

VISIONES DE CURUPAYTÍ
CUERPOS, COMBATE Y RELATO EN
ALGUNAS PRODUCCIONES CULTURALES
ARGENTINAS DE LA GUERRA DEL PARAGUAY

VISIONS OF CURUPAYTÍ
BODIES, COMBAT AND STORY IN SOME
ARGENTINE CULTURAL PRODUCTIONS
OF THE PARAGUAY WAR

Lara Segade¹

Fecha de recepción: 30 de junio de 2020

Fecha de aceptación: 22 de agosto de 2020

¹ Universidad de Buenos Aires - Universidad Nacional de las Artes. Mail: larasegade@gmail.com

RESUMEN

Si por un lado toda guerra comporta cierta irrepresentabilidad, algo que queda por fuera de todo lenguaje, de toda racionalidad, de todo orden; al mismo tiempo pareciera existir siempre un impulso contrario: una búsqueda de ordenar, de explicar, de contar. En ese marco, este artículo propone abordar algunas de las producciones culturales argentinas sobre la guerra del Paraguay, con el objetivo de reflexionar en torno a las maneras en que esta problemática, que anticipa la problemática más amplia del relato de la guerra moderna, puede leerse en las diversas representaciones de los cuerpos en combate.

Palabras clave: Guerra del Paraguay - cuerpo - combate - relato - sentidos

ABSTRACT

If, on the one hand, every war involves a certain unrepresentability, something that remains outside any language, rationality or order; at the same time, there always seems to be an opposite impulse: a search to order, to explain, to tell. In this context, this article proposes to address some of the Argentine cultural productions on the Paraguay War, with the aim of reflecting on the ways in which this problem, which anticipates the broader problem of the modern war story, can be read in the various representations of the bodies in combat.

Palavras-chave: Paraguay War - Body - Combat - Story - Sense.

*Yo soy la carne de cañón que alfombra
sangrienta y palpitante,
rota y hecha girones,
el camino triunfante
que conduce á la gloria sus legiones.*

Ricardo Gutiérrez
"Poeta y soldado" (1877)

"Jamás en nuestras guerras hubo nada parecido a Curupaytí", dice José Ignacio Garmendia en el capítulo dedicado a Luis María Campos de *La cartera de un soldado* (Garmendia, 2002: 111). ¿En dónde reside esta inconmensurabilidad del combate entablado entre las tropas paraguayas y las de la alianza conformada por Argentina, Brasil y Uruguay el 22 de septiembre de 1866? Probablemente, en la dimensión de la derrota aliada, en las pérdidas económicas y humanas que significó, especialmente para la Argentina, que a partir de ese momento disminuirá drásticamente su participación en la guerra. En efecto, como observa Martín Kohan en *El país de la guerra*, Garmendia no deja de remarcar, una y otra vez, todo lo que se perdió en una guerra que, sin embargo, resultó en victoria. Así, son numerosas las referencias, en *La cartera de un soldado*, al "alto costo" que tuvo, en general, la Guerra del Paraguay. Como si se tratara de una transacción que no siempre da un saldo positivo. En otro de los libros que escribió sobre el conflicto, *Recuerdos de la guerra del Paraguay*, específicamente en el capítulo dedicado a Curupaytí, Garmendia dará una pista sobre el fundamento de esta transacción desigual al hablar de "gloria comprada con raudales de sangre" (1889: 162).

En 1877, Ricardo Gutiérrez –que había ido a la guerra del Paraguay como médico– escribió un poema en el que un poeta y un soldado dialogan sobre las funciones que caben a cada uno. El soldado es el que tiene para ofrecer un cuerpo: su sangre, su brazo, su pecho. Dice: "Yo soy la carne de cañón que alfombra / sangrienta y palpitante, / rota y hecha girones, / el camino triunfante / que conduce á la gloria sus legiones" (Gutiérrez, 1877). Y luego, en la que tal vez sea la estrofa más conocida:

“Yo soy la abnegación desconocida / y la pena ignorada. / Soy la sangre vertida / con todo el sacrificio de la vida, / y sin otra ambición en su carrera, / que un girón de bandera / que sepulte mis miembros en la nada” (Gutiérrez, 1877). Es allí justamente donde el poeta encontrará su función: será el encargado de salvar ese cuerpo de la nada, del olvido. Así, cantará las batallas no para celebrar la guerra sino para darle un sentido: un sentido trascendente que a la vez un perdure, y que siga funcionando en tiempos de paz.

Es posible leer este poema también como una negociación entre el poeta y el soldado: el soldado ofrecerá su vida ofreciendo su cuerpo, a cambio, el poeta salvará esa vida del olvido, separándola de su cuerpo al cantar su gloria. Si esta negociación resulta exitosa, es decir, si se llega a un acuerdo, es porque están negociando a futuro, y para la paz. Lo que parece leerse en Garmendia, y me gustaría tomar como punto de partida para este trabajo, es una balanza que se inclina bajo el peso de una cantidad de sangre que resulta excesiva en relación a la gloria que se obtiene, o se puede obtener. Y eso se hace más visible que nunca en medio de un combate como el de Curupaytí, donde, los sobrevivientes que se detengan a observar el campo de batalla una vez que esta haya terminado, adquirirán, en un solo golpe de vista, noción de la dimensión del desastre.

Pareciera haber en Curupaytí algo de inconmensurable: algo que no encuentra equivalente, que queda por fuera de todo lenguaje, de toda racionalidad, de todo orden. Al mismo tiempo, nace allí, entre la muerte, un impulso: encontrar ese equivalente, encontrar una manera de nombrar, de ordenar, de explicar, de contar. Propongo que aquello que al mismo tiempo que queda afuera insiste en ser nombrado tiene que ver con el cuerpo, y más precisamente, con el cuerpo en combate.

Visiones fallidas: el infierno de la guerra

Entre los capítulos 5 y 8 de *Una excursión a los indios ranqueles* (1870) se extiende el primero de los múltiples relatos enmarcados que jalonan el texto de Lucio V. Mansilla: la historia del Cabo Gómez, narrada por el

propio Mansilla en una detención de la marcha y en torno a un fogón.² El hecho de que esté al comienzo es relevante porque al mismo tiempo que funciona como umbral del texto viene a conectar la experiencia de la excursión con otra que está en el pasado reciente de Mansilla: la guerra del Paraguay.

Mansilla avanza hacia el oeste, alejándose geográficamente de Paraguay, a la vez que avanza hacia otra frontera, la frontera interior, que en unos años será el frente interno de la llamada guerra contra el indio. Así, este relato de la excursión en la que Mansilla va a negociar la paz puede pensarse como enmarcado entre dos guerras: una que antecede y otra que sucederá a la excursión de Mansilla. En ese sentido resulta relevante, pese a su brevedad, la descripción de la batalla de Curupaytí que presenta Mansilla al comienzo del episodio del Cabo Gómez, única escena de combate que se relata en este texto que, pese a apostar por la paz, está rodeado de guerra:

Aquello era un infierno de fuego. El que no caía muerto, caía herido y el que sobrevivía a sus compañeros contaba por minutos la vida. De todas partes llovían balas. Y lo que completaba la grandeza de aquel cuadro solemne y terrible de sangre, era que estábamos como envueltos en un trueno prolongado, porque las detonaciones del cañón no cesaban (Mansilla, 2018: 78).

