuestión de géneros literarios. Se trata de la dislocación de un elemento central. Para explicar esto quiero introducir dos conceptos: *kéntron* y *pulsum*.

El mencionado “elemento central” en las obras de Céspedes se caracteriza por ser un punto gravitatorio, una suerte de sol dentro de un sistema solar. La palabra *kéntron* (préstamo del griego) significa centro o agujón y se origina por comparación a la función de la punta de un compás (Diccionario general de la lengua española Vox, 2019). Se instala en un punto con el único propósito de mover con precisión otros elementos y, a su vez, delimitar su propio campo de acción. Pensemos, por ejemplo, en *Metal del diablo*, novela donde el *kéntron* determina el alcance de la historia: todo gira alrededor del protagonista Zenón Omonte a quien, a la manera de una *Bildungsroman*, vemos transformarse de niño a “rey del estaño” –en alusión clara a la vida de Simón I. Patiño–. El *kéntron* nos permite, además, identificar puntos neurálgicos en los intereses políticos de Augusto Céspedes, sus novelas denuncian a personajes clave en la historia de Bolivia. Esta herramienta tiene, por lo tanto, un doble alcance. Y aunque este recurso es consistente en la mayoría de sus novelas, si vemos su producción ficcional como un amplio panorama, en realidad se trata de una dislocación respecto a lo que sucede en sus cuentos.

Los intereses de Céspedes en *Sangre de Mestizos*, como dijimos, son diferentes a los de sus novelas. En este libro, el *kéntron* no es un sujeto determinado, sino un espacio en conflicto: el Chaco, sinécdoque de la guerra. La postura crítica del autor recae, en este caso, sobre una nebulosa, un espacio que no puede alumbrarse tan fácilmente como a Zenón Omonte (recordemos: personaje que apunta directamente a Simón I. Patiño). “Terciana muda” ya hace evidente esta penumbra exponiendo la opacidad del Chaco: “[m]onstruo que ibas a no sé dónde, / siempre al lado del camión, / plomizo, soñoliento, siniestro y melancólico” (Céspedes, 1997: 14).

Los cuentos de Augusto Céspedes tienen, además, un elemento adicional –marcando así otra diferencia respecto de las novelas– al que llamaremos “*pulsum*”. Este concepto nos permite (como lectores) profundizar en el Chaco y toda su opacidad. La palabra *pulsum* (en latín) tiene una doble acepción: es empuje y latido a la vez (Didacterion, 2020). *Sangre de mestizos* es una constelación de ocho relatos y en cada uno hay un elemento que brinda un “empuje”, un *pulsum* a la narración. Este elemento puede ser subjetivo como el recuerdo de Bara en “La coronela”, u objetivo como el pozo en el primer cuento. El *pulsum* en “La paraguaya” se aloja en la fotografía que, como veremos, mueve la historia con sus intermitentes apariciones (como un latido) y la mantiene “viva”.

Además, el *pulsum* coincide superficialmente con aquellos elementos que René Zavaleta Mercado llama los “trágicos fantasmas inmóviles del background de la trama” (1997: 9). Sin ellos, los cuentos de este libro serían una mera recopilación de anotaciones o tendrían la forma de fragmentos de un diario de guerra; en otras palabras, perderían su cualidad ficcional más profunda. El trabajo entre *kéntron* y *pulsum* es, por tanto, esencial.

La senda trazada por la intención política del autor se apega más al *kéntron*, mientras que la senda producida por la intención literaria de Céspedes se mueve más cerca del *pulsum*. Bajo esta estructura, ambos elementos funcionan a un mismo nivel. Siguiendo el ejemplo anterior: sin sol no puede hablarse de un sistema en el universo y, sin planetas, el sol no es más que otra estrella. Por eso es importante señalar que, aunque la guerra sea aparentemente una “tela de fondo” en los cuentos y –como dice Zavaleta– los “dioses objetivos”, “fantasmas inmóviles”, etc. se pongan por encima, en realidad no se establece una jerarquía. El gesto significativo aquí radica en mostrar que, incluso ahí, en plena línea de fuego, cualquier cosa puede tener tanto sentido como la guerra: un pozo, una fotografía, unas ratas, etc. ¿Acaso no descansa aquí el impulso del Céspedes más crítico?

2.2. Trazo y *zoom*

Un oficial muerto era presa valiosa [...]. Dos soldados, arrastrándose por debajo de los arbustos, aplastándose contra el suelo cada vez que la casualidad llevaba las ráfagas de fuego en su dirección, llegaron hasta el muerto y atándolo a una correa lo arrastraron, abriendo un surco de la arena candente, hasta arrojarlo a un ancho hoyo al pie del observatorio (Céspedes, 1997: 200).

Esta es una de las primeras escenas de “La paraguaya”. Condensa aspectos básicos para entender el desarrollo de esta línea narrativa. Pensemos primero en la imagen del surco abierto en la arena. Por un lado, esta huella representa un procedimiento que podemos extrapolar a la escritura misma, atravesando el Chaco como si fuera una hoja en blanco, dejando una marca y contando una historia. El trazo que queda en el suelo y la dirección con que se marca –es decir, del frente para atrás– es, como veremos, una suerte de guiño o prefiguración del recorrido que realizan las tropas bolivianas en el Chaco siguiendo un destino trágico, como bien lo anticipa “Terciana muda”: “En la página blanca de tu arena / sombra de buitres escribió tu historia / [...] te araron gritos y cañones / [...] Ya está acabado tu paisaje” (*ibid.*: 15).

Quizá el aspecto más importante respecto a la escena citada anteriormente tiene que ver con la ironía que se instaura implícitamente. Resulta determinante la porción de historia que el narrador decide “enfocar”. Elige estratégicamente una fracción específica: en medio de una gran batalla en la que los paraguayos logran ocupar 400 metros de territorio boliviano –que se extiende desde el oeste de Nanawa hasta el fortín Aguarrica (*ibid.*: 199)–, el narrador decide encuadrar la pequeña victoria del teniente Paucara que consiste en la baja de un solo oficial paraguayo.

Cabe notar que no se trata de una reducción del campo visual, es, más bien, un gesto opuesto: la guerra es sometida a una ampliación. Para entender esto, pensemos en el libro *Urformen der Kunst. Photographische Pflanzenbilder* de Karl Blossfeldt comentado por Walter Benjamin en una reseña titulada “Algo nuevo acerca de las flores”. Se trata de un libro de fotografías de plantas que Blossfeldt captura acercándose exageradamente a su objetivo, utilizando el recurso técnico del *zoom* para obtener una imagen en la que, por ejemplo, una flor cualquiera abandona su forma evidente a favor de nuevas siluetas provocadas por dicha ampliación (ver fig. 4).

En la escena arriba citada de “La paraguaya”, vemos un recurso similar al que utiliza Blossfeldt: la guerra se reduce a una batalla, la batalla a una pequeña victoria, esta victoria a la muerte de un oficial y esta baja al bolsillo del caído, que es donde se encuentra el sobre que contiene la fotografía de la paraguaya, donde se ancla el *pulsum* de este cuento. El acercamiento en esta escena es tangible. La necesidad que siente Paucara de ver de cerca a su víctima es atendida por dos soldados que trasladan al muerto a los pies del teniente. Una vez cerca (como ocurre en la fig. 4) aparecen nuevas formas: su rostro, los ojos, la piel, la mejilla, la sangre, etc. “Tenía la cara refregada de tierra y los ojos abiertos velados por el polvo. La piel de la mejilla derecha había sido arrancada por los espinos en el arrastre. Semejando innumerables lunares peludos le cubrían las moscas negras, atraídas por su sangre” (Céspedes, 1997: 200).

Si aceleramos el crecimiento de una planta con el temporizador de la cámara o mostramos su forma ampliada cuarenta veces, en ambos casos, en lugar de la cosa existente, en la que apenas reparábamos, brota zumbando un géiser de nuevos mundos de imágenes (Benjamin, 2015: 12).

Benjamin pone en evidencia el fin de la ampliación (“fin” en tanto objetivo). ¿Qué detiene el acercamiento, cuál es su fondo? El criterio más obvio en el caso de las

fotografías de Blossfeldt puede ser técnico: se acerca hasta donde la cámara se lo permite. Pero la apreciación de Benjamin es clara, de nada sirve un recurso tal si no nos conduce a “un reino de formas totalmente distinto” (*ibid.*: 13). Por lo tanto, la ampliación se justifica si esta produce sentidos.



Figura 4. *Papaver orientalis* (Berlin 1928-1932) de Karl Blossfeldt. Impresión sobre gelatina de plata 25.9 × 19.4 cm. Fuente: Wikimedia Commons Karl Blossfeldt.

A gran escala, el cuento nos permite acercarnos a la historia de la guerra del Chaco. A menor escala, vemos que el géiser en “La paraguaya” no es el soldado muerto, por eso Paucara insiste y se acerca aún más: comienza a registrar al enemigo hasta que se topa con la enigmática fotografía de la paraguaya. Entonces (y solo entonces) interrumpe el acercamiento –el *zoom*– y ordena enseguida: “Que lo lleven más atrás y lo entierren” (Céspedes, 1997: 200).

El suelo del Chaco ya se anticipa en “Terciana muda” como una “página blanca” donde se escribe una historia (*ibid.*: 15). Por eso resulta tan sugestiva la imagen del cuerpo muerto que deja un rastro en la arena. Pensemos en el *stilus*, aquella herramienta metálica que permitía realizar trazos sobre una madera cubierta con cera (Didacterion, 2019). De esta antigua práctica de escritura deriva la acepción más común de la palabra estilo. Es importante notar, por eso, que más allá de que esta escena reafirme la idea que esboza el poema –es decir: la historia del Chaco se escribe *en* el Chaco–,²⁶ también da cuenta de cierto estilo en la escritura de Céspedes. El surco en la tierra resalta la escisión que sufre la estructura del relato, pero además expone el movimiento del *zoom* también como un movimiento de escritura. Este queda perfilado desde “Terciana muda” a modo de una anamnesis/anagnórisis que, en su propio acto de acercamiento, expone una tragedia.

2.3. Guerra y posiciones

Lo mencioné en la introducción: existen vínculos estructurales entre “El pozo” y “La paraguaya”. Profundicemos en esto y reparemos ahora en un contraste fundamental: la sensación de movimiento que produce cada uno de estos cuentos.

“El pozo” comienza con palabras del suboficial Miguel Navajas, internado en el hospital de Tarairí con avitaminosis beribérica. El aburrimiento lo lleva a leer su propio diario, del que extrae la historia de un pozo que comienza el 15 de enero de 1933 y termina el 7 de diciembre del mismo año. En la primera parte –que incluye los meses de enero a marzo– cuenta cómo 20 soldados a su cargo trabajan como zapadores enfrentándose al calor abrasante y la escasez de agua en una región próxima a Platanillos. Pronto el agua de la cañada más cercana se termina y, por órdenes superiores, ocho soldados comienzan a

²⁶ Cabe notar también el hermetismo que supone esto. Es otra forma de cerco o encuadre. La producción escrita (no solo ficcional, también periodística) de esta época es, en su mayoría, inmediata. No siempre se deja margen a la reflexión, la escritura ocurre al calor de las batallas.

cavar un hoyo con la esperanza de encontrar más agua. Así se da lugar a la segunda parte que abarca los meses de marzo a octubre. En este lapso, los zapadores se van hundiendo cada día más, pasando de los 12 a los 45 metros de profundidad. Aunque al principio la tierra es húmeda, pronto las esperanzas de encontrar agua se evaporan con cada metro que cavan, cada uno más seco que el anterior. Los ánimos flaquean y los zapadores comienzan a tener alucinaciones y a enfermarse en las profundidades del pozo. El primero de octubre se ordena detener la excavación. Finalmente, la tercera parte del cuento incluye una entrada que data del 7 de diciembre, cinco días después de un ataque que sufren los zapadores. Los soldados paraguayos atacan creyendo que el pozo contiene agua y los bolivianos defienden el hoyo infértil como si realmente la tuviera. Luego de una batalla de cinco horas, los paraguayos se retiran y todos los cadáveres son enterrados en el pozo.

En “El pozo” todo es estático: Miguel Navajas se encuentra postrado en una camilla relejendo su diario; asimismo, los zapadores encuentran un lugar cerca de Platanillos donde empiezan a cavar hasta morir. Si existe algún desplazamiento, este es vertical (hacia abajo). Por otro lado, en “La paraguaya” sucede lo contrario: primero, no existe un preámbulo que encierre al relato en una gran analepsis; segundo, las tropas a cargo del teniente Paucara se mueven constantemente; aunque este movimiento no es del todo explícito, es fácilmente rastreable y para nada gratuito.

