



UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA
BACHILLERATO DE BELLAS ARTES

Portes
Artes y Letras



Año 0 / N° 1 / 2011

REPRESENTACIONES DE LA GUERRA DEL PARAGUAY: CÁNDIDO LÓPEZ Y ROA BASTOS

Nora Gabriela Iribe

Bachillerato de Bellas Artes

Universidad Nacional de La Plata

norairibe@hotmail.com

Resumen

La Guerra del Paraguay fue un sangriento acontecimiento en la historia de las naciones involucradas en el conflicto. De la iconografía de los campos de batalla se destacan las pinturas del argentino Cándido López. En el 2001 aparece *Los conjurados del Quilombo del Gran Chaco*, colección de cuentos producidos por cuatro escritores oriundos de los países participantes.

“Frente al frente de batalla” de Augusto Roa Bastos reconstruye el encuentro documentado entre Mitre y Cándido López. Diálogos entre los cuadros del pintor, el discurso narrativo, la historiografía y la ficción, la memoria y la imaginación. Contrapunto entre el lenguaje visual y el lenguaje literario.

Palabras clave: Discurso visual-
narración - historia – realidad

Abstract

The Paraguay War was a bloody event in the history of the countries involved in it. The paintings by Argentinean Cándido López stand out within the iconography of the battle fields. In 2001, it is released *Los conjurados del Quilombo del Gran Chaco*, a book of short stories produced by four writers from the involved countries. The recorded

meeting between Mitre and Cándido López is reconstructed in “Frente al frente de batalla” by Augusto Roa Bastos. Dialogues between the artist’s paintings, the narrative discourse, the historiography and the fiction, memory and imagination. Counterpoint between the visual and literary discourses.

Key words: visual discourse – narration – history – reality

Inicio

La Guerra del Paraguay, Guerra de la Triple Alianza o Guerra Grande (1865-1870) fue uno de los más trágicos y sangrientos acontecimientos de la historia de las naciones involucradas en la contienda. El silencio de los caídos contrasta en la actualidad con las voces que siguen encendiendo una polémica no resuelta. El imaginario de este conflicto se mueve como materia líquida transgrediendo límites espaciales y temporales. De la rica

iconografía de los campos de batalla se destaca un soldado que pintó la guerra, el argentino Cándido López (1840-1902). Su vida y su obra presentan matices y misterios que despiertan el dinamismo de la imaginación que ofrece su mediación entre dos campos semánticos específicos: la historiografía y el mundo del arte. El discurso pictórico libera, al decir de Ricoeur, el poder que ciertas ficciones comportan de “redescribir la realidad” (Ricoeur, 1977: 10). Sus obras son el producto, mediado por la memoria, de bocetos y textos escritos en el itinerario del ejército del general

Mitre. López puso su cuerpo para el combate y su arte para documentar la veracidad de los sucesos. No es intención de este trabajo relatar la biografía del artista ni hacer la descripción de su obra, suficientemente frecuentadas ambas por la crítica. Resulta más original seguir algunas lecturas entrelazadas por diferentes lenguajes artísticos que giran alrededor de la figura de Cándido López, soldado, cronista, pintor y personaje de ficción.

La construcción histórica de Cándido López

La figura histórica nació en Buenos Aires en 1840 y desarrolló una temprana carrera como pintor y fotógrafo retratista. Estudió con el argentino Carlos Descalza primero y con el italiano Baldesarre Verazzi después. El viaje de perfeccionamiento a Europa, frecuente entre los artistas de la época nunca se concretó. Durante los años sesenta conoció al italiano Ignacio Manzini y copió algunos de sus cuadros de batalla, iniciándose en un género pictórico tradicional. De sus primeros años pocas obras se reconocen: algunos retratos y cuadros de

tema religioso, además de su autorretrato (1858). En la ciudad de Mercedes pintó el *Retrato del general Bartolomé Mitre* (1862). Sin embargo un hecho fundamental cambió el rumbo de su vida: mientras estaba en San Nicolás comenzó la guerra de los muchos nombres, conocida oficialmente en nuestro país como la Guerra de la Triple Alianza. Cándido se enroló con el grado de teniente segundo en el batallón de voluntarios de San Nicolás que integraba el 1er. Ejército del general Wenceslao Paunero y que se uniría a las columnas de vanguardia. El conflicto se iniciaba con la firma de un tratado secreto entre el Imperio del Brasil y la República Argentina, y con muy poca popularidad entre las poblaciones del interior del país. López participó de varias batallas memorables. En la derrota de Curupaytí, el 22 de setiembre de 1866, un casco de granada le hirió la mano derecha. Fue atendido sin éxito en el hospital de campaña. Evacuado con otros heridos hasta la ciudad de Corrientes tuvieron que amputarle la mano y la mitad del antebrazo. Un año y medio después de iniciada la guerra, en febrero de 1867 se disponía su pase como teniente primero del Cuerpo de Inválidos. De los ochocientos voluntarios que habían salido de San Nicolás, sólo sobrevivieron a la guerra y al cólera ochenta y tres. En 1868, a raíz de la gangrena, sufrió una nueva mutilación. Éste fue

el fin del soldado Cándido López, pero no del artista. Reeducó su mano izquierda hasta lograr la firmeza del trazo y la pincelada. Apremiado por el hambre y la vocación artística pintó una serie de cuadros sobre la guerra que vivió y padeció. Su primera (y única en vida) exposición individual fue una muestra de veintinueve óleos de las escenas de la guerra, en el Club Gimnasia y Esgrima de Buenos Aires (1885). Siguió pintando hasta su muerte ocurrida en 1902. Del personaje real quedan datos, documentos, huellas, al decir de Ricoeur.