Al menos desde la modernidad, el infierno es una de las imágenes más frecuentes para referirse a las batallas: infiernos en los que nada se ve, nada se entiende, de los que poco y nada se puede decir; infiernos frente a los cuales la razón y el lenguaje se revelan muchas veces insu-

2 El fogón, dice el propio Mansilla, es “la delicia del pobre soldado. Alrededor de sus resplandores desaparecen las jerarquías militares” (Mansilla, 2018: 74). En tanto el fogón es también un espacio de producción de relatos, la palabra allí circula en forma horizontal, lo que se contrapone a verticalidad de orden militar (que será justamente central en el interior del relato y es lo que lo conecta también con la historia del propio Mansilla: la degradación a la que será sometido a su regreso como castigo por insubordinación). En la guerra, la desaparición de las jerarquías militares en torno del fogón tiene un efecto corrosivo del que da cuenta José Ignacio Garmendia en otro de los capítulos de *La cartera de un soldado*, titulado justamente “El fogón”.

ficientes, y eso mismo es, de hecho, lo que los hace infiernos.³ La vista que, como destaca Pablo Maurette en *El sentido olvidado* es el sentido preminente de la razón, suele ser en relación con ello el sentido que menos colabora con la percepción de las batallas,⁴ que tienden a ser descritas (cuando son descritas) con imágenes auditivas y olfativas. Al “trueno prolongado” de la cita anterior se suma, un poco más adelante, una referencia al Cabo Gómez, a quien Mansilla encuentra en medio del combate “ebrio con el olor de la pólvora y la sangre” (Mansilla, 2018: 79). Otras imágenes reemplazan a la vista que en situación de combate no se tiene o se tiene solo parcialmente. La referencia a la ebriedad, por otra parte, que será central la historia, implica en este caso un “ver distorsionado” que se conjuga con la preminencia del olfato por parte de Gómez.

Finalmente, tampoco Mansilla ve bien en esta escena, lo que se constituye en otra anticipación de la historia. David Viñas (1986) habla de una “mirada tan escrutadora como ineficaz”, en relación con la minuciosa inspección a la que somete Mansilla a sus soldados, tanto al Cabo Gómez como a muchos de los enganchados y destinados cuyas peripecias en el frente narraría en diversas *Causeries*.⁵ En el caso que nos ocupa, es la simpatía que le inspira el Cabo lo que termina por viciar la percepción de Mansilla, que no verá la insubordinación de Gómez, a quien se le ordenó que se retirara y desobedeció. La insubordinación viene asociada tanto a la ebriedad como a la capacidad de matar, riesgos que se conjugan en Gómez y que darán forma a una amenaza que por más que se lo mire no se llega a ver. A partir de allí, el episodio del Cabo

3 La del Paraguay es una guerra que reúne elementos tanto de la guerra moderna como premoderna, y esto en relación tanto con los modos de hacer la guerra como con los modos de contarla.

4 Dice en relación con esta cuestión Karl Von Clausewitz en *De la guerra*: la guerra implica siempre incertidumbre y limitaciones perceptivas de toda clase. Esto se ve por ejemplo en relación al territorio de la guerra, ya que el jefe “debe realizar su tarea dentro de una extensión a la que está ligado pero que no puede abarcar con su vista”. Esta dificultad, dice Von Clausewitz, debe “superarse gracias a una clase especial de don mental, llamado *sentido del terreno*”, que define como “la aptitud de formarse prontamente una representación geométrica correcta de cualquier parte del terreno y, por lo tanto, para hallar fácilmente una correcta posición en él. Evidentemente se trata de un acto de la imaginación” (Von Clausewitz, 2003: 97).

5 Es un elemento central en, por ejemplo, “Amespil” y “Juan Peretti”.

Gómez puede organizarse en función de la vista que falla o falta que a su vez abre respectivamente a dos géneros: el fantástico y el policial. En especial, voy a detenerme en el fantástico, en tanto zona donde el relato del episodio de guerra se aleja del realismo.

En su libro *The soldiers tale*, Samuel Hynes parte del análisis de un extenso corpus de relatos en primera persona de diversas guerras del siglo XX para afirmar que estos guardan relación con tres géneros narrativos: el relato de viaje, la autobiografía y la historia. Por un lado, las guerras suelen pelearse en islas, desiertos o montañas, paisajes destruidos: lugares extraños, que no se parecen en nada a casa y que en ese sentido Hynes define como “unfamiliar”. Los narradores de relatos de guerra suelen intentar dar cuenta de esos lugares extraños y describir su propia inmersión en esa otra, terrible, existencia, que es lo que hacen los buenos relatos de viaje. Además, los relatos de guerra dan cuenta de un episodio histórico y una experiencia personal, convirtiéndose así en relatos históricos y autobiográficos. Sin embargo, sostiene Hynes, por otro lado, la extrañeza radical de la guerra respecto de cualquier otra experiencia termina por distinguir los relatos bélicos de aquellos otros a los que asemejan. En efecto, los relatos de soldados nunca consiguen volver la experiencia bélica ni su paisaje del todo familiares. Más bien, muchas veces parece que son escritos con el objetivo de mostrar cuán “unfamiliar” es la guerra, qué extrañas y desoladas son sus escenas, que constituyen la antítesis del mundo comprensible que el autor y sus lectores habitan. Si en ese sentido los relatos de guerra se distinguen de los de viaje, se distinguen de las biografías porque narran una interrupción y no una continuidad, y del relato de la historia porque les falta la racionalidad científica. Los relatos de guerra abundan en escenas inverosímiles de las que ni la razonable linealidad de la historia ni de la vida propia consiguen dar cuenta. Hynes cita a Primo Levi, autor de *Si esto es un hombre* y *Los hundidos y los salvados*, testimonios de su experiencia en el campo de concentración de Auschwitz, para sostener

que “el infierno es un lugar sin *porqué*. El *porqué* lleva a la razón y a la civilización; no hay nada de eso ahí” (Hynes, 2001: 264).⁶

Fundamentalmente, la extrañeza radical de la guerra se vincula con la omnipresencia de una muerte más fea, más grotesca, menos humana que otras muertes, de la cual las palabras con que normalmente se cuentan los viajes, las historias y las vidas no pueden dar cuenta:

La guerra es una actividad en la que los hombres se vuelven comida de animales predadores, en la que las ratas, los gatos y los cerdos comen gente, incluso la gente come gente. En la guerra, cualquier tipo de monstruosidad es posible. Y el testigo lo ve con más fascinación que rechazo, capturado por su extrañeza. Es una afirmación simple pero verdadera: en la guerra, la muerte es grotesca y asombrosa (Hynes, 2001: 20).

También Sigmund Freud ha afirmado, en un texto escrito durante la Primera Guerra Mundial, que una de las transformaciones primordiales que la guerra provoca en los hombres es la de la actitud ante la muerte. Si normalmente es imposible representarse la muerte: “Es evidente que la guerra ha de barrer con este tratamiento convencional de la muerte. Esta ya no se deja desmentir (*verleugnen*); y nos vemos obligados a creer en ella. Los hombres mueren realmente; y ya no de manera aislada, individuo por individuo, sino muchos, a menudo decenas de miles en un solo día” (Freud, 1991: 14). Es necesario, pues, representársela pero es aquí donde el realismo se vuelve insuficiente. Lo familiar, lo natural y lo racional encuentran su límite y se abren: hacia lo extraño, lo sobrenatural, lo inexplicable, lo fantástico. Aparece allí el “gótico del campo de batalla”: “El estilo en que se describen estas visiones se mantiene llano y sin variaciones, sin embargo de algún modo *realismo* no parece el mejor término para tales escenas grotescas. Para este tipo de realidad de la guerra, quizás necesitemos un término nuevo. Llamemos a estas visiones gótico del campo de batalla” (Hynes, 2001: 26).