Luego de la escena (visitada anteriormente) que divide en dos la estructura de “La paraguaya” (ver “2.2. Trazo y zoom”), las alusiones a la guerra y las posiciones que ocupan las tropas se reducen notablemente y en pocos casos ocupan más de una breve oración en un párrafo. Veamos un ejemplo:

Dejó el sector de Nanawa y fue trasladado a Alihuatá. La fotografía, incorporada a su intimidad como algo legítimo e inseparable, guardada junto al “detente” bordado en seda que su madre le había recomendado llevarse siempre en el pecho y que él llevaba en la billetera fue una de las pocas cosas que salvó en las jornadas febrífugas del cerco de Campo Vía. Su vida en incendio admitió, sin sentirlo el hecho de su romántica relación con esa mujer incógnita y muda, con la lejana paraguaya alojada en la intimidad de su cartera como única mujer en el vacío que las otras no habían ocupado con sus imágenes al bromuro ni con su amor. En la billetera trasfundida de sudor la presencia del objeto maravilloso se le hizo natural como si lo hubiese obtenido por regalo voluntario de la ausente y no a costa de un homicidio. Se le hizo familiar y querido como una antigua compañera de tiempos de paz

traída a su árida soledad prisionera de los arenales ensangrentados. En la inmensa homosexualidad del monte, esa foto era el único signo de mujer (Céspedes, 1997: 204).²⁷

En este párrafo de 185 palabras, solo 18 aluden a temas bélicos. Dos sucesos determinantes en el desarrollo de la guerra –“determinantes” en tanto implican un repliegue considerable de las tropas a cargo de Paucara– se narran muy sucintamente, ocupando apenas un 9,7 % del párrafo entero. El restante 90,3 % está completamente enfocado en reflexiones a cerca de la fotografía de la paraguaya.

Más allá de este evidente desequilibrio en las líneas narrativas, las breves alusiones a la guerra son muy importantes porque van revelando, poco a poco, un dato relevante: a medida que avanza el relato, retroceden las tropas y el Chaco es cada vez menos boliviano. Vemos en el siguiente mapa (fig. 5) el lugar donde inicia el cuento (marcado en color celeste) y el punto en el que termina (en morado) –así como el recorrido de las tropas bolivianas señalado con flechas rojas, que analizaremos más adelante.

No es una coincidencia que al iniciar el cuento Paucara se ubique cerca del punto de avance máximo de las tropas bolivianas: en “las trincheras bolivianas en el oeste de Nanawa” (Céspedes, 1997: 199). Y que, al final, la situación quede completamente invertida: Paucara es asesinado cerca del punto de avance máximo paraguayo “[u]na tarde de noviembre, en los días del cerco de El Carmen” (*ibid.*: 214). Este no solo es un indicio del desplazamiento de las tropas, sino una sinécdoque de la guerra misma.

Por un lado, si bien el narrador no data los primeros sucesos del relato, nos deja sospechar que ocurren en 1932, que es el año en el que se logró el mayor avance boliviano en el Chaco. Por otro lado, sabemos que el relato concluye en vísperas del Cerco de El Carmen, una derrota a la vez simbólica y estratégica. Simbólica porque las tropas bolivianas abandonan Ballivián, un lugar que había sido defendido por mucho tiempo y con mucho orgullo. Y estratégica por el debilitamiento que sufrió Bolivia debido a la gran cantidad de bajas y arrestos de sus soldados –aproximadamente 6000– (Querejazu, 1981: 380-381). En otras palabras, esta línea narrativa en “La paraguaya” abarca (temporalmente) casi toda la duración de la guerra del Chaco; y el desplazamiento de Paucara y sus tropas resume, a su manera, el desarrollo general del conflicto bélico.

²⁷ Las cursivas son mías.

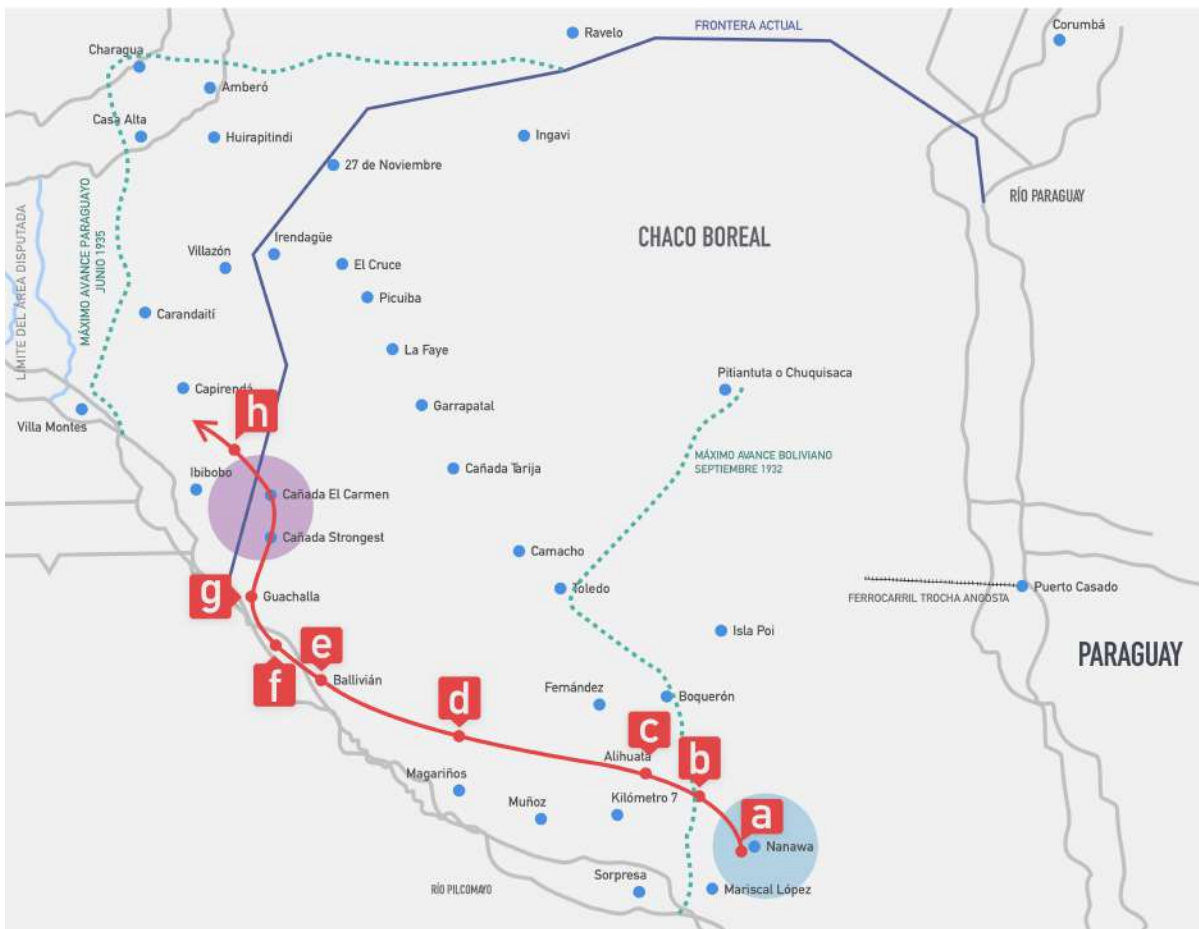


Figura 5. Mapa del Chaco en el que se señala el punto máximo de avance de tropas bolivianas y paraguayas, así como el retroceso (con flechas) de las tropas bolivianas rastreado en “La paraguayá”.

Fuente: elaboración propia.

La coreografía de posiciones puede dividirse en ocho momentos:

a) Ataque sorpresivo. Paraguay ocupa 400 m de territorio boliviano:

“El teniente Paucara la había obtenido [la fotografía] una tarde, después del ataque sorpresivo con que los ‘pilas’ ocuparon un sector de 400 metros de las trincheras bolivianas en el oeste de Nanawa y llegaron hasta la picada que conducía al fortín Aguarrica, siendo ametrallados en ese punto por una sección de refuerzo boliviana oportunamente llegada al comando de Paucara” (Céspedes, 1997: 199).

b) Paucara retrocede 1 km:

“[...] al descenso de la temperatura bélica regresó a su puesto, un ‘buraco’ abierto a la sombra de un inmenso palobobo, un kilómetro detrás de las trincheras que en un arco de más de 20 kilómetros se insertaban en el seno del bosque, intentando abrazar a Nanawa” (*ibid.*: 200-201).

c) Paucara es trasladado y retrocede:

“Dejó el sector de Nanawa y fue trasladado a Alihuatá” (*ibid.*: 204).

d) Cerco de Campo Vía. Las tropas abandonan la zona Muñoz-Saavedra y se retiran hacia la línea defensiva Magariños-La China (diciembre de 1933):

“La fotografía [...] fue una de las pocas cosas que salvó en las jornadas febrífugas del cerco de Campo Vía” (*ibid.*: 204).

e) En 1934, repliegue a Ballivián:

“Pero en mayo de 1934 la línea boliviana se había replegado hasta las proximidades de Ballivián” (*ibid.*: 205).

f) Junio de 1934, otro asalto paraguayo:

“En junio las olas de asalto paraguayo se estrellaron frente a su sector. En cierta ocasión, una granada de Stoke, caída a cinco metros de él casi lo enterró, sin hacerle más daños que la incrustación de partículas de arena en la piel y más tarde, al atravesar a la carrera un inmenso sector batido por el fuego, fueron muertos los estafetas que le acompañaban y desviada por la hebilla del cinturón una bala que se aplastó sin herirlo” (*ibid.*: 212).

g) Octubre de 1934, las líneas bolivianas retroceden a Guachalla:

“Así lo declaró una noche de octubre de 1934 en el fortín Guachalla” (*ibid.*: 213).

h) Noviembre de 1934, cerco de El Carmen y muerte de Paucara:

“Una tarde de noviembre, en los días del cerco de El Carmen, los patrulleros paraguayos que recorrían el bosque entre ese lugar y Cañada Cochabamba, sorprendieron a tres bultos amarillentos de combatientes bolivianos [...] dos de ellos saltaron huyendo al monte, mientras el tercero hizo fuego a los paraguayos con su pistola. Con una descarga lo derribaron” (*ibid.*: 214).

Si seguimos este recorrido en el mapa (ver fig. 5), podemos ver que las tropas bolivianas no hacen más que retroceder, augurando ya una dura derrota.

Dice Roberto Querejazu respecto a este tipo de desplazamientos en la guerra:

Nada es tan difícil en el arte militar como un repliegue bajo la presión del enemigo. Nada tan duro y sacrificado para el soldado que retroceder acosado constantemente por el adversario. La retirada de los regimientos que defendían las trincheras de Ballivián [...] fue muy dura (Querejazu Calvo, 1981: 381).

No obstante, en “La paraguaya”, la agónica retirada parece un dato secundario. No se desarrolla, se enuncia sin pasión ni emoción:

[E]n mayo de 1934 la línea boliviana se había replegado hasta las proximidades de Ballivián y un día de aquellos, los teléfonos de campaña llevaron a través del bosque la sensacional noticia [...]. Delegaciones de damas de las ciudades visitaban la línea (Céspedes, 1997: 205).

De 41 palabras que componen esta cita, apenas 15 hablan del repliegue y ninguna le otorga algún valor. Y esta austeridad narrativa no es algo a lo que el narrador nos tenga acostumbrados, solo guarda distancia con la línea narrativa concerniente a la guerra. Veamos, por ejemplo, lo que dice más adelante respecto a otro asunto: “Mujeres... Retorno al color, a la sensualidad de la vida que inundaba el planeta excluyendo al Chaco, isla misógina de ascetas uniformados” (*ibid.*).

El desequilibrio entre la línea que habla de la guerra y aquella que habla de la fotografía es evidente (y resultará aún más claro en el siguiente capítulo, cuando toquemos la línea narrativa concerniente a la fotografía). La posición del narrador parece dar a la guerra el status de escenario-de-fondo. Sin embargo, estas breves y esporádicas entradas son pequeños hitos que arman un contrapunto entre ambas líneas del relato. Producen una oscilación de principio a fin.

--

La última batalla que se libra en “La paraguaya” –y, por extensión, en *Sangre de mestizos*–, es la que da muerte al teniente Paucara; sin embargo, esa no es propiamente una batalla tanto como una fugaz y pequeña emboscada. Pensemos en la trifulca que tiene lugar una noche antes de que suceda dicha emboscada. Luego de la visita de una delegación de mujeres,²⁸ algunos soldados se reúnen en un pahuichi para agotar las provisiones restantes de la fiesta, entonces –ya mareados– dos de ellos comienzan a reñir:

—¿Boche conmigo? ¿Quieres boche conmigo? [¿]Eres hombre?

Paucara intervino:

—No ps, ché. Nooo... Estamos entre amigos.

—Yo no soy amigo de huevones, ni de cholos.

—¿Cholo yo? Desgraciado. ¿Eres macho para pegarte un par de tiros conmigo?

(Céspedes, 1997: 210).

La acalorada pelea sube de tono cuando un soldado llama ‘cholo’ a su compañero. Este apelativo y otros afines aparecen varias veces a lo largo de los cuentos de *Sangre de*

²⁸ Este tema se analiza con mayor profundidad y detenimiento en el siguiente capítulo.

mestizos y siempre resultan conflictivos. Leemos, por ejemplo, en “Seis muertos en la campaña”:

Yo no soy indio. Es cierto que soy hijo natural de una chola,²⁹ pero mi padre era un caballero decente de Tarata, que tenía bufete de abogados y cantina. No soy indio, pero, humillado como un perro, entro al galpón de enfermos (*ibid.*: 103).

Aunque parece un dato aislado, este aspecto es fundamental en *Sangre de mestizos*, que ya desde su título pone en la mesa un tema que atañe directamente los intereses del autor. Como señala García Pabón, el mestizo es para Céspedes una categoría privilegiada dentro de sus pretensiones políticas (1998: 170-171). Por eso sus personajes niegan ser indios o cholos –a pesar de no negar esta ascendencia– y escapan de estas categorías. En “Humo de petróleo” leemos: “Le llamaban el ‘Pampino’ [...]. Aunque no de origen, resultaba chileno de afición, pues era nativo de Cochabamba [...]. A la edad de tres años, sus padres –un mestizo y una chola– [...] le llevaron a Oruro” (Céspedes, 1997: 149). Aunque se trata de otro cuento, vemos una actitud similar tanto en la descripción que brinda el narrador como en la actitud del personaje, quien se esfuerza por mostrar un “matiz *achilenado* que él [considera] muy distinguido” (*ibid.*: 148). El mestizo no solo es hijo de india y europeo, sino también hijo de chola y mestizo. Esta extensión conceptual es importante pues supone una actualización: el mestizo de la época de la colonia no es el mismo que el del siglo XX. Y, como acabamos de ver en el fragmento citado de “La paraguaya”, estos mestizos están dispuestos a matarse a tiros defendiendo su *status*; lo curioso es que no muestran el mismo entusiasmo cuando se trata de afrontar la guerra, de “defender la patria”: “los patrulleros paraguayos [...] sorprendieron a tres bultos amarillentos de combatientes bolivianos [...] Les intimaron rendición. *Dos de ellos saltaron huyendo al monte*” (*ibid.*: 214).³⁰

El tercer combatiente, el que no huye, es Paucara; pero ¿por qué decide quedarse? El teniente tiene fama de ser muy valiente y “a su presagio de valiente esos hechos añadieron fama de hombre de buena suerte” (Céspedes, 1997: 212).³¹ Paucara es consciente de estas cualidades que se le atribuyen y reacciona cuando alguien pone en duda esta reputación.

²⁹ El tema de la mujer es sin duda amplio y vale la pena marcar aquí una paradoja: la mujer es quizá –después del agua– la ausencia más grande en el Chaco; sin embargo, su presencia se torna apabullante si la pensamos como origen y ascendencia, tal como se plantea en esta cita.

³⁰ Las cursivas son mías.

³¹ Los hechos a los que se refiere el narrador son las dos veces que se salva de morir por muy poco.

Por ejemplo, cuando el teniente le enseña la fotografía de la paraguaya a uno de sus compañeros y este se rehúsa a devolvérsela, Paucara se pone de pie y reclama que se la devuelva con determinación y un tono amenazante, a lo que alguien comenta:

—Déjenlo, hombre. Le puede servir cuando lo lleven prisionero a Asunción. Con la foto ha de estar consiguiendo cama y rancho gratis.

—Yo —dijo enérgicamente Paucara— [...] Antes acabo con siete “pilas” con mi pistola

(*ibid.*: 213).

La sentencia que lanza Paucara se convierte en una suerte de vaticinio, pues en la siguiente escena es emboscado y se ve forzado a acabar con los “pilas” con su pistola, tal como había predicho. No sabemos hasta qué punto Paucara defiende su honor o la fotografía, pero, en todo caso, nada en la narración nos lleva a pensar que el suyo sea un acto puro de patriotismo.

La última batalla ocurre, pues, entre bolivianos y no contra paraguayos —como se esperaría— y tanto ahí como en los hechos que circundan la muerte de Paucara encontramos cifrada la mirada política del autor. Céspedes se enfoca en la defensa de un grupo determinado de bolivianos, mestizos que pueden leer y escribir, interesados en definir su propia identidad y defenderla hasta las últimas consecuencias. Esa parece ser una de las razones por las que luchan los personajes de “La paraguaya”. La verdadera guerra (la que sí tiene sentido) sería, pues, la que cada soldado libra desde su individualidad, defendiendo sus propios intereses y no los de terceros. Céspedes habla explícitamente de estos “terceros” en el cuento “Opiniones de dos descabezados”. Veamos dos fragmentos para entender mejor esta postura:

—Es tan difícil... Hay tantas potencias que mandan en el Chaco...

—¡Cómo tantas! Bolivia y Paraguay no más huá...

—Eso es lo que usted ve, y lo que ven nuestros pútridos estadistas. No ven que la guerra del Chaco es una empresa de carnicería en que Bolivia y Paraguay se matan trabajando en beneficio de un trust anónimo que ha afilado la flecha del Paraguay (*ibid.*: 221).

El segundo fragmento aparece en un pie de página:

Tejada Sorzano, [p]residente de Bolivia, ha ordenado que se procese a la Standard³² por “exportación ilícita de petróleo boliviano mediante oleoducto clandestino que va hasta la banda argentina del Bermejo”. Por dicho oleoducto se exportaron 9.018.950 barriles que eran refinados en Campana R.A., de donde seguramente se hacía la provisión de gasolina al ejército paraguayo.

Comiézase a desenmascarar las maniobras de la Standard al margen de la guerra, y si el gobierno boliviano resiste al soborno, se podría seguir el proceso al pérfido gangster petrolero, dignificando la soberanía nacional. Además, se descubrirá el grado de complicidad de la oligarquía argentina en el affaire (*ibid.*: 222).

Las palabras que aparecen en los pies de página de “Opiniones de dos descabezados” –similares a aquellas que aparecen también en la novela *Metal del diablo* (1946)– pueden pensarse como muy cercanas a las del propio autor –tanto así que, en algunas partes, habla en primera persona.

La línea narrativa concerniente a la guerra en “La paraguaya” muestra, como vimos, un movimiento físico, tan claramente que puede rastrearse en un mapa. Y este movimiento acompaña otro tipo de desplazamientos en el siguiente capítulo. Como este, otros motivos como el *zoom* y el sentido trágico de los acontecimientos también aparecerán en el capítulo que trata la línea narrativa concerniente a la fotografía de la paraguaya. Esto se debe a que a pesar de que estemos estudiando estas líneas por separado, es importante recordar que en el cuento coexisten e interactúan muy de cerca.

³² Céspedes se refiere a la estadounidense Standard Oil Co. Inc. Que, en su momento, fue la mayor empresa petrolera del mundo. Uno de sus fundadores y principal accionista fue el magnate John D. Rockefeller.

3. La fotografía

3.1. La producción de una historia

En este capítulo voy a detenerme en la intención literaria de Augusto Céspedes en “La paraguaya”. El *pulsum* y su funcionamiento son centrales y la inclusión de este elemento en el cuento es inmediata. Tanto el título como la primera oración apuntan directamente hacia este elemento: “Aquella fotografía de mujer pertenecía a un paraguayo muerto” (Céspedes, 1997: 199). Las siguientes líneas desarrollan los pormenores de cómo el teniente Paucara logra hacerse con dicha fotografía. Este gesto anuncia ya el papel central de este objeto en la narración.

Un poco más adelante leemos: “Un oficial muerto era presa valiosa para incorporarla al parte de bajas enemigas. Calmado el tiroteo [el teniente Paucara] ordenó que trajesen el cadáver” (*ibid.*: 200). Cuando el teniente tiene en frente al paraguayo que acaba de matar, registra sus bolsillos y le arrebató sus pertenencias, en lo que parece más una autopsia que una requisita. De hecho, el término es etimológicamente más preciso: el griego *autopsía* quiere decir “ver con los propios ojos” (Diccionario general de la lengua española Vox, 2019). Y ese es precisamente el gesto más importante en esta escena. No conforme con verlo a través de la mira de su ametralladora, Paucara instruye que acerquen el cadáver para observarlo más de cerca. Entonces, toda la atención se enfoca en los objetos:

Se le registró hallando en los bolsillos del colán cartas dirigidas al “Señor Teniente 1.º Silvio Esquirol” y en el bolsillo abotonado de la blusa, un sobre doblado del que extrajeron una libretita, un pequeño envoltorio de papel de seda con un mechón de cabellos negros, y una fotografía de mujer. [...] El Teniente Paucara guardó las cartas en una caja, pero la fotografía y el paquetito de seda los puso en su billetera” (Céspedes, 1997: 200).

En este punto, el narrador más allá de listar los objetos que va encontrando el teniente, los describe con un lenguaje particular –respecto al tono más bien austero que utiliza, por ejemplo, cuando se refiere a hechos concernientes a la guerra– lleno de diminutivos y detalles que enfatizan la materialidad de cada elemento que va revisando Paucara. Acompañamos (como lectores) esta tarea casi como si tocáramos las cartas, el botón de la blusa, el sobre, la libretita, el pequeño envoltorio de papel seda que guarda en sus dobleces un mechón de cabellos y la fotografía de la paraguaya.

El teniente muestra especial interés por la fotografía y, en este punto, el resto de objetos que la rodean funcionan como figuras que cargan al retrato con un peso simbólico potente que aparece de entrada y se enfatiza con la dedicatoria inscrita en el dorso de la foto: “A mi amor, recuerdo de su amor” (*ibid.*: 200). Esta fotografía, como veremos más adelante en este capítulo, tiene una gran potencia aurática (en términos de Walter Benjamin) que afecta directamente al protagonista a lo largo del relato. Así, con esta “autopsia”, Céspedes va preparando el tramado aurático de la fotografía valiéndose de figuras precisas que la acompañan y la potencian.

Es importante notar la actitud del teniente una vez que ha revisado todo: decide poner a buen recaudo el manojito de cartas y, con mayor interés, guarda en su propia billetera la fotografía y el envoltorio de seda. Aquí se prefigura un evidente desequilibrio en la dinámica que sigue el relato respecto a las dos líneas que lo configuran (guerra y fotografía). El soldado caído en plena batalla queda en segundo plano, el muerto es puesto, literalmente, de lado: “[q]ue lo lleven más atrás y lo entierren”, ordena Paucara (Céspedes, 1997: 200). Mientras que la fotografía y el envoltorio quedan cerca, siempre “a mano”.

Por otro lado, la actitud del teniente es significativa porque prepara el escenario ideal en el que, en soledad, cuando paran los ataques de la guerra, puede acceder a la imagen de la paraguaya y dejarse afectar enteramente por esta experiencia. No ocurriría lo mismo, por ejemplo, si la fotografía hubiera quedado guardada en la caja donde deja las cartas, caja y cartas de las que no se vuelve a hablar más. Por eso es importante el hecho de que Paucara se apodere de la fotografía de esta manera y decida tenerla cerca, hacerla parte de sus pertenencias y de su intimidad.

Finalmente, también es importante notar su función pensando en un panorama más amplio. El retrato de la paraguaya tiene que ver con la dimensión literaria del cuento en tanto le otorga su carácter ficcional. A diferencia de la guerra, este objeto no responde a un referente específico, es simplemente la fotografía del rostro de una mujer a la que nunca conoceremos, que existe enteramente en la ficción que propone Céspedes. Si prescindieramos de este elemento, el cuento se reduciría a una lista breve de batallas puntuales y fácilmente rastreables en un mapa. El *pulsum* en “La paraguaya” matiza su tono histórico y determina el destino trágico del protagonista que es, finalmente, lo que se quiere

contar. En otras palabras, la línea concerniente a la guerra *reproduce* una porción de la Historia, mientras que la fotografía *produce* su propia historia en tanto *pulsum* del relato.

3.2. El trazo de la fotografía

En “La paraguaya” la fotografía tiene un peso aurático muy fuerte. A lo largo del cuento esta imagen va afectando notablemente al teniente Paucara y desplazándolo. La dimensión simbólica que carga esta fotografía también se va redefiniendo a medida que avanza el relato. Para entender la naturaleza y el funcionamiento de la imagen como el *pulsum* de este cuento podemos hablar de tres momentos claros que marcan el trazo que deja la fotografía en la narración: la descripción de la imagen, los efectos que esta provoca y el fetichismo que despierta en el protagonista.

3.2.1. La descripción de la imagen

La fotografía de la paraguaya irrumpe en el relato por doble partida. Indirectamente, por un lado, pone “el dedo en la llaga” respecto a la gran ausencia de mujeres en el Chaco. Por otro lado, este objeto afecta de manera personal a Paucara desde su primer encuentro. Esto, como veremos más adelante, es determinante porque el retrato hurga confines íntimos de la memoria del protagonista, se cifra en ellos y hasta se apropia de ellos. Hablamos de una *irrupción* por cómo esta imagen se distingue del resto de figuras que aparecen, como veíamos, en la requisita al soldado muerto: “El Teniente Paucara guardó las cartas en una caja, pero la fotografía y el paquetito de seda los puso en su billetera” (Céspedes, 1997: 200).

Las cartas quedan en una caja y no volvemos a saber de ellas, pero la fotografía es guardada en un lugar cercano, íntimo, de fácil acceso y reaparece una y otra vez a lo largo de la narración. ¿Por qué ocurre esta distinción? ¿por qué la fotografía “brilla” más que los demás objetos? Aquí tiene lugar una cuestión similar a la que plantea Roland Barthes en las primeras páginas de *La cámara lúcida*:

Un día, hace mucho tiempo, di con una fotografía de Jerónimo, el último hermano de Napoleón (1852). Me dije entonces, con un asombro que después nunca he podido despejar: “Veo los ojos que han visto al Emperador”. A veces hablaba de este asombro, pero nadie parecía compartirlo, ni tan solo comprenderlo (la vida está hecha así, a base de pequeñas soledades) (Barthes, 2015b: 25).