6 La traducción de todos los fragmentos citados de *The soldiers tale* es mía.

Al regreso del combate, cuando se pasa revista, Gómez no está por ningún lado, tampoco en los hospitales. Se concluye que ha muerto. Los soldados dicen: “Nosotros le hemos visto echados boca abajo al retirarnos de la trinchera con la bandera” (Mansilla, 2018: 80). Como se comprobará en el capítulo siguiente, esta percepción está errada. Los ojos engañan. Es decir, se malinterpreta lo que se vio: Gómez, sabremos después, se estaba “haciendo el muerto” para que no lo remataran los paraguayos y poder salvarse. Aparece aquí la posibilidad de simular, de “hacerse”, forma de la dimensión práctica del hacer que es central a lo largo de todo *Una excursión a los indios ranqueles*, pero que aquí adquiere relevancia en relación con el relato de la guerra. El Cabo Gómez después contará que se hizo el muerto para que los paraguayos también, igual que sus compañeros, lo vieran muerto. Esta tensión entre ser y parecer abre la puerta a la dimensión fantástica del relato, tal como la nombra el propio Mansilla: la aparición del Cabo Gómez revivido. Así se le informa a Mansilla:

- Señor, una alta del hospital.
- Su fisonomía traicionaba una sorpresa.
- ¿Y quién, hombre?
- Un muerto.
- ¿Cuál de ellos?
- El cabo Gómez. (Mansilla, 2018: 80).⁷

Tras un confuso episodio policial en el que, como logra averiguar un Mansilla devenido en detective, Gómez mató a un vivandero por error, creyendo que se trataba de un Alférez que lo había abofeteado,⁸ el Cabo

7 Puede leerse acá la aparición de un motivo que será muy productivo en la literatura argentina, si se piensa en una línea que une a esta alta de un muerto con la figura del fusilado que vive, oxímoron que, en su contradicción, produce una intriga que es la que dará origen a la investigación de Rodolfo Walsh en *Operación Masacre*.

8 Aunque no voy a ahondar en esto aquí, me interesa señalar que el episodio y su resolución sitúan una cuestión que es central en todos los relatos que hace Mansilla de la guerra del Paraguay (y que ya se anticipaba en el hecho de que el relato fuera contado alrededor de un fogón): la de la disciplina militar.

Gómez será finalmente fusilado y muerto. Sin embargo, tendrá una nueva aparición, aun más aterradora que la anterior.

La aparición –así la llama Mansilla– es primero auditiva: “un eco del otro mundo, con tonada correntina, resonó en mis oídos” (2018: 94). Luego la vista viene a corroborar lo que se percibe rápidamente como una aparición terrorífica: “Efectivamente, el Cabo Gómez estaba ahí, en la puerta del rancho del general, con el mismo rostro que tenía la noche que le vi por última vez” (2018: 97). Y enseguida: “Mis ojos estuvieron fijos en él un instante, que me pareció una eternidad” (Mansilla, 2018: 98). Pero nuevamente, los ojos no alcanzan.

La reacción de Mansilla involucrará a todo su cuerpo, como se puede leer en las expresiones con las que intenta describirla: “Mi sangre se heló, mi respiración se interrumpió”; “Debía estar pálido, como la cera más blanca”; “Yo sentí un sudor frío por mi frente”; “Produjo en mi cabeza un efecto nervioso semejante al que produce el rechinar estridoroso de los dientes de un moribundo”; “Yo sentí algo como cuando en sueños se nos figura que una fuerza invisible nos eleva de los cabellos hasta las alturas en que se ciernen las águilas”; “Mis labios callaron, pero como suspendido por un resorte y a la manera de esos maniqués mortuorios que se levantan en las tablas de la escena teatral, fuime levantando poco a poco de la silla y como queriendo retroceder” (Mansilla, 2018: 96-97). Los efectos de esta aparición son efectos en el cuerpo y son no controlados. Tal pérdida de control supone un “salirse de sí”: una fuerza invisible que eleva de los cabellos, un resorte, la comparación con maniqués movidos mecánicamente. Recién cuando la hermana de Gómez menciona a su hermano y llora y la situación queda aclarada, Mansilla “vuelve en sí” (Mansilla, 2018: 98).

Estos efectos o afecciones en el cuerpo parecen hablar de un cuerpo tocado por la experiencia y remitir, por lo tanto, a lo táctil. Puede pensarse entonces que en todas estas escenas en las que no se ve o se ve mal y otros sentidos pasan a primer plano, lo que se pierde o falla es aquel sentido “superior” que organiza el mundo, de manera que lo que se pone de manifiesto en la emergencia de lo táctil como reacción descontrolada del cuerpo es el riesgo en que ese cuerpo se encuentra. Si, como

señala Pablo Maurette, el sentido del tacto siempre es bidireccional –se toca y se es tocado– y supone por tanto una forma de afección del cuerpo, en combate, en la posibilidad de que algo alcance el cuerpo, que lo toque, reside todo el peligro. En combate, ser tocado es justamente lo que hay que evitar. Sin embargo, no depende enteramente de uno. Por el contrario, morir o vivir, en la guerra, es casi siempre un puro azar. Al mismo tiempo, no es infrecuente, como ilustra el episodio de Gómez, que alguien dado por muerto aparezca después vivo.⁹

En efecto, en ese territorio extraño que es la guerra, la línea que separa a los muertos de los vivos es difusa, o porosa y, por lo tanto, las distinciones entre unos y otros no son claras. Así, se configura una zona en la que los vivos se sienten tan próximos a los muertos que incluso podrían convertirse en ellos. La posibilidad de un pasaje como ese constituye una de las escenas más aterradoras. En ese marco, es muy frecuente encontrar, en los relatos de la guerra, figuras intermedias, fantasmales, que no están realmente ni de un lado ni del otro. En el infierno que es la guerra, hay muertos que viven y vivos que parecen muertos.

Visiones indelebles: los recuerdos de la guerra

En 1889, José Ignacio Garmendia publica *La cartera de un soldado*, uno de los múltiples libros donde recopila las historias de la guerra del Paraguay, de la que participó como capitán. El libro mezcla textos escritos en la década del 80, orientados en general a construir una galería de héroes, con otros escritos en tierra paraguaya durante la guerra. Entre las semblanzas de la galería de héroes, se encuentra la del Teniente Coronel Alejandro Díaz, muerto en el combate de Curupaytí, que comienza así:

Yo le vi estendido, amarillo, color de cera, petrificado por la muerte prematura, sobre un improvisado ataúd, no teniendo mas mortaja que su glorioso uniforme ensangrentado. Velé su primera noche de eternidad, y acompañé en el sincero dolor reprimido á su hermano, que era el mayor

9 En muchos casos, estos “falsos muertos” encubren a desertores y pasados.

de mi cuerpo. La aflicción de aquellas tristes horas, como un inmenso pesar que oprime el corazón ha quedado relevada en mi espíritu, y es por eso que voy a pagar el tributo que debo a la memoria de uno de los mas ilustres jefes de la guerra del Paraguay.

Los dolores de la muerte son de tal reflexión, que avivan constantemente los recuerdos, los incrustan, los hacen indelebles: su pálido sudario se mueve con la vida eterna, y ni el mas pequeño detalle desaparece de la distanciada escena quejumbrosa, que siempre se presenta a la imaginación con su sombrío colorido, allá, en un lejano vaporoso como el ambiente del mundo de los fantasmas (Garmendia, 2002: 77).