Barthes ve algo en la mirada de Jerónimo que está más allá de la imagen capturada en el papel, en una lejanía, y ahí parece encontrar un rasgo esencial en la fotografía que menciona. Por otro lado, casi al final de “La paraguaya”, vemos también a Paucara tratando infructuosamente de explicar cuánto significa la fotografía de la paraguaya para él: “No, compañeros. Les juro, aunque se rían, no quiero separarme de esa foto. La quiero mucho. Es mi buena suerte” (Céspedes, 1997: 214). Su particular experiencia ocurre también en soledad y está condicionada por la dimensión aurática del retrato que, según Benjamin, responde precisamente a una lejanía, al “fenómeno único de una distancia” (Benjamin, 2012: 30). Paucara también encuentra, como veremos, esta distancia en la mirada de la paraguaya.

En principio, guardar la foto y el paquete en un lugar más privado puede parecer una decisión arbitraria del teniente Paucara. Sin embargo, el carácter aurático de la fotografía abre una distancia, una lejanía que resulta vertiginosa para este personaje desde un inicio. Por lo tanto, la decisión que toma no es azarosa. Y a esto hay que añadir el “paquetito de seda” que contiene un mechón de cabellos. Este objeto acompaña e incrementa la atracción instintiva que siente el teniente, pues el mechón puede pensarse como un pedazo mismo del cuerpo de la mujer retratada y esto añade un matiz tangible a su atracción y al peso simbólico de la imagen. Este pequeño gesto anuncia ya el fetichismo de Paucara que veremos desatado al final del cuento. La fotografía y el paquete de seda *llaman*, así como llama el Chaco en “Terciana muda” desde un lugar “lejano” –una lejanía, diría Benjamin– que atrapa la atención del protagonista que no aguanta el vértigo: “*quiero hallar / tu corazón absorto [...] / o tal vez muerto*” (Céspedes, 1997: 13).³³ Así, entre el teniente y la fotografía se establece un vínculo no tan evidente a primera vista, pero aún así determinante.

Finalmente, cabe notar el efecto que produce el retrato como tal. Según Walter Benjamin, la fotografía halla su último bastión como valor ritual (frente a su posterior valor de exhibición) en el rostro humano:

No por casualidad el retrato fue el principal foco de atención de la fotografía en sus comienzos. El culto al recuerdo de los seres queridos, ausentes o fallecidos, ofrece el último refugio al valor cultural del retrato. Por última vez el aura emana de las primeras fotografías

³³ Las cursivas son mías.

en la expresión efímera de un rostro humano; aquí radica su melancolía y su incomparable belleza (Benjamin, 2012: 36-37).

La fotografía de la paraguaya es especial por su potente capacidad de interpelación y evocación. Pero antes de ver los alcances de estas posibilidades, es importante reparar en la descripción que hace el narrador de la imagen frente a Paucara.

--

La escena inicial del cuento, llena de movimiento, ataques, disparos, muerte y acciones bélicas en general, contrasta con la atmósfera apacible que se establece más adelante, donde desacelera el ritmo de los acontecimientos: “al descenso de la temperatura bélica [el teniente] regresó a su puesto, un ‘buraco’ abierto a la sombra de un inmenso palobobo” (*ibid.*: 200). Esta oscilación se repite sistemáticamente –con variaciones de duración e intensidad– estableciendo un ritmo en la narración, un vaivén que intercala escenas llenas de movimiento (en las que soldados bolivianos, incluido Paucra, se desplazan geográficamente por un territorio determinado) y otras más bien estáticas (donde el teniente se asienta con sus tropas en algún lugar y tiene chance de contemplar la fotografía).

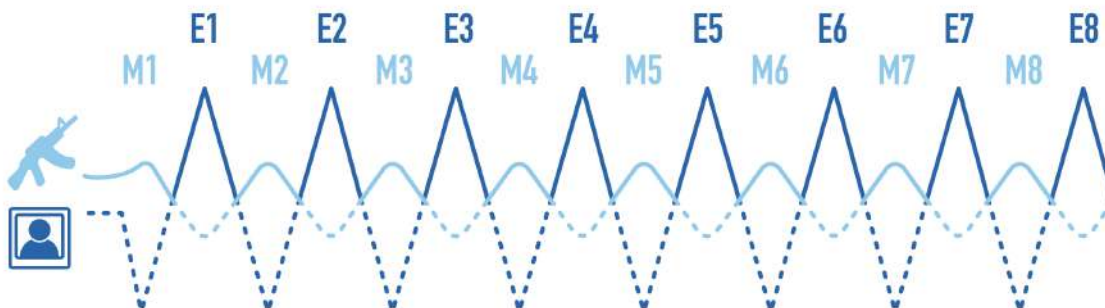


Figura 6. Pulso generado por la oscilación entre momentos de movimiento (M) y estatismo (E) en el relato de “La paraguaya”.
Fuente: elaboración propia.

Como vemos, este ritmo es importante por la correspondencia que tiene con las dos principales líneas temáticas del cuento. Los momentos de movimiento corresponden al tema de la guerra y los de estatismo están vinculados con la fotografía, generando así un pulso consistente en la narración.

Los momentos de estatismo son importantes en este punto porque permiten la contemplación de la fotografía, acción que solo ocurre cuando amaina la guerra. Y es precisamente en estos momentos que la imagen se muestra y deslumbra con la “incomparable belleza” que desprende. Veamos dónde radica y cómo se acciona la potente atracción que siente el teniente Paucara mientras contempla a la paraguaya:

Allí extrajo la fotografía y la contempló detenidamente: una hermosa mujer joven, con un tropel de cabellos densos, negros y sueltos que daban la impresión de caer con estrépito sobre sus hombros. El contorno del pálido rostro ligeramente redondeado le daba una expresión infantil, abrochada en el punto negro de los labios. Pero los ojos inmensos, rodeados de sombra, desmentían esa infantilidad, mirando de frente con una cálida y brillante oscuridad de uvas (*ibid.*: 201).

La ambigüedad contenida en la imagen de la paraguaya queda reflejada claramente en esta descripción llena de opuestos y contrastes. Tal como vimos en el capítulo dedicado a la línea de la guerra en este cuento, aquí podemos pensar también en un acercamiento, un movimiento de *zoom* que nos acerca como lectores a una vista más detallada y en primer plano de la paraguaya. Veamos esta descripción más a detalle.

El primer contraste ocurre al inicio y en las últimas líneas de la cita. La mujer es descrita como “hermosa” y “joven”, una vitalidad que se refuerza con la sensación de movimiento desprendida de sus cabellos negros que parecen caer estrepitosamente. Sin embargo, todo rasgo de vitalidad y movimiento desaparece en los inmensos ojos que miran de frente con una inquietante “oscuridad de uvas”, asemejándose más al par de cavidades orbitarias de una calavera que a la mirada seductora de una mujer lozana. Aquí se pone en evidencia una cualidad paradójica de toda imagen: es presencia, vitalidad y, a la vez, supone una fuerte ausencia, algo mortuorio; está y no está al mismo tiempo. Esta imagen muestra, en términos de Benjamin, su valor ritual (*cf. supra*) y, simultáneamente, responde a cabalidad a lo que apunta Barthes: “una foto es siempre invisible: no es a ella a quien vemos” (Barthes, 2015b: 28).

El segundo y el tercer contraste son más precisos que el primero. Con la descripción de un rasgo en la boca de la mujer y la iluminación del retrato se consigue delinear cierto volumen en el rostro de la paraguaya. Primero, el narrador se detiene en la expresión que nace en el contorno redondeado del rostro y se extiende hasta la comisura de los labios. Califica esta característica como “infantil”; pero, un poco más adelante, son los ojos negros de la mujer los que, literalmente, “desmienten esa infantilidad”. Luego tiene lugar un juego

de tonalidades: vemos, para empezar, que el “contorno del *pálido* rostro” contrasta con “el punto *negro* de los labios”; luego tenemos los ojos que, aunque están rodeados de sombra – como los de una calavera–, miran con calidez.

Finalmente, nos topamos con una paradoja que se erige como el corolario de todos los contrastes anteriores: la mirada de la paraguaya es a la vez brillante y oscura. Una oposición que ya veíamos sugerida en referencia al propio Chaco en “Terciana muda”, donde este espacio se describe, por ejemplo, como un infierno de llamas pálidas (Céspedes, 1997: 15).

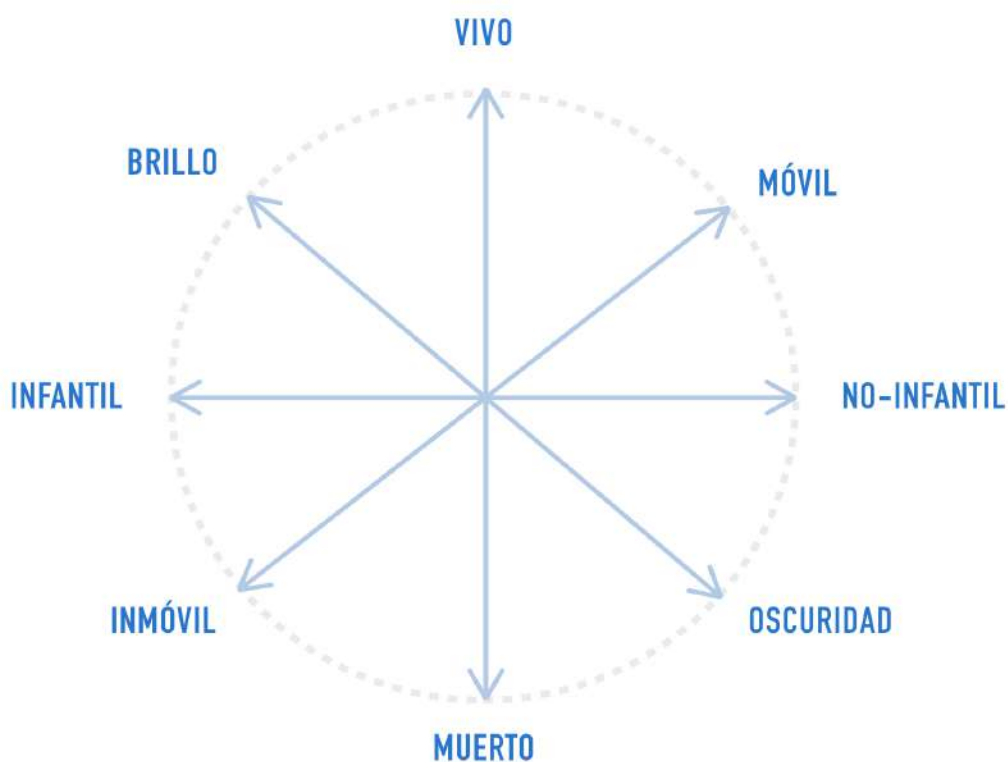


Figura 7. Relación de contrastes de la fotografía en “La paraguaya”.
Fuente: elaboración propia.

Este juego de luces e intensidades³⁴ produce, a nivel técnico, un efecto de profundidad en el retrato, sobre todo en los ojos de la paraguaya. Y es importante reparar en esta característica porque se asemeja a un recurso que Walter Benjamin reconoce en

³⁴ En el que, por cierto, en ningún momento se menciona o sugiere la presencia de algún color, por lo que podríamos asumir que se trata de una fotografía en blanco y negro.

algunas fotografías como parte de ciertos rasgos técnicos capaces de condicionar un fenómeno aurático:

Y una vez más podemos explicar el fenómeno [aurático] en términos de técnica: se debía a una absoluta continuidad entre la luz más clara y la sombra más oscura. [...] Claro está que este procedimiento consistía en una técnica de reproducción que solo más tarde se asociaría con la nueva técnica de la fotografía. Igual que en los trabajos [de pintura de retratos] a media tinta, en la obra de un Hill la luz lucha esforzadamente por salir de lo oscuro: Orlik habla del “tratamiento coherente de la luz” que, motivado por lo prolongado de la exposición, confiere “a estas primeras fotografías su grandeza”. Y uno de los coetáneos del invento, Delaroche, señalaba ya cierta impresión general, antes “nunca conseguida, exquisita [...]” (2015: 36).

La singularidad de esta fotografía responde, pues, al aura que le es inherente. Ahora bien, la definición de aura que trabaja Walter Benjamin está diluida en buena parte de su producción, pero quizás la aproximación más concreta está en su ensayo “La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica” (1936):

Definimos el aura [...] como el fenómeno único de una distancia, por cerca que se encuentren. Si descansando una tarde de verano observamos una cordillera en el horizonte o una rama que nos hace sombra, experimentamos el aura de esas montañas o de esa rama” (Benjamin, 2012: 30).³⁵

Georges Didi-Huberman condensa este concepto en su libro *Ante el tiempo*. Señala que el aura es “la aparición irreplicable de una lejanía” (2015: 345), y deja en evidencia la importancia de la mirada en la experiencia que supone esta aparición: “[q]uien es mirado o se cree mirado levanta los ojos. Advertir el aura de una cosa significa dotarla de la capacidad de levantar los ojos” (*ibid.*). ¿Pero cómo se produce esta lejanía en “La paraguaya” que posibilitaría que la imagen levantara la mirada?

La mirada de la paraguaya rasga la superficie de la fotografía, escinde el papel, deja un rastro en la imagen, así como el soldado muerto deja su rastro en el suelo del Chaco mientras lo arrastran, así como la propia escritura rasga el papel. Es una suerte de fuga latente a toda linealidad temporal y espacial: “Tendido en su lecho de campaña [...] aburrido de leer las mismas revistas o dormir, [Paucara] contemplaba la fotografía de cuya tersa superficie se evaporaba su pensamiento como el agua de un lago. Así contemplaba en épocas distantes caer la lluvia” (Céspedes, 1997: 201).

³⁵ La imagen que nos propone el autor coincide, hasta cierto punto, con la del teniente Paucara echado en una hamaca, contemplando (en vez de ramas o cordilleras) una fotografía que sin duda llega a “abrazarlo” plenamente (como una sombra).

Para entender este efecto penetrante remitámonos al estudio que hace George Didi-Huberman sobre *Onement I*, una pintura de Barnett Newman³⁶ (1905-1970) (ver fig. 8).

Este cuadro data de 1948 y marca el inicio de la etapa madura del pintor. El rasgo más fuerte, sin duda, es la línea vertical que atraviesa la pintura de un extremo a otro, Barnett Newman la llamó “*zip*” y comenzó a utilizarla (con ligeras variaciones) en todas sus obras. Georges Didi-Huberman encuentra en esta línea la “*lejanía*” de la que habla Benjamin.³⁷ El vínculo entre el cuadro de Newman y la fotografía de Paucara aparece tras la contemplación de ambas. Puede entenderse esta experiencia a partir de lo que Didi-Huberman denomina “dialéctica del lugar” (2015: 367):

[P]róximo con lejano, ante con dentro, táctil con óptico, “apareciente” con “desapareciente”, abierto con cerrado, vaciado con saturado [...]. [E]sta dialéctica es la que confiere a la imagen su cualidad aurática más fundamental. Es un ritmo incoativo del negro y del blanco, una “sensación física del tiempo” que da a la sustancia imaginante esta *ambigüedad crítica* (*ibid.*).

En la fotografía de la paraguaya, este “ritmo incoativo” está marcado —como vimos— por una serie de contrastes que actúan simultáneamente como una gran maquinaria dialéctica (ver fig. 7). Como bien señala el autor, la ambigüedad de la imagen ocurre porque “algo en ella *pasa*” y ese “algo” es también el aura (*ibid.*). En la mirada de la paraguaya —el *zip* del retrato— aparece la *lejanía* que absorbe la mirada del teniente.

La forma en la que se nos describe la fotografía es muy importante para entender su funcionamiento como *pulsum* dentro de la historia y en el desarrollo del relato. Este movimiento (argucia estilística) nos acerca (como lectores) a la imagen con la finalidad de empujarnos hacia su cualidad aurática. Esta imagen también afecta a Paucara y lo empuja al borde de un abismo. Lector y personaje quedan al filo de una caída que solo Paucara llega a completar. El vértigo que se produce por este retrato y su condición aurática es el vértigo que provoca el cuadro de Newman y es el vértigo que también asombra a Barthes ante los ojos de Jerónimo. El peso aurático de la imagen de la paraguaya afecta profundamente a Paucara y lo desplaza de a poco hacia un destino trágico, una atmósfera que ya anunciaba “Terciana muda”. A continuación, veremos los efectos que produce la caída, el arrastre de este personaje, condicionado, claro, por la potencia de la imagen.

³⁶ Destacado pintor expresionista, alto exponente del estilo de pintura de campos de color.

³⁷ Didi-Huberman marca claramente la distinción entre el *alejamiento* y la *lejanía*; siendo el primero una objetivación del espacio, y la segunda, más bien, una sensación fenomenológica de profundidad (2015: 364).



Figura 8. *Onement I* de Barnett Newman (1948). Óleo sobre lienzo y cinta adhesiva sobre lienzo, 69.2 x 41.2 cm.
Fuente: Museum of Modern Art (en línea), Departamento de pintura y escultura, objeto 390.1992.

3.2.2. Los efectos de la imagen

El teniente Paucara cae rotundamente en la hondura de los ojos de la paraguaya y, en una suerte de trance, rememora una a una sus relaciones pasadas. En esta escena, el personaje experimenta una suerte de anamnesis inducida por la condición aurática de la imagen. A partir de estos recuerdos, Paucara se abstrae completamente de la guerra y todo su contexto.

Los ojos de la paraguaya son tan vertiginosos como el pozo del primer relato de *Sangre de mestizos*, ambos son una promesa latente. Estas figuras –además de su evidente similitud geométrica–³⁸ comparten la oscuridad como principal característica. Una oscuridad que podemos entender literalmente (como si se tratara de una sombra) o que podemos interpretar como un vacío que escinde la superficialidad de cada elemento (los ojos y el pozo) abriendo paso a la ensoñación.

Según Maurice Blanchot, imagen y cadáver comparten una característica común: la sensación de *extrañeza cadavérica* (1992: 245). Esta comparación tiene que ver con el espacio no-físico donde tendría lugar la experiencia aurática. Blanchot señala que la ambigüedad de la imagen se encuentra en el hecho de que lo que la hace posible es, precisamente, el límite donde se acaba (*ibid.*: 243). Ese límite se encuentra en la mirada que brilla en la fotografía. La paraguaya está y no está a la vez, es presencia y ausencia, hay una relación entre un aquí y ninguna-parte. La experiencia que vive el teniente Paucara frente a esta imagen tiene lugar en un espacio que Blanchot llama *arrière-monde*, un lugar de subsistencia indefinida (1992: 246), un “mundo-de-atrás” que posibilita –como veremos a continuación– la ensoñación.

En la oscuridad se instala lo desconocido, lo inaccesible, etc. y forma una vasta constelación que absorbe a Paucara. Para caracterizar esta experiencia quiero recurrir al filósofo Slavoj Žižek quien, en un análisis de *Vertigo* (1958) –film de Alfred Hitchcock, con un título muy sugerente a nuestros propósitos–, reconoce este tipo de experiencia como “la noche del mundo”³⁹ (Fiennes, 2006). Es algo que ocurre cuando vemos a una persona a los ojos y de repente encontramos un abismo y la espiral que nos introduce a este abismo. En “La paraguaya” es la imagen la que nos introduce a esta “noche del mundo”:

³⁸ Lo que los lleva también a compartir sus cualidades más inmanentes: siendo la mirada profunda y pudiendo el pozo devolver la mirada a los zapadores.

³⁹ Traducido del inglés: “*The night of the world*”.

[L]a foto se asomaba a sus tardes como a una ventana [...]. Alrededor de la pálida incógnita despertaba una vida misteriosa, perdida para él [...] y los ojos serenos se hacían acariciadores penetrando en la penumbra mental donde atraían nostalgias indefinidas y recuerdos raros (Céspedes, 1997: 201-202).

Žižek se detiene con especial interés en una de las últimas escenas de la película *Vertigo*, donde el protagonista (Scottie) observa el rostro parcialmente ensombrecido de una mujer (Judy) a la que intenta moldear a imagen de otra (Madeleine). En otra toma, vemos a Judy de frente con la mitad del rostro iluminado (ver fig. 9).

En esta escena, la mujer pasa a ser, según Žižek, un “algo-parcial”⁴⁰ (Fiennes, 2006). Es, a la vez, la mujer que vemos y la mujer que el protagonista en realidad quisiera ver. La oscuridad en ambos casos (en la película y en la fotografía) es un vacío, una ventana, en fin, un abismo en el que los protagonistas caen rotundamente. Estas imágenes son vertiginosas, cuando un sujeto cede a su encanto tienen lugar el deseo y la ensoñación como herramientas que permiten “llenar” ese “algo” incompleto.



Figura 9. A la izquierda, Judy vista de perfil y de frente. A la derecha, un montaje de ambas imágenes.
Fuente: Composición propia a partir de dos fotogramas de una escena de *Vertigo* (1958) del director Alfred Hitchcock.

⁴⁰ Traducido del inglés: “*a partial something*”.

En el caso del teniente Paucara en “La paraguaya”, esta experiencia involucra sus recuerdos, escenas específicas de momentos previos a su estadía en el Chaco. Con el mismo misterio que emana la inicial de la dedicatoria –“A” de ¿Alicia? ¿Agar? ¿Antonia?, pregunta Paucara–, los ojos del retrato evocan “[r]ecuerdos que habían perdido su forma para fundirse en una sensación oscura e indistinta, despertaban al reflejo de la figura presente [...]. Aquellas figuras se iban precisando aproximadas al ángulo óptico de la fotografía” (Céspedes, 1997: 202).

Los recuerdos de Paucara se cifran en la imagen de la fotografía y, de pronto, la paraguaya es:

[...] Chela, que tenía melena negra y corta [...]. O era Julia, la morena, vestida con un traje de malla imponderable que se precipitaba en la curva vertiginosa de sus caderas. O Lola, que desde su balcón enfarolado [...] le hacía un difícil alfabeto de señales [...]. [O] Toñita, la novia ingrata de sus vacaciones en Punata [...]. [O] Violeta, pequeñita, enfundada en un traje azul eléctrico [...] (Céspedes, 1997: 202-203).

Esta experiencia particular provoca un desplazamiento del sujeto. De repente, la lejanía de la imagen –esa potencialidad aurática que mencionábamos en el punto anterior– afecta al teniente Paucara y gracias a eso accedemos a instantes particulares de su memoria. Esto nos da paso a marcar una distinción semántica necesaria entre “recuerdo” y “lejanía” para entender mejor esta escena. La lejanía posibilita una experiencia particular y, en el caso de Paucara, esta experiencia se consolida en una serie de recuerdos superpuestos a la imagen de la paraguaya. Así, en el afán de completar el vacío evocador de la imagen, el retrato deja de ser completamente ajeno y poco a poco va perdiendo su cualidad de objeto-robado. Este quiebre se marca claramente en el siguiente párrafo:

La fotografía, incorporada a su intimidad como algo *legítimo* e inseparable, guardada junto al “detente” bordado en seda que su madre le había recomendado llevarse siempre en el pecho y que él llevaba siempre en la billetera [...]. Su vida en incendio admitió, sin sentirlo, el hecho de su romántica relación con esa mujer incógnita y muda, con la lejana paraguaya alojada en la *intimidad* de su cartera como única mujer en el vacío que las otras no habían ocupado con sus imágenes al bromuro ni con su amor. En la billetera [...] la presencia del *objeto maravilloso* se hizo natural, como si lo hubiese obtenido por regalo voluntario de la ausente y no a costa de un homicidio (Céspedes, 1997: 204).⁴¹

Hay tres cuestiones importantes en esta cita. Primero: como se adelantaba, la fotografía deja de pensarse como un objeto robado. Esto supone un desplazamiento en la

⁴¹ Las cursivas son mías.

percepción del sujeto. La muerte del soldado paraguayo que en principio poseía la fotografía queda relegada y Paucara reemplaza esta experiencia pensándose dueño del retrato; proyectándose en el lugar que antes ocupaba el anterior dueño de la fotografía. Así, el sujeto idealiza la fotografía obtenida, en principio, de manera fortuita.

Segundo: además de una relación idílica, lo que sale a flote es una intimidad incipiente. Como dijimos, la experiencia aurática que experimenta Paucara se instala en un vacío. Esto provoca que el personaje acceda a su intimidad, se encuentra a sí mismo en otro tiempo y espacio. Es por eso que la fotografía, de repente, le resulta tan familiar, tan propia. Porque el peso simbólico que carga la imagen queda alterado. Los ojos de la paraguaya, entonces, no solo “absorben” a Paucara, también refractan su mirada. Y esto cobra más sentido si vinculamos la lejanía (inherente al aura) con la etimología de la palabra “íntimo”, que deriva del latín *intimus*, “lo que está más adentro” (Diccionario general de la lengua española Vox, 2019).

Finalmente, tercero: el narrador califica la fotografía como “maravillosa”, esto supone que es extraordinaria, que excede lo que por sentido común se considera natural. No es casual, por tanto, que en este párrafo se revele que Paucara guarda la fotografía junto al detente que le regala su madre, pues se sugiere cierto paralelismo entre estos objetos. El detente es una suerte de “escudo” o amuleto que lleva la imagen del Sagrado Corazón de Jesús con un lema escrito que advierte: “¡Detente! El corazón de Jesús está conmigo”. Ambos (foto y detente) tienen un carácter mágico, la única diferencia radica en que el retrato no posee esta cualidad *a priori*, más bien la adquiere. Recordemos que Debray apunta que lo mágico depende de la mirada y no así de la imagen *per se*, “[lo mágico] es una categoría mental, no estética” (1994: 31).

Estas cuestiones dan paso a dos escenas significativas para entender de qué forma Paucara se ve afectado por la imagen de la paraguaya.