Todos los relatos que componen *La cartera de un soldado*, pero muy especialmente los escritos durante la década del 80, apelan a los testigos presenciales de los hechos narrados. Así, sobre todo las escenas de combate y de muerte en combate están escritas en base a relatos de otros que en muchos casos diferían entre sí, y debieron ser probablemente confrontados, mezclados, sintetizados e incluso complementados con la propia imaginación.¹⁰ En cambio, en esta historia que empieza por el final, Garmendia relata lo que vio con sus propios ojos: La frase “Yo vi” no solo pone a Garmendia en la escena, sino que además sitúa la vista como el sentido de acceso a esa escena que por lo tanto puede ser al mismo tiempo racionalizada, sintetizada, puesta en palabras (en ese sentido no es menor el hecho de que se trate de una escena del “después” del combate).

Por otra parte, me interesa el fragmento para preguntarme ¿qué es lo que ve? ¿De qué es testigo? Si bien es cierto que nadie puede testimoniar su propia muerte, hay casos en que se está todo lo cerca que se puede de la muerte de otro.¹¹ De un par, además, lo que hace de alguna

10 El relato de la muerte del Coronel Roseti en *La cartera de un soldado* comienza, en efecto, con una especulación, que supone un acto de imaginación: “Su agonía debió ser terrible” (Garmendia, 2002: 73).

11 En relación con ello, Giorgio Agamben en *Lo que queda de Auschwitz* dirá que hay una laguna en todo testimonio. Solo puede dar testimonio de la experiencia total del horror (de los campos de concentración, de la guerra) quien no puede darlo, porque murió allí.

manera a los lugares intercambiables: como señalé antes, esto aparece mucho en los relatos de guerra y es fundamental en tanto introduce la cuestión del azar. Una vez en combate, “le puede tocar a cualquiera”. Los relatos están llenos de historias en que uno estaba justo en el lugar de otro, o justo avanzó o se detuvo, y entonces murió o se salvó (y el que murió es otro). Son ese azar y el sinsentido que supone lo más difícil de nombrar. Pero al mismo tiempo es allí donde nace la necesidad de escribir: en busca de sentido. Se trata, en definitiva, de esa suerte de paradoja que el trauma plantea: una necesidad de elaboración y al mismo tiempo una imposibilidad de elaboración total. En efecto, al afirmar que el recuerdo vuelve constantemente Garmendia remite a la idea de trauma: los dolores de la muerte vuelven una y otra vez al recuerdo, lo avivan, lo incrustan, lo hacen indeleble. Y es en busca de “desincrustar”, de alguna manera, que se escribe. Para extirpar esa imagen dolorosa, horrorosa, siniestra, del cuerpo muerto del color de la cera que podría ser uno.

“Es por eso que aquella negra noche sin gemidos ha inspirado la resurrección de una vida de honor, templada en las vicisitudes de una vida ingrata y una muerte de soldado” (Garmendia, 2002: 77), dice Garmendia a continuación. ¿Qué sería esa vida de honor en la que se renace? La historia, la escritura, este mismo relato que comienza. En la escritura, pues, se produce un nuevo pasaje entre la vida y la muerte: la escritura es, así, en sí misma fantasmática en la medida en que es una forma de revivir a los muertos.

En relación a la muerte de Díaz, el relato estará construido en base a la relación del Comandante Belisle, quien estuvo todo el tiempo con Díaz. Si bien tiene algunos elementos bastante sangrientos, no deja de remarcarse que estos no son nada comparados con los que aparecen en las muertes de otros, como la de Roseti, cuyo cuerpo no pudo ser recuperado, o la de los soldados que murieron estando prisioneros del enemigo en el episodio narrado en “Los mártires de Acayuazá”. La recuperación del cuerpo (el hecho de que, aun con todo su horror, pueda ser contemplado) posibilita la realización ritos funerarios, el primero de los cuales, en el caso de Díaz, lo realiza Garmen-

dia. Los ritos funerarios, a su vez, “sirven, sin duda, para efectuar una separación ritual entre los vivos y los muertos, pero antes que nada, y sobre todo, sirven para separar la imagen del muerto del cadáver” (Giorgi, 2014: 197). Se separa la naturaleza, la biología, la materialidad orgánica de la memoria social y cultural, la imagen y la imaginación. Así, el ritual implica una forma de pensar la muerte específicamente humana, que se distinguiría de otros modos de morir social y políticamente insignificantes. El ritual, en definitiva, reconoce una muerte como propiamente humana, es decir, como el fin de una vida humana reconocida como tal en el seno de una comunidad.

Es aquella necesidad de darle sentido a la muerte lo que va a derivar, como el propio Garmendia entiende ante el cadáver de Díaz, en lo que permite o posibilita un ritual de sepultura: la construcción de una memoria, que es heroica, la construcción incluso de una leyenda: hacer del muerto un héroe o un prócer. Ese es en general el gesto de Garmendia en su “galería de héroes”. Hay una voluntad de control del sentido de, justamente, lo que menos control tiene: la muerte (y la muerte en combate, que como dijimos, está signada por el azar). En esta línea, el gesto de Garmendia resulta inseparable de la voluntad de contribuir a un discurso historiográfico nacionalista que se está escribiendo durante la década del 80. Como sostiene Benedict Anderson en su análisis de las naciones como comunidades imaginadas, existe toda una configuración imaginaria que sostiene lo que llamamos “nación”, y que es la que contribuye, entre otras cosas a que haya hombres que estén dispuestos a matar y morir por sus naciones. Escritos como los de Garmendia son capaces de operar “la magia del nacionalismo” que “es la conversión del azar en destino” (Anderson, 2007: 29).

También en 1889 Garmendia publica sus *Recuerdos de la guerra del Paraguay*. El capítulo dedicado a Curupaytí comienza con una invocación que recuerda la que da comienzo al *Facundo*, de Domingo Sarmiento¹²: “Sombras de bravos, yo os evoco como un recuerdo inmortal” (Garmen-

12 “Sombra terrible de Facundo voy a evocarte, para que sacudiendo el ensangrentado polvo que cubre tus cenizas, te levantes a explicarnos la vida secreta y las convulsiones internas que desgarran las entrañas de un noble pueblo! Tú posees el secreto: revélanoslo” (Sarmiento, 2015: 23)

dia, 1889: 161). Garmendia aquí evoca a los fantasmas de los muertos para narrarlos y así sitúa desde el comienzo el elemento fantasmático que será fundamental a lo largo del libro y muy especialmente en el relato de la batalla de Curupaytí.

Sin embargo, a la hora de narrar tanto el combate como, sobre todo, las horas que le siguen, el elemento gótico se anclará fundamentalmente en la materialidad de los cuerpos, tanto individuales como colectivos: igual que en el episodio del Cabo Gómez, será el cuerpo, con sus sentidos “menos racionales” lo que aparecerá en primer plano. El combate comienza con una inmensa explosión, en una imagen sonora que se va complejizando con los alaridos de los que caen y las voces enérgicas que, sobreponiéndose a todo, instan a seguir avanzando. Enseguida, “estalla el combate en todo su esplendor, entre una atmósfera de humo y de sangre, de olor a pólvora y trapo quemado” (Garmendia, 1889: 176). La imagen tiene el poder evocador de lo olfativo.

A su vez, las tropas aliadas son descriptas con algunas expresiones que ponen a los cuerpos en el centro: las fuerzas hercúleas de las columnas, sus “músculos de acero”; cuerpos jóvenes, que debieran llamarse “de granito”; “muralla de carne que va a sufrir el fuego de artillería” (Garmendia, 1889: 167- 169). La proximidad entre cuerpos y armas es tan excesiva que se vuelve contigüidad y termina por producirse una suerte de contagio, un intercambio de propiedades entre cuerpos y armas, entre ambos tipos de materia. El adjetivo “hercúleo” parece condensar tal contigüidad: un cuerpo que es pura materia al servicio de la guerra, un cuerpo que es un arma y que en virtud de serlo adquiere una dimensión heroica.