La primera de estas escenas tiene lugar al inicio de la segunda parte del cuento, que empieza con un hecho excepcional –no solo para este cuento, sino para todo *Sangre de mestizos*: “Mujeres... Retorno al color, a la sensualidad de la vida que inunda el planeta excluyendo al Chaco” (Céspedes, 1997: 205). Una delegación de damas visita a las tropas de Paucara. Es importante notar que, para los soldados, a esas alturas, la mujer ha excedido

ya su condición de “simple” ser humano y son recibidas con un gran asombro y hasta con una curiosidad primitiva.⁴²

En medio del monte rípido la presencia de las mujeres renovaba en Paucara la sensación pura del primer hombre, al descubrir tan misteriosa obra en la misma Naturaleza que había formado también los árboles [...]. Paucara, detrás de la rubia, aspiraba con ternura el perfume de su proximidad sobrenatural, mirándola como a un ser casi no perteneciente a la especie humana (*ibid.*: 206).

Esta idealización generalizada intensifica el efecto que produce la visita y, sobre todo, la inminente partida. La llegada de estas mujeres puede leerse de forma análoga a un fragmento de “El pozo”, donde los zapadores, a punto de perder las esperanzas, se topan con un bloque de tierra húmeda mientras cavan. Ambas cuestiones son potentes por la promesa que despiertan. En otras palabras: la breve visita de la delegación de mujeres es importante en el relato en tanto enfatiza la tortuosa ausencia que se instala como una huella imborrable luego de su partida.

Los ánimos quedan caldeados, las mujeres ya no están, pero los soldados siguen evocando (“invocando”) su presencia impregnada ya en el ambiente y la naturaleza mientras beben alcohol: “Carcajadas desentonadas [...] a la vera del bosque que recobraba su huraña soledad abandonada por los fugaces seres blancos [p]odía palpase la noche. La atmósfera tibia, casi una mujer o una caricia, estaba colmada de un sentido sensual” (*ibid.*: 209, 211). Tras una breve pelea (y posterior reconciliación) entre dos soldados ebrios, el teniente vuelve a su buraco para dormir. Es entonces donde tiene lugar la primera escena significativa, Paucara sueña con la paraguaya: “La puerta daba acceso a una cañada donde se hallaba a una mujer: la paraguaya de ojos melancólicos. La abrazaba, la besaba y sobre el pasto caía encima de ella” (*ibid.*: 211).

Esta escisión supone un cambio en la mentalidad del personaje; recordemos que hasta este punto la mujer y el retrato funcionaban como una sola entidad, Paucara no accede a una prescindiendo de la otra. Aquí, la mujer se instala en su subjetividad como un recuerdo propio.

No obstante, aunque próxima a Paucara –casi propia–, esta imagen no deja de ser inaccesible: “no podía desnudarla [...] procuraba desesperadamente poseerla a través del

⁴² Sabemos que, hasta esta visita, los soldados pasan dos años sin ver a mujer alguna (Céspedes, 1997: 205, 209).

vestido, mientras el rostro de la paraguaya se cubría de lunares movedizos como moscas y de su boca desaparecían los dientes” (*ibid.*). Al respecto, podemos anotar que Žižek dice –refiriéndose a *Vertigo*– que la fascinación de la belleza es un velo que siempre cubre una pesadilla (Fiennes, 2006) y este velo en el sueño de Paucara se levanta cuando el sujeto intenta alterar la condición de la imagen y, en vez de la hermosa paraguaya, se topa –una vez más– con una figura mortuoria.

Ocurre, pues, un acercamiento que altera la percepción que se tiene de esta mujer. Este juego de distancias, como vimos, es recurrente en “La paraguaya” y siempre nos permite acceder a un trasfondo escondido a simple vista. Pensemos, una vez más, en el libro *Urformen der Kunst. Photographische Pflanzenbilder* de Karl Blossfeldt.⁴³ Walter Benjamin encuentra que la riqueza de estas fotografías radica en aquello que (sobre)expone la técnica de ampliación. Se trata de un gran escrutinio de toda una gama de percepciones que abre “un insospechado tesoro de analogías y formas [...] se necesita una ampliación vigorosa para que sus formas se despojen del *velo* que nuestra pereza ha echado sobre ellas”⁴⁴ (2015: 12). Esto es, precisamente, lo que ocurre en el sueño de Paucara: el acercamiento y la inaccesibilidad dejan caer un velo y alumbran todo lo que la imagen evoca directa (una mujer) e indirectamente (la muerte, la guerra).

La segunda escena significativa ocurre poco después del sueño de Paucara:

Poco después trabó en Ballivián el ansiado contacto con una de las diminutas meretrices, de rostros aplastados y negros senos, recolectadas en Yacuiba y Charagua. *Ella recluyó la figura de la paraguaya* en su inofensiva virginidad de estampa (*ibid.*: 212).⁴⁵

Antes vimos cómo la fotografía –a partir de una experiencia aurática– alojaba el recuerdo de las exnovias del teniente. Pues bien, tanto en esta como en la primera escena significativa, vemos que ocurre un desplazamiento –provocado por la visita de la delegación de mujeres– y la imagen de la mujer retratada (en toda su potencialidad aurática) extiende así su “alcance”. No solo es una fotografía en la billetera del teniente, sino también el signo de un recuerdo propio. Y, en tal condición, es sensible a ser evocada por otras instancias, en este caso, por la meretriz. De esta forma, la paraguaya, finalmente, es equiparable (en tanto recuerdo) a Chela, Julia, Lola, Toñita o Violeta.

⁴³ Ver “Trazo de guerra” en el segundo capítulo, fig. 4.

⁴⁴ Las cursivas son mías.

⁴⁵ Las cursivas son mías.

Estas escenas también suponen una afectación al sujeto y un desplazamiento en su percepción de la imagen. ¿Qué sentido tiene ahora la fotografía que guarda en su billetera? Es lo que veremos en la última parte de los trazos que deja la fotografía en este cuento.

3.2.3. El fetichismo de Paucara

Dos peligrosos sucesos bélicos a los que el teniente Paucara sobrevive sin problemas provocan un desplazamiento en su percepción sobre la imagen:

En cierta ocasión, una granada [...] a cinco metros de él casi lo enterró, sin hacerle más daños que la incrustación de partículas de arena en la piel y más tarde [...] fueron muertos los estafetas que lo acompañaban y desviada por la hebilla del cinturón una bala [...] se aplastó sin herirlo (Céspedes, 1997: 212).

Paucara busca inmediatamente una explicación al desenlace favorable de estos hechos y “[atribuye] su fortuna [...] a una virtud mágica del retrato” (*ibid.*). Este es otro efecto producido por la imagen en el sujeto. Ahora el teniente *cree* en la imagen que guarda –y que guarda, recordemos, cerca de un detente, una suerte de amuleto. Aquí se revelan dos nuevas facetas de Paucara: es fetichista y supersticioso. Veamos.

Sin restringir el concepto de “fetichismo” a una conducta sexual, hablamos de una muestra de “admiración exagerada hacia una persona o cosa a la que se otorgan virtudes extraordinarias” (Diccionario general de la lengua española Vox, 2019). Y esta es, precisamente, la posición del teniente frente a los sucesos que por poco lo matan. Es significativo, por tanto, que ya no se mencione explícitamente a la paraguaya (la mujer retratada), sino a la fotografía como tal, al *retrato*, el objeto *per se* está ahora en primer plano.

Algunas líneas más adelante, Paucara enfurece y amenaza a uno de sus compañeros por rehusarse este a devolverle la foto que acaba de caer de su billetera:

—No, no. Devolvémela.

—Regálamela, hombre. Ya la guardé.

—¡No! ¡He dicho que no! No friegues ¡No!

Y Paucara subrayó la negativa aproximándose al camarada (Céspedes, 1997: 212).

Luego, habiéndola recuperado, baja el tono y confiesa: “La quiero mucho. Es mi buena suerte. Es mi mascota” (*ibid.*).

El retrato ya no es aquello que se observa, posee ahora una virtud arcaica, se aproxima más hacia lo que Régis Debray llama un activador de permuta, refiriéndose a aquellas imágenes que solían ofrecerse a los dioses a cambio de protección: “las estatuas griegas –por ejemplo– no están hechas [...] para ser contempladas, sino para que ellas miren y protejan” (Debray, 1994: 29-30). La experiencia de Paucara se traslada en esta dirección, adquiriendo así la fotografía una nueva virtud para el teniente, la de imagen protectora.

Además de poner en evidencia esta transición, las dos situaciones que por poco acaban con Paucara estrechan un vínculo ya sugerido en este cuento y evocado en “Terciana muda” entre imagen y muerte. Aunque la guerra es una constante en todo el relato, la muerte nunca se asoma tanto como en este punto. Esto tiene que ver con la superstición de Paucara quien –como vimos– atribuye su fortuna más bien a una virtud mágica del retrato misterioso que al azar o a su propia pericia como soldado. El personaje cree realmente que el retrato (ahora amuleto) lo aleja de la muerte y tiene poder sobre ella. Y la fe que ahora profesa Paucara, es la que sella su destino trágico.

El fetichismo y la superstición del protagonista abren, pues, una perspectiva nueva frente a la imagen que, de repente, para Paucara parece tener el poder de conjurar la muerte. Sin embargo, la narración, la misma escritura más bien comienza a evocar la muerte y su presencia pasa de ser un presentimiento a establecerse con fuerza en forma de un vaticinio:

—Déjenlo, hombre, [la foto] le puede servir cuando lo lleven prisionero a Asunción [...].

—Yo –dijo enérgicamente Paucara– no soy tan desgraciado. Antes acabo siete “pilas” con mi pistola (Céspedes, 1997: 213).

Es precisamente en el intento de estar a la altura de esta promesa heroica que más adelante vemos morir al teniente Paucara. El relato se empieza a cubrir de un aroma elegiaco que anticipa el inminente desenlace de la narración.

Varios autores han notado ya que el final de “La paraguaya” sugiere un relato cíclico. Tres soldados bolivianos son emboscados, dos de ellos huyen, Paucara –el tercero– abre fuego, pero es derribado inmediatamente. Uno de los soldados paraguayos encuentra la fotografía y se apropia de ella: “Huú... Linda la mujer del boli” (*ibid.*: 214).

Efectivamente, por la similitud entre estas acciones y las del inicio del cuento, podemos pensar que la fotografía recorrerá el Chaco de bando en bando hasta que termine

la guerra. Pero este hecho no es importante por sí solo. Pensemos en el tinte de ironía que Renato Prada Oropeza encuentra en esta estructura: “El lexema ‘viuda’ supone obviamente su correlato ‘esposo muerto’: el teniente Paucara logra el estatuto de poseedor legal [...] de la fotografía de la mujer [...] he ahí la transformación irónica de la situación inicial” (1979: 187). Esta transformación es otro efecto de la imagen, implica otro desplazamiento del sujeto en la narración. Paucara es ahora “dueño legítimo” del retrato bajo la perspectiva del soldado paraguayo que le arrebató la imagen. Queda evidenciado, así, por qué el teniente y su subjetividad no son el *pulsum* de este cuento. El motor de todas las afectaciones que sufre el sujeto se asienta en realidad en la fotografía. Este hecho preciso despierta un vértigo frente a la propuesta escritural de Céspedes: no se trata solo de que todo “vuelva a empezar”, sino de que este movimiento esté impulsado por el retrato, que la imagen sea el centro de un registro trágico en el cuento.

3.3. La fuerza de la imagen

La pintura de una cascada arrebató el sueño a un hombre en un costado del mundo; al otro extremo, una imagen similar alivia la fiebre de otro (Debray, 1994: 13-14). Existe en estos ejemplos, claramente, algo más inquietante que el insomnio o la fiebre de estos sujetos: en ambos casos, la imagen y su potencialidad aurática exceden la mera percepción, rompen la acción unívoca de aquel que ve, y devuelve otra acción, afecta, ataca, tal como ocurre con el retrato de la paraguaya. Por eso, respecto a los primeros ejemplos, Debray apunta que: “el hombre racional del siglo XV todavía creía en sus imágenes para entenderlas [...] [estas] dos anécdotas [...] reavivan en nosotros antiquísimos vértigos [...] hace[n] vacilar nuestras certezas más firmes” (*ibid.*: 14). La experiencia de estos hombres –que hoy recibimos con un dejo de anacronismo– no es, pues, ajena a la que vive Paucara en “La paraguaya” frente a la fotografía.

Paucara realmente cree en el poder de la imagen que tiene guardada en la billetera y es eso, precisamente, lo que determina su destino trágico. En otras palabras, su muerte está sellada por su fe en la imagen pensada como un amuleto. Recordemos que Paucara promete, en una hipotética emboscada, matar a cuanto “pila” se le ponga en frente, al mismo tiempo que profesa su devoción por la imagen y deposita su confianza en ella (Céspedes, 1997: 213, 214). El recorrido que vimos en el subtítulo anterior nos muestra una evolución en la percepción del protagonista sobre una fotografía que, al final del cuento,

adquiere tintes más bien “antiguos”, empieza a entenderse como un amuleto, una imagen con poderes mágicos. Esto quiere decir que la condición de la imagen –así como el cadáver que los hombres de Paucara arrastran por el Chaco, así como la voz poética en “Terciana muda”, así como las tropas mismas de Paucara y el desarrollo de la guerra– también traza un retroceso a partir del cual queda sellado un destino.

--

Para reforzar el análisis de la fuerza de la imagen, antes de cerrar este capítulo, quiero retomar la lectura de Edmundo Paz Soldán que mencioné en la introducción. Su texto está centrado, precisamente, en la condición aurática de esta fotografía. El artículo en cuestión titula “La imagen fotográfica, entre el aura y el cuestionamiento de la identidad: una lectura de ‘la paraguaya’ de Augusto Céspedes y *La invención de Morel* de Adolfo Bioy Casares”. En él, el autor asume como posible la capacidad que tendría un sujeto de *reemplazar* el aura de un objeto bajo determinadas circunstancias.⁴⁶ Sin embargo, esta afirmación no parece considerar la amplitud del concepto trabajado por Walter Benjamin.

Para que el reemplazo del aura fuera posible, habría que entender “la irrepetible aparición de una lejanía” de la que habla Benjamin como un sinónimo de memoria; y esa parece ser la postura de Paz Soldán. De ser así, sería acertado pensar que el recuerdo condensado en la dedicatoria que lleva inscrita la fotografía desaparecería en manos de Paucara, a quien le resulta imposible acceder a esa memoria ajena. Entonces –y solo entonces– este personaje, cautivado por la imagen de la bella paraguaya, trasladaría el recuerdo de sus exnovias al retrato. Sin embargo, cabe preguntarse ¿a qué se refiere Benjamin cuando dice: “¿qué es propiamente el aura? Una trama muy especial del espacio y tiempo: la irrepetible aparición de una lejanía” (2015: 40)?⁴⁷

Para responder, pensemos en otro pasaje en el que Walter Benjamin menciona también esta lejanía, aunque de manera más concreta, respecto a una fotografía en la que vemos a Karl Dauthendey y su esposa, tomada días antes de que esta se cortara las venas

⁴⁶ Otra observación igualmente importante sobre este planteamiento radica en el hecho de que Paz Soldán habla de un reemplazo de aura sin profundizar en este concepto. Cabe cuestionar entonces: ¿acaso es posible hablar de un reemplazo de aura? Basados en la teoría de Benjamin, solo se podría hablar de una *pérdida* de aura. Añadir la posibilidad de un reemplazo exige, pues, una teorización amplia que vaya más allá de una simple entrada del lectura.

⁴⁷ Esta es, por cierto, exactamente la misma cita que utiliza Edmundo Paz Soldán para definir “aura” en este texto.

(ver fig. 10). “[S]u mirada pasa por encima de él hasta clavarse, como absorbiéndola, en una lejanía plagada de desgracias” (Benjamin, 2015: 26). En esa mirada, asegura Benjamin, se puede encontrar una fisura en la pose notablemente controlada de la mujer, ahí radicaría la lejanía en la que anida otro tiempo, distinto y distante del que vemos retratado. Conociendo las circunstancias de su deceso, podríamos, incluso, encontrar en aquella grieta el impulso de su suicidio. La condición aurática de esta fotografía no depende de quien la mira, es inmanente al retrato. De la misma forma, la condición aurática de la fotografía de la paraguaya no puede estar determinada por Paucara, como sugiere Paz Soldán.

Por eso la siguiente afirmación resulta tan conflictiva: “Las imágenes, por ser únicas, poseen un ‘aura’” (Paz Soldán, 2007: 762). Teniendo en cuenta la perspectiva planteada por Benjamin, así como el recorrido de este capítulo, quizá es necesaria una inversión al planteamiento de base que propone Paz Soldán. Sería más acertado decir, en realidad, que las imágenes que poseen un aura son, por ello, únicas.



Figura 10. “El fotógrafo Karl Dauthendey, padre del poeta, y su esposa. Foto Karl Dauthendey”.
Fuente: Benjamin, 2015: 27.

4. Consideraciones finales y algunos aspectos aparentemente aislados, pero no por ello menos relevantes

Para René Zavaleta Mercado, el secreto del arte de Augusto Céspedes radica en la estructura que este maneja en sus cuentos. Más específicamente, apunta a la inclusión de los llamados “trágicos fantasmas inmóviles del background de la trama” (Zavaleta en Céspedes, 1997: 9). Y sin duda esta es una característica dominante en el libro. Sin embargo, al aislar por completo cierto enfoque de lectura actuamos, inevitablemente, en detrimento de otro. No es preciso hablar de *Sangre de mestizos* como la extensión de un proyecto político, pero tampoco lo es pasar por alto todo el trasfondo histórico que carga este libro. El secreto del arte de Augusto Céspedes radica en el mestizaje escritural que obra en “La paraguaya” y, probablemente, en el resto de los cuentos de *Sangre de mestizos*. Un secreto que comienza a formarse mucho antes de la escritura misma de este libro. Nace en las profundidades de la lengua, del estilo y de la identidad formal del autor. Responde a una mirada doble por parte de Céspedes. Y esta característica, descuidada sistemáticamente por la crítica, es fundamental para entender el funcionamiento de este libro. Así, esta escritura puede considerarse –en términos de Roland Barthes– a la vez política y literaria. Política pues “[...] el poder [...] siempre acaba por instituir una escritura axiológica, donde el trayecto que separa habitualmente el hecho del valor está suprimido en el espacio mismo de la palabra, dado a la vez como descripción y como juicio” (Barthes, 2015a: 24). Y literaria porque, a la vez que Céspedes –con su escritura– se inscribe inevitablemente en una sociedad política particular, también expone como escritor “la ambigüedad de un objeto doble, a la vez verosímil y falso [...] una esencia bajo la forma de un artificio” (*ibid.*: 31).

“La paraguaya” de Augusto Céspedes, el séptimo de ocho cuentos de *Sangre de mestizos* es abordada aquí bajo estos entendidos. El recorrido contempla como base la potencialidad aurática de las imágenes en general, pensando en el concepto de aura de Walter Benjamin. Además, con Roland Barthes y *El grado cero de la escritura* quedan establecidos conceptos esenciales para comprender lo que he llamado “mestizaje escritural”, el concepto central de esta lectura. Entiendo por mestizaje escritural, en términos muy generales, una doble mirada por parte del autor, una doble intención que determina el proyecto escritural de Augusto Céspedes en *Sangre de mestizos*. La mirada

doble de Céspedes da origen a dos sendas o líneas en “La paraguaya”. Una enfocada en el tema de la guerra y la otra en una fotografía. Ambas interactúan intercalándose y esto produce un movimiento oscilante que mantiene “vivo” el relato.

En el resto de los cuentos de *Sangre de mestizos*, las relaciones humanas son centrales en las experiencias de guerra que viven los soldados, los compañeros de batalla anclan la memoria al Chaco. El propio autor enfatiza este aspecto en la dedicatoria del libro: “Dedico estas páginas a la memoria de mis camaradas de la Escuela de Oficiales del ‘Condado’, muertos en la campaña”. La fotografía, por tanto, es una característica que distingue notablemente “La paraguaya” del resto de los cuentos por la particular experiencia que suscita, una experiencia que sí podemos llamar humana, pero que se desarrolla en completa soledad.

--

Me parece importante marcar la profunda necesidad que existe de reeditar y reimprimir esta obra fundamental para Bolivia. Llama la atención que hasta ahora solo existan reimpressiones de una misma edición de hace ya bastantes años. Es necesario reavivar este libro y revisitarlo. Una nueva edición no solo reivindicaría *Sangre de mestizos*, también motivaría nuevos estudios que podrían dar cuenta de la vigencia de este libro en Bolivia. Pocas lecturas se han hecho de esta obra pese a todo su potencial literario. Sin ir muy lejos, en Paraguay la situación es diferente. Obras como *Hijo de hombre* de Augusto Roa Bastos tienen ediciones muy bien cuidadas y se reeditan o reimprimen con regularidad. Por vacíos editoriales como este en Bolivia es que hoy se ignora, por ejemplo, que Roa Bastos hace un “guiño” bastante claro a uno de los cuentos de *Sangre de mestizos*. Antes de cerrar esta parte, quiero poner en tela de juicio una aparente (¿inocente?) coincidencia entre ambas obras.

Como bien apunta Luis H. Antezana, *Sangre de mestizos* es quizás la obra más importante dentro de lo que podemos llamar la narrativa de la guerra del Chaco. A esta se añaden, entre otras: *Aluvión de fuego* (1935) de Óscar Cerruto, *Repete* (1937) de Jesús Lara, *Lagune H3* (1967) de Adolfo Costa du Rels y *Prisionero de guerra* (1967) de Augusto Guzmán. Pero también existe una vasta producción paraguaya motivada por esta

guerra,⁴⁸ y una de las más importantes de estas obras es, sin duda, *Hijo de hombre* de Augusto Roa Bastos, publicada en 1960 y revisitada más tarde en una edición de 1983 en la que el autor añade un capítulo.

Roa Bastos atribuía el hecho de que sus padres se entendieran tan bien a la azarosa coincidencia de que ambos compartían el mismo nombre: Lucio y Lucía. Algo similar podemos decir de Augusto Céspedes y Augusto Roa Bastos, cuyas obras mencionadas dialogan a través de temáticas recurrentes y guardan entre ellas, además, una importante coincidencia.

A diferencia de la propuesta de Céspedes, la novela de Roa tiene un alcance temporal (y espacial) más amplio, pues excede por mucho la contienda bélica como tal, que es tratada en uno solo de los diez capítulos de la novela: “Misión”. Y es precisamente este el capítulo que elige el director argentino Lucas Demare para hacer la adaptación al cine de la novela en un film titulado *La sed* (1961). Ahora bien, sucede que uno de los cuentos de *Sangre de mestizos* –“Humo de petróleo”– tiene una trama muy similar a la del capítulo (adaptado a film) de la novela. Es más, el final es prácticamente el mismo:

Una patrulla de soldados bolivianos que cuidaba la retaguardia [...] escuchó durante mucho rato el clamor continuo, prolongado, angustioso de una bocina, propagado por la acústica de la noche sonora [...] y luego una explosión igual a un golpe de bombo. El Pampino había obtenido vía libre al otro mundo, para su carro de fuego (Céspedes, 1997: 168).

Y en la novela de Roa Bastos, leemos:

[A]vanzó a la deriva con las ruedas en llamas, [...] [v]arias ráfagas de ametralladora, imprecisas, balbuceantes [...] astillaron finalmente los vidrios, pero el camión siguió avanzando [...] Al chocar contra un árbol se detuvo. [...] La bocina empezó a sonar, trompeteando largamente, inacabablemente...” (Roa, 2011: 363).

Este hecho deja abiertas algunas preguntas respecto a si estos autores llegaron a conocerse y conversar. Sin embargo, el capítulo en *Hijo de hombre* parece, a todas luces, una “referencia velada” al cuento incluido en *Sangre de mestizos*.

⁴⁸ Por nombrar algunas: *Estampas de guerra* de Hugo Rodríguez Alcalá; *Ocho hombres* de José Santiago Villarejo; “Che la reina” y “Rojas Silva rekavo”, canciones de Emiliano R. Fernández que se cantaban en plena guerra; *Después de la guerra*, *Vuelve al frente de nuevo* y *Sandía enterrada* de Julio Correa; *Paraguay con su horizonte secreto* de Elsa Wiczell; “El último acto” de Yula Riquelme; la antología *Madres en el amor y en la guerra* de Olga Caballero y Gloria Jiménez; *Entre la guerra y el olvido* de Margot Ayala; etc. Vale la pena notar que, además de las obras que fueron publicadas durante la guerra o cerca de su conclusión, hay una gran producción escrita desde el otro lado del campo de batalla por mujeres. Este puede ser un tema muy rico y amplio para una investigación.

Hechos como este se pasan por alto, precisamente, por la falta de ediciones serias del libro de Augusto Céspedes. Y este es un hecho superficial, casi un dato curioso; pero ocurre lo mismo con aspectos más profundos y, por tanto, más enriquecedores para la obra. Con el mismo ánimo, me interesa asomarme a una lectura para dejar constancia (también a modo de conclusión) de que leer “La paraguaya” –y, en general, *Sangre de mestizos*– solo como un documento histórico o como una mera consecuencia de la incipiente postura política del autor es un acto reduccionista. La complejidad de este cuento radica en la fuerza evocadora de la fotografía y su condición de imagen. Así, me animo a postular una entrada de lectura invitando a reconsiderar la potencialidad del cuento de Céspedes: la historia de Paucara y la fotografía comparte aspectos centrales con el mito de Narciso y Eco.