El adjetivo es utilizado por Garmendia también en *La cartera de un soldado*, en el capítulo “Los mártires de Acayuzá”, donde se narra el dramático episodio de un grupo de soldados que son tomados prisioneros por el enemigo, que serán torturados y que finalmente morirán, con excepción de dos soldados y del Sargento Ibáñez, quien oficiará de testigo: “¿Quién hubiera entonces conocido a aquellos hercúleos soldados de otro tiempo?, parecía un grupo escuálido, repugnante, salido de un hospital de locos” (Garmendia, 2002: 93). En la propia dimensión corpo-

ral, el héroe (Hércules) ha dejado lugar al loco de la guerra: el desecho humano, el que ya no sirve para la guerra ni para ninguna otra cosa.

En la misma línea, ante el rechazo de los primeros batallones, se enviarán nuevos, en oleadas sucesivas que correrán la misma suerte. Garmendia habla entonces de un esfuerzo que aumenta con “nueva masa de carne humana” (1889: 179) pero que inmediatamente comienza a declinar. Un Garmendia sombrío comprende allí mismo una verdad de esta guerra, que por un momento no es otra cosa que una máquina que consume cuerpos a toda velocidad. “Van cayendo uno a uno”, dice, y concluye: “El simún de la batalla va haciendo allí un desierto”.¹³

Ya al comienzo del capítulo, Garmendia había hablado con tristeza de una ley inexorable según la cual todo se olvida. Y un poco más adelante: “Aquellos bizarros combatientes, como por una ironía de las grandezas humanas, han vuelto a la nada, al átomo que se pierde en el infinito» (Garmendia, 1889: 162). La imagen, entre poética y científica, da cuenta de los procesos biológicos que tienen lugar en el campo de batalla, en el tiempo que sigue al combate: los cuerpos serán despedazados y luego se irán desintegrando en partes cada vez más pequeñas hasta integrarse, en forma de átomos, en el paisaje circundante.¹⁴

Ante esa carrera imparable, veloz, hacia la nada, Garmendia pareciera constatar que poco y nada se puede hacer. Todos los cuerpos en la guerra son, al menos potencialmente, el de Roseti, abandonados a su pura materialidad, a su pura biología. En la guerra todos los cuerpos son alimento posible de los buitres: tanto los que mueren como los que sobreviven. Y es ahí donde aparece lo gótico. Si, como dijimos, el ritual

13 Sobre el modo en que las guerras latinoamericanas del siglo XIX contribuyeron no solo a la imaginación de desiertos sino también a su creación efectiva, puede consultarse el libro *The Desertmakers. Travel, War, and the State in Latin America*, de Javier Uriarte. En relación a la guerra del Paraguay Uriarte aborda el tema a partir de las cartas de Richard Burton.

14 En relación con esto, cerca del final del capítulo, Garmendia incluye una pintura realizada por él mismo, de Curupaytí, seis meses después del asalto, donde una sola cruz, que remite al ritual funerario gobierna un paisaje sin otro rastro de vida ni muerte humanas. Esos cuerpos terminaron de desintegrarse y pasaron a formar parte de la naturaleza. Y luego una descripción de esa misma imagen: “Hoy ese lugar que hace latir con tristeza nuestro corazón está solitario; las brisas murmuran siempre en aquellos hermosos bosques, y al sentir su perfumado aliento no se suspiran los recuerdos de la tumba; aquella poesía tropical no hace sospechar los horrores de un combate desgraciado: ha crecido la yerba, los árboles desgajados tienen nuevas ramas, las flores abren sus pétalos en un suelo de esmeralda matizado por el brillante colorido de la pradera” (Garmendia, 1889: 191).

funerario separa al cuerpo del espíritu, en el momento de la muerte y hasta que el cuerpo es rescatado y velado, todo permanece junto, mezclado, indiferenciado. Y esa indiferenciación es lo que provoca terror en tanto el espíritu que será heroico permanece todavía unido a un cuerpo que acaba de sucumbir en un combate: un cuerpo en general destrozado, irreconocible incluso en tanto cuerpo humano.

En efecto, en pleno combate, las columnas que avanzan hacia el enemigo parecen “agigantados monstruos” (Garmendia, 1889: 171), como si cada uno de estos cuerpos (los cuerpos, ahora, del ejército, en el que se inscribe cada uno de los cuerpos-armas de los soldados, para comenzar a disolverse en algo mayor que sí) fueran una suerte de Frankenstein hecho de partes no demasiado bien unidas. La metamorfosis de los cuerpos en cuerpos-armas primero y luego de estos cuerpos-armas en gigantescas masas de carne humana termina por revelar la faz monstruosa de la guerra.

Pero, ¿qué es un monstruo y qué trae? Georges Canguilhem, uno de los primeros estudiosos contemporáneos del tema, situó al monstruo como un ser liminar, en la medida en que es definido ante todo como un ser orgánico, es decir vivo, contiguo por tanto a los hombres –muchas veces, incluso antropomórfico– pero a la vez radicalmente distinto a ellos. En ese sentido, el monstruo es para lo viviente un límite interno, una amenaza que viene “desde adentro”. Canguilhem distingue, además, entre lo monstruoso, categoría de la vida, y la monstruosidad, categoría de la imaginación, y concluye su artículo con la idea de que “la vida es pobre en monstruos mientras que lo fantástico es un mundo de ellos”; es decir, existe una relativa pobreza de la vida que se explica en parte porque “los organismos no son capaces de excentricidades de estructura más que en el breve instante de la iniciación de su desarrollo” mientras que “lo fantástico es capaz de poblar un mundo. El poder de la imaginación es inagotable, infatigable”; “lo monstruoso, en tanto que imaginario, es proliferante” (Canguilhem, 1962: 46-47).¹⁵

¹⁵ Recordemos aquí que la monstruosidad de la muerte de Roseti es introducida en la narración por medio de un acto de imaginación, como ya se señaló en otra nota.

Así, lo humano se va corriendo de sus límites en dos procesos sucesivos e inevitables que involucran a los cuerpos en la guerra: primero, los cuerpos se funden con las armas y luego con otros cuerpos formando columnas que, como máquinas, avanzan; después, cada cuerpo es partido, cortado, mutilado y comienza una infinita fragmentación hasta convertirse en un montón de átomos y desaparecer en el paisaje. Así se describe el segundo proceso en las páginas finales dedicadas al combate de Curupaytí: “Es repugnante el aspecto de este suelo, cubierto con sangrientos despojos, sangre noble y generosa que humea como una antorcha funeraria que pronto se va a extinguir. La metralla al chocar contra el fango de los esteros levanta un torbellino de agua negruzca mezclada con fragmentos de carne humana” (Garmendia, 1889: 181). Y un poco después: “Esa infernal marcha retrógrada es el tétrico desfiladero de la tumba donde la matanza es más espesa, más atroz, más a sangre fría, va acompañada de alaridos salvajes y de las dianas de la victoria: es la crueldad de la guerra que saluda con los rugidos del tigre aquel montón de cadáveres” (Garmendia, 1889: 183). Si el combate es nuevamente un infierno y la guerra una máquina cruel que produce cadáveres de a montones (tanto muertos como muertos-vivos), ¿cómo contarlos?