El mito inicia, recordemos, con un vaticinio de Tiresías. Cuando Liríope le pregunta si su hijo vivirá muchos años, este contesta: “Si no llega a conocerse” (Ovidio, 2010: v. 348, p. 131). Enseguida, un salto temporal nos muestra al mentado hijo, Narciso, vagando por unas campiñas a sus 16 años; edad en la que su aspecto es, a la vez, el de un niño y el de un joven. Muchas ninfas y varios muchachos lo desean, pero Narciso rechaza a todos por igual. Esto incluye a Eco, una ninfa que en lugar de hablar solo tiene la capacidad de repetir las últimas palabras que escucha –a causa de un castigo proferido por Juno–. Cuando Eco ve a Narciso queda profundamente enamorada e intenta acercarse, pero recibe un rotundo rechazo. Esto la deja tan triste que el insomnio y la pena la van demacrando hasta que “[s]olo su voz y sus huesos quedan; su voz perdura; los huesos, dicen, [adoptan] la forma de una piedra” (*ibid.*: vv. 396-399: 132). Tiempo después, uno de tantos rechazados por Narciso ruega al cielo con despecho: “así ame él, ojalá; así no consiga al objeto de sus deseos” (*ibid.*: v. 405: 133). Y Ramnusia acepta su súplica. Entonces, un día, agotado por el sol y la caza, Narciso se acerca a una fuente natural de agua. Ahí encuentra su propia imagen y queda perdidamente enamorado, creyendo “que es cuerpo lo que es agua” (*ibid.*: v. 417: 133). Lamenta mucho Narciso no poder tocar la figura que ve. Y sufre aún más cuando entiende que lo que ama es su propio reflejo: “¡Ese soy yo! Me he dado cuenta [...] ardo en amores de mí mismo [...] ¡Ojalá pudiera separarme de mi cuerpo!” (*ibid.*: vv. 463- 467: 134) (como hiciera Eco). Tan afectado queda Narciso que muere en la orilla del lago, entre la hierba. Su familia se lamenta y Eco repite los llantos. Nunca

encuentran su cuerpo; en su lugar solo hay una flor amarilla con pétalos blancos. Cuenta Ovidio que incluso en la Etigie Narciso sigue contemplando su imagen.

Julia Kristeva considera que el mito alimenta por doble partida “la vida psicológica e intelectual de Occidente durante siglos: por una parte, [con] la exaltación ante un no-objeto, simple producto de un error de los ojos; por otra, [con] el poder de la imagen” (Kristeva, 1987: 90). Este segundo punto es un puente entre las experiencias trágicas narradas en el cuento de Céspedes y el mito que recoge Ovidio. Vale la pena desarrollar este entrecruce teniendo en cuenta la relación que entablan Paucara y Narciso con sus respectivas imágenes: la paraguaya en el primer caso y el reflejo en el segundo.

La causa y el fin en el mito de Narciso es el amor, recuerda Kristeva para poner en evidencia la particularidad del enamoramiento de este personaje (*ibid.*: 100). ¿Podemos reciclar esta afirmación y usarla en “La paraguaya”; transita el Chaco Paucara por amor? Quizás no del todo, pero sí podemos hablar del *enamoramiento* como aspecto central en el desarrollo del cuento y del mito, un enamoramiento que la psicología moderna nos impide llamar ligeramente “narcisista”, pero que sí podemos pensar –como diría Kristeva– “narcisiano”. Giorgio Agamben refuta, en *Estancias*, la interpretación psicológica moderna de este mito en la que se “define como narcisismo el encerrarse y el retraerse de la *libido* en el yo” (Agamben, 2006: 149). Y aclara que “en el mito el joven no está enamorado directamente de sí mismo, sino de su propia imagen reflejada en el agua, que él toma por una criatura real” (*ibid.*). Este pliegue que pone en evidencia Agamben es esencial para leer el mito (Kristeva encuentra en este “detalle” la base para entender parte de los planteamientos filosóficos de Plotino). Así como Narciso se pierde fatalmente viendo su imagen reflejada en el *miroërs perilleus*, Paucara también se extravía en la fotografía. Recordemos que en determinado momento es absorbido por la imagen de la paraguaya y tiene lugar un acto de rememoración en el que el teniente se encuentra consigo mismo, se ve reflejado en sus propios recuerdos. La foto puede leerse como una variación del *miroërs perilleus* de Narciso. Ambos personajes se enamoran de una imagen porque se ven reflejados en ella, es un “enamoramiento por sombras” (*ibid.*), y es en esta compleja relación donde radica lo trágico de ambas historias.

El destino de Narciso es considerado una alegoría del amor en la Edad Media (*ibid.*: 150), ¿acaso no puede pensarse también en la historia de Paucara y la fotografía de la

paraguaya como una alegoría del amor en plena guerra del Chaco? El espejo de Narciso, así como la fotografía de Paucara, refieren “a la imaginación, donde habita el fantasma que es el verdadero objeto del amor” (*ibid.*: 151).

También señala Agamben que

la historia de Narciso [...] [alude] ejemplarmente al carácter fantasmático de un proceso que apunta esencialmente al obsesivo embeleso de una imagen, según un esquema psicológico por el cual todo auténtico enamoramiento es siempre un “amar por sombra” o “por figura”, toda profunda intención erótica está siempre dirigida: idolátricamente a una *ymage* (*ibid.*: 150).

Y este proceso, a su vez, conduce fatalmente a Narciso y Paucara hacia la muerte, el punto trágico de mayor contacto entre ambos personajes.

La ausencia de objeto en el caso del mito y la presencia de uno en el caso del cuento trazan una aparente separación entre ambas historias; sin embargo, aquí radica otro punto de contacto importante. Kristeva apunta que la demencia de Narciso a la que se refiere Ovidio en el mito está determinada por la ausencia de un objeto –recordemos, el personaje se enamora de su propio reflejo– (1987: 100). Pero Narciso está en otra dimensión: no ama ni a mujeres ni a hombres, solo ama. “Se ama: activo y pasivo, sujeto y objeto. De hecho, Narciso no está completamente desprovisto de objeto. El objeto de Narciso es el espacio psíquico; es la propia representación, la fantasía” (*ibid.*). El objeto que maneja Paucara, por el contrario, sí es tangible: es una fotografía. Este objeto, como vimos, se va resignificando a lo largo del cuento hasta que despierta una suerte de fetichismo en el protagonista y se convierte en un amuleto. La demencia de Narciso puede leerse, en este punto, paralelamente al fetichismo de Paucara, en tanto ambas condiciones determinan su destino y ponen en evidencia una faceta perversa. En ambos casos, el destino de los personajes está vaticinado: por Tiresías y por Paucara mismo. Ambas muertes determinan el carácter trágico de sus historias, donde más que una muerte aparentemente injustificada, podemos leer una pulsión de muerte determinante (*ibid.*: 101).

Por un lado, esta entrada de lectura podría mostrar otra cara de la potencia evocadora de la imagen. Y, por otro lado, pienso que es muy provocador pensar en Paucara como una suerte de Narciso moderno en futuras relecturas del cuento y de esta propia tesis.

5. Bibliografía

ANTEZANA, Luis H.

2011 “Sangre de mestizos”. *Ensayos escogidos (1976-2010)*. La Paz: Plural. 553-570.

AGAMBEN, Giorgio

2006 “La palabra y el fantasma”. *Estancias*. Valencia: Pre-Textos. 117-213.

BAPTISTA, Mariano

2000 *Evocación de Augusto Céspedes*. La Paz: Ediciones Neftalí Lorenzo E. CaraspaS.

BARNADAS, Josep; Juan José Coy

1977 *Augusto Céspedes. Sangre de mestizos*. Cochabamba: Los amigos del libro.

BARTHES, Roland

2015a *El grado cero de la escritura*. N. Rosa y P. Wilson (trads.). Buenos Aires: Siglo Veintiuno.

2015b *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. J. Sala-Sanahuja (trad.). Barcelona: Paidós.

BENJAMIN, Walter

2015 *Sobre la fotografía* (6.^{ta} ed.). J. Muñoz Millanes (trad.). Valencia: Pre-textos.

2012 *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica y otros textos*. M. Ortelli (trad.). Buenos Aires: Ediciones Godot.

BLANCHOT, Maurice

1992 *El espacio literario*. Buenos Aires: Paidós.

CARVALHO, HOMERO

2014 “El Pozo: guerra y discriminación”. *La Época*. (Cochabamba, 27 de mayo de 2014). Versión en línea consultada en: <https://bit.ly/36Mk3fv>

CÉSPEDES, Augusto

1997 [1936] *Sangre de mestizos* (15.^a ed.). La Paz: Juventud.

1975 *Crónicas heroicas de una guerra estúpida*. La Paz: Editorial Juventud.

CORNEJO P., Antonio

1997 “Mestizaje e hibridez: los riesgos de las metáforas”. *Revista Iberoamericana*, vol. LXIII, núm. 180: 341-344.

DEBRAY, Regis

1994 *Vida y muerte de la imagen*. Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós.

DIDACTERION

2019 “Pulsum” y “Stilus”. [Versión de Ministerio de Educación del Gobierno de España]. Recuperado de: <https://www.didacterion.com/esdslt.php> el 9 de octubre de 2020.

DIDI-HUBERMAN, Georges

2015 *Ante el tiempo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.

EICHENBAUM, Boris

1995 “Sobre la teoría de la prosa”. VV. AA. *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Ana María Nethol (trad.). Paris: Siglo Veintiuno. 147-158.

FIENNES, Sophie

2006 *The Pervert's Guide to Cinema. Presented by Slavoj Žižek*. [Cinta documental]. United Kingdom: Mischief Films y Amoeba Film.

GARCÍA P. Leonardo

1998 “De tinta y sangre de mestizos: Augusto Céspedes y el sujeto nacional moderno”. Leonardo García Pabón. *La patria íntima*. La Paz: Plural. 169-191.

GENETTE, G.

1989 *Figuras III*. Barcelona: Lumen.

GUMUCIO D., Alfonso

2006 “Narrador narrado”. *Provocaciones*. La Paz: Plural. 73-88.

HOUGHTON MIFFLIN COMPANY

1992 “Macguffin”. *Brewer's dictionary of 20th-century phrase and fable*. Boston: Houghton Mifflin.

KRISTEVA, Julia

1987 “Narciso: la nueva demencia”. *Historias de amor*. México D. F.: Siglo Veintiuno. 89-106.

MARIACA, Guillermo

1990 *La palabra autoritaria*. La Paz: UMSA.

MARTY, Éric

2007 *Roland Barthes, el oficio de escribir*. Horacio Pons (trad.). Buenos Aires: Manantial.

MERLEAU-PONTY, Maurice

1994 Prólogo. *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Ediciones Península.

MONTENEGRO, Raquel

1983 “El personaje en ‘Sangre de mestizos’”. Leonardo García Pabón (ed.). *El paseo de los sentidos. Estudios de literatura boliviana contemporánea*. La Paz: Instituto boliviano de cultura. 155-163.

ORTEGA, José

1973 *Aspectos del nacionalismo boliviano*. Madrid: Porrúa.

PAZ SOLDÁN, Edmundo

- 2007 “La imagen fotográfica, entre el aura y el cuestionamiento de la identidad: una lectura de ‘La paraguaya’ de Augusto Céspedes y *La invención de Morel* de Adolfo Bioy Casares”. *Revista Iberoamericana*, vol. LXXXIII, núm. 221: 759-770.

PFEIFFER, María Luisa

- 2002 “Intención e intencionalidad. Aportes para aclarar un equívoco”. *Éndoxa: series filosóficas*, vol. 1, núm. 16: 7-21.

PIGLIA, Ricardo

- 2016 “Tesis sobre el cuento”. *Formas breves*. s.l.: Lectulandia. 48-52.
2010 “Un relato sobre Kafka”. *El último lector*. Barcelona: Anagrama. 39-75.

PRADA O., Renato

- 1979 “La literatura política de Augusto Céspedes”. Leonardo García Pabón (ed.). *El paseo de los sentidos. Estudios de la literatura boliviana contemporánea*. La Paz: Instituto Boliviano de Cultura. 165-196.

QUEREJAZU C., Roberto

- 1981 *Masamaclay. Historia política, diplomática y militar de la guerra del Chaco* (4.^{ta} ed.). Cochabamba, La Paz: Los amigos del libro.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA

- 2019 “Mestizaje” y “Pozo”. *Diccionario de la lengua española* (22.^a ed.). Recuperado de <https://dle.rae.es/mestizaje>

ROA B., Augusto

- 2015 *Hijo de hombre*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

SEBALD W., Georg

2017 *Una especie de transparencia anticipada del ser.* [Versión de Calle del Orco].
Recuperado de: <https://bit.ly/36ReAUC> el 15 de agosto de 2019.

SEIFERHELD, Alfredo

1983 *Economía y Petróleo durante la Guerra del Chaco: apuntes para una historia económica del conflicto paraguayo-boliviano.* Asunción: Instituto Paraguayo de Estudios Geopolíticos e Internacionales.

VARGAS, Manuel (ed.)

2016 *Antología de cuento boliviano.* La Paz: Biblioteca del Bicentenario de Bolivia.

VARGAS, Rubén

1985 “Notas sobre Sangre de mestizos”. *Hipótesis*, núm. 22, La Paz: 203-210.

VERDÚGUEZ G., César (ed.)

2007 *Los diez mejores cuentos de la literatura boliviana.* La Paz: Plural Editores.

DICCIONARIO GENERAL DE LA LENGUA ESPAÑOLA VOX

2019 “Centro”, “Autopsia”, “Íntimo” y “Fetichismo”. Vox Editores. s.l.: Vox.

ZAVALETA M., René

1997 [1963] “Los mitos ávidos de Sangre de mestizos”. Augusto Céspedes. *Sangre de mestizos.* La Paz: Juventud. 9-12.