Cerca del final del capítulo Garmendia dirá: “¡Escena grandiosa! tres horas de recibir la muerte a quema ropa, iluminada por aquellos rostros sudorosos estremecidos por las contracciones del furor sublime: es digna de un poema que aún no se ha escrito” (1889: 181). La escena es digna de un poema que tenga que ver con lo sublime. Sin embargo ese poema aún no se ha escrito. ¿Puede escribirse? ¿Puede escribirse en esta guerra?

Los que se retiran, antes de abandonar el campo, “se detienen para mirar por última vez aquel paisaje ahumado; poema panorámico indeleble regado por la sangre de los campeones argentinos” (Garmendia, 1889: 184). Ahora el campo mismo es el poema, ya no sublime sino panorámico. Y ese panorama lo que muestra es un montón de despojos humanos que Garmendia contempla con sus propios ojos, como contemplará pronto el cuerpo de Alejandro Díaz: “entonces fue que admiré a sangre fría todo el horror de aquella fatal retirada”. Si al comienzo del

capítulo había dedicado unas páginas a describir el desfile de héroes, ahora lo que se describe es un desfile de muertos y muertos vivientes: “Vi a Sarmiento muerto, conducido en una manta por cuatro soldados heridos, aquella faz lívida, llena de lodo, tenía el aspecto brutal de la muerte”; “Seguía el casi cadáver de Francisco Paz, oscilaba con el movimiento del paso vacilante, e interrumpido por el cansancio de los conductores, el cabello le caía desgreñado sobre la frente; los ojos entreabiertos y vidriosos; los labios contraídos y cárdenos; a la distancia parecía que sonreía”; “Era interminable aquella procesión de harapos sangrientos, entre los que iba Darragueira sin cabeza, de moribundos, de héroes inquebrantables, de armones destrozados, de piezas sin artilleros, de caballos sin atalages; los viejos y los jóvenes batallones en fragmentos, los vivos mezclados a los muertos, los muertos balanceando los brazos al son del paso de los conductores o mostrando horribles heridas...” (Garmendia, 1889: 188-189). Así, cuando después del combate el cronista y soldado vuelve la vista hacia atrás, no encuentra nada sublime sino, por el contrario, el gótico del campo de batalla.

Visiones en miniatura: la guerra como juego

En uno de los textos que integran *La cartera de un soldado*, de 1889, el Coronel José Ignacio Garmendia se refiere a los 29 cuadros de la Guerra del Paraguay que Cándido López había mostrado hasta ese momento.¹⁶ Para Garmendia, el valor histórico de estos cuadros “copiados del natural” (tal como los suyos a los que acabo de referir) permite disculpar los defectos que presentan si se los considera como obras artísticas.¹⁷

16 El texto fue escrito por primera vez en 1886, y luego revisado para su inclusión en el libro. En 1885 Cándido López había realizado una primera exposición de 29 cuadros en el Club Gimnasia y Esgrima.

17 El mérito fundamental de estos cuadros es, según Garmendia, entonces, arrebatar al olvido las escenas de la guerra de Paraguay. El hecho de que constituyan el testimonio de un testigo ocular, que hayan sido, dice Garmendia, “copiados del vero”, permite pensar en un sacrificio del arte en pos de la conservación de un documento para la historia. En todo caso, otros, “los ilustres pintores del futuro”, mejores, más formados, podrán animar grandes telas basándose en esta “preciosa fuente” que les brinda López. La mirada de Garmendia reproduce en líneas generales la mirada que tuvieron sobre la obra de López sus contemporáneos, incluso el propio López concibió su tarea en términos fundamentalmente documentales y en esa misma dirección lo alentó Bartolomé Mitre.

En los cuadros de Yatay y Uruguayana, por ejemplo, Garmendia destacará la falta de perspectiva, “así como algún amontonamiento en las tropas”. Garmendia está pensando aquí en óleos que representan a los ejércitos formados antes de los ataques. En un cuadro como “Después de Curupaytí”, que es posterior, la desproporción es tal vez la misma, pero el efecto es el contrario: ya no un amontonamiento sino una dispersión de los cuerpos.

Al referirse a la obra de López, Garmendia no solo critica la desproporción sino también la simpleza del dibujo que contribuye a que las figuras sean todas iguales, no solo en cuanto a su tamaño sino también en cuanto a sus rasgos. El resultado es que las figuras de los cuadros de López son indistinguibles entre sí: apenas pueden diferenciarse los bandos por los colores de los uniformes, y no en todos los casos. Esta indistinción entre los hombres tiene una arista aun más perturbadora en los cuadros que representan combates o el después de los combates, en los que no se distingue cuáles de estos soldados están vivos y cuáles están muertos.

Como plantea Susan Stewart en el capítulo de *On longing* dedicado a las miniaturas, estas por un lado al ofrecer una versión manipulable de la experiencia permiten dominarla. Pero por otro lado, al mismo tiempo que vemos a las miniaturas como objetos nos preguntamos si no tendrán una vida secreta, si hay una acción que no vemos: estas preguntas que despierta la miniatura se vuelcan, dice Stewart, en las historias de juguetes que cobran vida. Y es que las miniaturas son producidas y existen en el límite entre lo animado y lo inanimado: al mismo tiempo que lo trazan, lo cruzan y lo desdibujan. En los cuadros de Cándido López, si se deja de mirar el ordenamiento general de las tropas y se mira en detalle a cada uno de esos “soldaditos de juguete”, surgen preguntas parecidas: ¿qué están haciendo?, ¿están peleando?, ¿están vivos o muertos? En el cuadro de Curupaytí en el que López se

Será recién en 1971, con la exposición de su obra en el Museo Nacional de Bellas Artes, que se incorporará a López a la historia del arte y sus cuadros comenzarán a valorarse con criterios diferentes al de la fidelidad representativa. Sobre el derrotero de la obra de López y de su recepción, puede consultarse el artículo de Nora Gabriela Iribe, “Representaciones de la Guerra del Paraguay: Cándido López y Roa Bastos”.

pintó a sí mismo, esta pregunta se vuelve especialmente acuciante y la respuesta es inquietante: parece muerto, pero sabemos que está vivo.

Hay un cuadro de Cándido López que, como señala Alejandra Laera en su artículo “Sobre la guerra en el Paraguay (relatos nacionales en las fronteras)”, es diferente: en la perspectiva, en la proporción, en la altura de la mirada, en el detalle del dibujo. Se trata de “Soldados paraguayos heridos prisioneros de la batalla de Yatay”. El cuadro muestra, a la altura de nuestros ojos, figuras humanas sufriendo. Como si el dolor, a diferencia de lo que ocurre en el campo de batalla, tuviera una dimensión humana. Y esto en un doble sentido: si por un lado lo humano no se desdibuja en contigüidad con lo no humano (los juguetes, los animales, las armas), por otro lado lo humano se homogeneiza y los bandos nacionales que eran lo único que, en los cuadros de los combates permitía distinguir a unos soldados de otros, se vuelve un dato secundario en relación con la preminencia del dolor. Así, lo que vemos en este cuadro son figuras humanas, de rasgos definidos que nos permiten saber que están vivos. Mal, pero vivos.

En cambio, en los soldados en miniatura de, por ejemplo, “Después de Curupaytí” no vemos tanto figuras humanas como soldaditos de juguete, figuritas mínimas, que no se sabe bien qué están haciendo, ni siquiera se sabe si están vivos o muertos, lo que permite pensar en una representación de la guerra como juego, muy alejada en ese sentido de los grandes hombres y sus grandes acciones, de la épica y del sublime que reclamaba Garmendia frente al panorama sangriento que tenía ante sus ojos.

También Dominguito Sarmiento, hijo adoptivo de Domingo Faustino Sarmiento, se representó a la guerra como juego en la última carta que envió a su madre antes de caer en la batalla de Curupaytí. Desde el comienzo, Dominguito responde a la aprensión de su madre con palabras que describen una situación no solo de calma sino incluso de bienestar, de alegría. Dice estar más gordo, curándose gracias al clima de una dolencia en el labio, de buen humor. Envía siempre cariños para los conocidos y, con cierta picardía galante, para algunas conocidas. Al mismo tiempo, pide. Pide todas las cosas que no llevó y necesita, lo que constituye el primer indicio del exceso de confianza que Martín

Kohan (2014) interpretará como una de las inflexiones particulares de esta guerra: ropa, dinero, una vaina para la espada, tinta, un retrato, yerba, bizcochos, pasta de almendras, dulce de leche en tarritos.

El optimismo perdura casi hasta el final, sin embargo, su contenido varía. En las primeras cartas, Dominguito narra principalmente la vida de campamento: una vida en calma, al aire libre, saludable. Dice a la madre que no hay nada que temer. El combate está todavía tan lejos que resulta inconcebible: Dominguito confía en que no llegará a producirse. Con la marcha y el acercamiento a la línea enemiga, Dominguito comienza a figurarse el combate y a desearlo, lamentándose de que el momento en que el ejército finalmente se bata parezca alejarse día a día. El peor enemigo, todavía, sigue siendo el clima: el calor excesivo, las tormentas. “La cosa es larga, pero no peligrosa”, dice en la carta del 26 de octubre de 1865. La confianza en que será una aventura breve ya no puede sostenerse, pero ha mutado en una confianza en que se trata de una guerra sin peligro. Ya en febrero de 1866, y también más adelante, comienzan a mencionarse los riesgos posibles y el exceso de confianza con que se los quiere conjurar –“y si fuera desgraciado, lo que por supuesto es imposible” (Sarmiento, 1975: 87); “Tu hijo, que indudablemente te dará nietos” (Sarmiento, 1975: 91)– comienza a parecer más una impostura que una convicción. Aparecen también en esas cartas las primeras alusiones a la “buena estrella”, que se multiplicarán a partir de mayo de ese año, ya en territorio enemigo y tras participar en un primer combate: “No abrigues temores sobre mi suerte, en cualquier combate en que pueda encontrarme. Se salvarán de las balas los que tengan buena estrella, y tengan fe en ella. Juzga seriamente, y verás que no puede haberse nacido con otra mejor que la mía, y fe, la tengo ciega” (1975: 87). La fe se va convirtiendo en una suerte de amuleto protector, que Dominguito vuelve a esgrimir frente a la madre cuando le anuncia que se planea un asalto a Curupaytí y que su batallón será el primero en escalar la trinchera. “Tenemos buena estrella. Suerte” (Sarmiento, 1975: 103), dice. Esa es la anteúltima carta.

En la última, en cambio, fechada el 21 de septiembre de 1866, dice: “Querida vieja: la guerra es un juego de azar, puede la fortuna sonreír

o abandonar al que se expone al plomo enemigo” (Sarmiento, 1975: 103). En la víspera de la batalla en la que perderá la vida, la confianza parece abandonar a Dominguito.

Para Martín Kohan, el exceso de confianza que exhibe Dominguito a lo largo de casi toda su correspondencia es una de las inflexiones de esta guerra, que se origina en la famosa proclama de Mitre (“En 24 horas en los cuarteles, en 15 días en Corrientes, en tres meses en Asunción”) y que puede leerse en el reverso de la otra inflexión de esta guerra: la guerra como fatalidad. En el capítulo de *La cartera de un soldado* dedicado a Charlone, Garmendia cuenta un episodio que tiene lugar en la carpa del doctor Molina en la víspera de la batalla de Curupaytí. Allí están reunidos, entre otros, Fraga, Charlone, Roseti, Alejandro Díaz y Luis María Campos y en un momento Fraga dice: “hoy me van a matar”. Todos los presentes se suman al presentimiento funesto y coinciden en que solo se salvará Luis María Campos, que saldrá herido. Excepto el lugar de la herida de Luis María Campos, dice Garmendia, el pronóstico fue fatalmente cierto. En su análisis del episodio, Kohan lee una idea de la guerra como fatalidad que puede colocarse en línea con una posición que Garmendia sostiene a lo largo del libro y mal puede disimular.

Lo que destaca Kohan en primer lugar es el hecho de que una guerra ganada sea contada como galería fúnebre. Es cierto que son relatos heroicos, pero la impronta lúgubre tiñe todo, y termina por opacar el brillo de las hazañas. Casi todos los héroes que participaron de este hecho de armas sucumbieron en Paraguay. “Así la Guerra de Paraguay se ofrece al lector en clave de pérdida (los que cayeron, ‘los que quedaron’) a pesar de que se la ganó” (Kohan, 2014: 102). Es decir que si este texto está escrito para de alguna manera poner un contrapeso a la pura pérdida, para exaltar la ganancia, sin embargo no lo logra del todo. La balanza sigue desequilibrada. Y esto tiene que ver con la premisa de que fue Paraguay el que provocó la guerra. “A diferencia de las guerras de la independencia o aun de las guerras civiles (las guerras *para* la nación), cuyos costos, por altos que sean, van a estar siempre por debajo del bien que se obtendrá de ellas, la Guerra del Paraguay (guerra *de* la nación, una vez que por fin la nación se constituye) suministra una guerra que

sí tiene precio, y es un precio exorbitante” (Kohan, 2014: 102-103). En efecto, es notorio cómo Garmendia insiste una y otra vez en el alto costo que tuvo esta victoria.¹⁸ Y este alto precio tiene que ver con que esta guerra, provocada, impuesta, señala un desvío del camino trazado, que era el de la constitución de la nación. Quiere incorporarse a la historia, construir sus héroes, pero no se logra del todo. Se impuso como “fatalidad” y esto se lee en su alto precio y en la omnipresencia de la muerte.

En ese sentido, la confianza en la buena estrella y los presentimientos de muerte pueden leerse como las dos caras de una misma moneda, en tanto suponen, ambos, una idea de destino inevitable, de camino ya trazado que se contrapone al azar que, sin embargo, despunta en el momento del combate como signo irreductible de la guerra y, fundamentalmente, de la muerte en la guerra.

Así como en *La cartera de un soldado* mencionábamos que existen dos temporalidades (textos escritos durante la guerra y textos escritos durante la década del 80, es decir, veinte años después), también *Recuerdos de la guerra del Paraguay* y, en especial, el capítulo de Curupaytí, entrañan un desfase semejante. Al final, después de la imagen, incorpora un Apéndice en el que comienza por aclarar que el texto que antecede fue escrito en el campamento de Tuyucú en 1867, es decir un año después de Curupaytí. Aunque en el paisaje no quede nada, el horror sigue incrustado en la retina al momento de la escritura. A continuación, una serie de notas explicativas, de análisis militar de la derrota, terminará condensándose en la enumeración de cinco fatalidades. Con excepción de una (“la lluvia torrencial del 17 de septiembre”), el resto, más que fatalidades parecen errores.¹⁹ En cualquier caso, y más allá de la oscila-

18 “La gloria de la guerra del Paraguay ha sido adquirida a precio exorbitante” (Garmendia, 2002: 69); “Si en alguna parte el proverbio aquel: ‘La letra con sangre entra’ fue una verdad, es en la guerra del Paraguay, donde se pagó bien cara la experiencia adquirida” (Garmendia, 2002: 111).

19 “Primera: No haberse llevado á cabo el primer plan del general Mitre, o no haber Porto Alegre después de la victoria de Curuzú ocupado á Curupaytí. Segunda: La lluvia torrencial del 17 de Setiembre y demás dias que dio tiempo al enemigo á fortificarse, impidiendo al ataque por nuestra parte. Tercera: La falta de éxito de los movimientos cooperativos que debían aunar los esfuerzos comunes en un momento dado. Cuarta: El aviso inexacto que recibió nuestro general cuando estaba comprometido el primer ataque, sin el cual hubiéramos economizado nuestras pérdidas. Quinta: La señal que se hizo desde la escuadra para iniciar el ataque sin haberlo preparado debidamente” (Garmendia, 1889: 197).

ción entre el registro militar y el poético que caracteriza la escritura de Garmendia, en este apéndice puede percibirse un intento de organizar, o mejor dicho, de reorganizar, de ofrecer una mirada panorámica del después del combate que provea de una explicación racional para lo que pasó: de convertir el combate a cifras, a pasos, a planes –exitosos o no–. En la misma línea, y ya cerrando el capítulo, Garmendia incluye partes de un texto de Thompson (las correspondientes al ataque de Curupaytí), datos que permiten colocar la cuestión “en su verdadero punto de vista”. Esto le permitirá concluir, a partir de varias hipótesis contrafácticas, que los planes estuvieron bien, y que *algo*, del orden de la fatalidad, los hizo fallar.²⁰ Que en las guerras modernas los planes siempre fallan es lo que constata Jacques Rancière en el capítulo de *Política de la literatura* dedicado a Tolstoi, a partir de la lectura de las escenas de batallas de *La guerra y la paz*. La historia, dice Rancière, suerte de sucedáneo moderno de la épica, intentará reescribir la batalla para hacerla coincidir con los planes de los generales. Es decir, más allá de que los planes hayan resultado o no exitosos, lo que se busca sostener es que la batalla se desarrolló de acuerdo a lo previsto.

De lo que se trata, en gran medida, es de restablecer una continuidad entre el antes y el después de la batalla: continuidad de lo que se piensa pero también, sobre todo, de lo que se es y así recuperar, por vía de la razón, el control que se perdió durante el combate, puro infierno de la corporalidad, donde nada se ve con claridad, todo estalla en confusión, en trueno, en olor a trazo quemado y cada hombre siente el terror de salirse de sí, desdibujarse y perderse.

Conclusiones

El poema “El poeta y el soldado”, de Ricardo Gutiérrez, escrito tras la experiencia de la Guerra del Paraguay, nos permitió situar al cuerpo, en su pura materialidad, en el centro del escenario bélico. En el poema, el cuerpo funciona como contrapeso de la dimensión trascenden-

²⁰ Por ejemplo: “Esta operación habría producido un triunfo rápido y seguro según los datos del mismo Thompson” (Garmendia, 1889: 202).

tal, épica a la que tiende muchas veces la escritura de los hechos de la guerra. Con ese punto de partida, nos centramos en la cuestión de los sentidos, las vías de contacto primeras entre los cuerpos y el combate del que participan. Ya en el episodio del Cabo Gómez, incluido por Lucio Mansilla en el comienzo de *Una excursión a los indios ranqueles* (1870) pudimos constatar que la vista, el sentido más racional, siempre falla o falta a la hora de dar cuenta de la experiencia bélica, y tiende a ser suplantada por otros sentidos que abren la puerta a diversas dimensiones de lo irracional y alejan los relatos del realismo. Así, en las producciones de Lucio Mansilla, José Ignacio Garmendia, Dominguito Sarmiento y Cándido López –todos ellos participes activos de la Guerra del Paraguay y del combate de Curupaytí en el que nos centramos–, pudimos reconocer diversas modulaciones de lo que Samuel Hynes llamó “gótico del campo de batalla”, esto es, zonas de extrañeza radical en las que se hacen presentes figuras monstruosas o fantasmáticas.

El recorrido permitió ver que estas producciones, muchas veces pensadas como representaciones fidedignas y orientadas por lo tanto a contribuir a una historia que eleve las historias de los caídos a las alturas de la leyenda nacional, son también producciones literarias o artísticas que permiten vislumbrar aspectos diferentes de la Guerra del Paraguay: una guerra nacional que, al mismo tiempo, muestra las fisuras de lo nacional en el momento de su constitución y una guerra con visos de modernidad que anticipa en parte las fisuras que provocarían las guerras del siglo XX en la noción integral e ideal de lo humano que pareció consolidarse durante el siglo XIX.

Bibliografía

ANDERSON, Benedict (2007), *Comunidades imaginadas*, México, Fondo de Cultura Económica.

CANGUILHEM, Georges (1962), “La monstruosidad y lo monstruoso”, en: *Diógenes*, Buenos Aires, N°40, pp. 33-47.

FREUD, Sigmund (1991), “Nosotros y la muerte”, en: *Revista Freudiana (Publicación de la Escuela Europea de Psicoanálisis del Campo Freudiano-Cataluña)*, Cataluña, N°1, pp. 6-22.

GARMENDIA, José Ignacio (1889), *Recuerdos de la Guerra del Paraguay*, Buenos Aires, Casa Editora Peuser.

GARMENDIA, José Ignacio (2002 [1889]), *La cartera de un soldado*, Buenos Aires, El elefante blanco.

GIORGI, Gabriel (2014), *Formas comunes*, Buenos Aires, Eterna Cadencia.

GUTIERREZ, Ricardo (1877), *El poeta y el soldado*, Buenos Aires, La Tribuna.

HYNES, Samuel (2001), *The soldiers' tale*, New York, Penguin.

IRIBE, Nora Gabriela (2011), “Representaciones de la Guerra del Paraguay: Cándido López y Roa Bastos”, en: *Plurentes. Artes Y Letras*, N°1. Disponible en: <https://revistas.unlp.edu.ar/PLR/article/view/327> (Consultado en agosto de 2020).

KOHAN, Martín (2014), *El país de la guerra*, Buenos Aires, Eterna Cadencia.

LAERA, Alejandra (2008), “Sobre la guerra en el Paraguay (relatos nacionales en las fronteras)”, en BATTICUORE, Graciela et al. (comps), *Fronteras escritas*, Rosario, Beatriz Viterbo, pp. 183-213.

MANSILLA, Lucio V. (2018 [1870]), *Una excursión a los indios ranqueles*, Buenos Aires, Penguin Random House.

MAURETTE, Pablo (2015), *El sentido olvidado*, Buenos Aires, Mar Dulce.

RANCIÈRE, Jacques (2011), *Política de la literatura*, Buenos Aires, Libros del Zorzal.

SARMIENTO, Domingo Fidel (1975), *Correspondencia de Dominguito en la Guerra de Paraguay*, Buenos Aires, Lorraine.

SARMIENTO, Domingo (2015), *Facundo*, Buenos Aires, EUDEBA.

STEWART, Susan (1993), *On longing. Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*, Duke University Press.

URIARTE, Javier (2020), *The Desertmakers. Travel, War, and the State in Latin America*, Nueva York, Routledge.

VIÑAS, David “Lucio V. Mansilla a contraluz: de duelos, chinas, memorias y olvidos”, en: *Clarín, Cultura y Nación*, mayo de 1986, Buenos Aires.

VON CLAUSEWITZ, Karl (2003), *De la guerra*, Buenos Aires, Distal.