Para López, el mérito fundamental de su obra estaba en la fidelidad documental con que representaba los episodios de la guerra. Prueba de esto último son los noventa dibujos y bocetos a lápiz, con anotaciones que realizó en los campos de batalla, además de apuntes escritos en su diario de viaje. Esta actitud de fidelidad obsesiva a la realidad muestra un sustrato positivista y científicista. Dos de esos cuadernos con croquis y notas fueron donados por su familia al Museo Nacional de Bellas Artes. Otros se perdieron. Este material le sirvió, años más tarde, para producir su obra pictórica, dejando así un testimonio detallado de los acontecimientos más sobresalientes del enfrentamiento bélico. El propio Mitre a pedido del pintor escribió una carta donde afirma: "Sus cuadros son verdaderos documentos históricos

por su fidelidad gráfica y contribuirán a conservar el glorioso recuerdo de los hechos que representan." (Fevre, 2000: 57). Todas las pinturas contienen identificación precisa de hechos y momentos particulares de esa guerra. Sus títulos consignan lugar, día y tratan de nominar con la mayor precisión el acontecimiento que describen (1). Por otra parte, los cuadros de López estaban acompañados por notas explicativas, de acuerdo a lo publicado en el catálogo de la exposición de 1885. Estos textos resultan de gran interés para comprender el universo representado. Así, en algunos el pintor informa que tal batallón no aparece en el cuadro por cuestiones espaciales pero ofrece su ubicación exacta, otorgando la posibilidad de reconstruir toda la escena; también explican el método de tomar apuntes o trazar croquis del escenario donde ocurrieron sucesos de los que no pudo ser testigo ocular. Por otra parte, en el relato de una guerra tan cruenta sorprende encontrar en un mismo tono discursivo reflexiones sobre la exhuberancia de la vegetación, el agradecimiento a alguna gentileza de sus oficiales superiores, o la descripción preciosista de la vestimenta de un soldado enemigo muerto.

Bastan algunos ejemplos para entender su particular visión de los campos de batalla (2):

Campamento en la Uruguayana, setiembre 8 de 1865. Imperio del Brasil, Provincia de Río Grande: A la retaguardia del campamento argentino, en el sitio de Uruguayana, á distancia de diez cuadras, más o menos, está situado este manso y pintoresco arroyuelo, cuya cristalina y transparente agua permite ver su lecho de piedra color pizarra. Corría con profunda calma y desaguaba en el río Uruguay. Al lado opuesto (viniendo del campamento) se hallaba un hermoso bosque de caprichosos y extraños árboles, y allí acudieron por algunos días oficiales con grupos de soldados, con el objeto de fabricar gaviones y cortar palancas. (Pacheco, 1998: 339)

El Naranjal, cuartel general de S.E. el General en jefe del ejército aliado, en el campamento de Ensenaditas, Marzo 7 de 1866. Provincia de Corrientes: Nota: En ese día, 7 de Marzo de 1866, tocó al Batallón San Nicolás, el servicio de cuarto-grande. El que suscribe tuvo el honor de ser oficial de guardia de S.E. El jefe de servicio, coronel Decoud, estuvo obsequioso conmigo, y el mayor D.J.F. Vivor tuvo la fineza de convidarme con una rica taza de té y un buen habano. Consigno esto en prueba de mi gratitud. (Pacheco, 1998: 344)

Campamento argentino en los montes de la costa del río Paraná, frente á Itapirú, Abril 12 de 1866.: [...] Los árboles son tan inmensos que los soldados parecen pequeños. [...] (Pacheco, 1998: 344)

Campo atrincherado del Paso de la Patria, Abril 27 de 1866. República del Paraguay: [...] A media noche se levantó un viento fuerte, que avivó en algunas partes los restos de fuego de la rancharía quemada, y en medio de un silencio profundo se oía el aullido de los gatos que habían sido abandonados por los paraguayos en el incendio. [...] (Pacheco, 1998: 346-7)

Sorpresa á la vanguardia del ejército aliado el 2 de Marzo de 1866, en el Estero Bellaco. República del Paraguay: [...] Cuando nos retiramos, pasamos inmediatos al campo aliado donde tuvo lugar lo más recio del combate, y daba pena ver tanto desastre. Allí estaban nuestros aliados, orientales y brasileños, tendidos en tierra, mezclados con el enemigo. (Pacheco, 1998: 348).

Episodio del 1ro. de Línea de Caballería argentina en el Estero Bellaco, el 2 de Mayo de 1866. República del Paraguay: Nota: De este combate no fuí testigo ocular, porque mi puesto era en el batallón San Nicolás, pero como desde ese día quedó establecido un servicio de avanzadas por brigadas ó divisiones, con guerrillas desplegadas en la costa del estero, frente al bosque más alto, á mi división le tocaron dos turnos. Con ese motivo tuve ocasión de sacar algunas vistas del terreno donde tuvo lugar el combate –terreno que quedaba á pocas cuadras á nuestra derecha- cuando todavía estaban insepultos los cadáveres paraguayos, entre ellos el abanderado, el cual conservaba sus anchos calzoncillos, tejidos en el país, con hermoso cribo y largo fleco. A su lado yacía otro paraguayo, de gran estatura, con la cabeza separada de un sablazo. (Pacheco, 1998: 348)

Jirones de miradas sobre la cotidianeidad del horror. Los documentos surgen de sus vivencias más profundas, de la percepción del calor, del hedor de la muerte, de los fognazos y de los sonidos de la metralla, de los gemidos de los vencidos y de los gritos de los vencedores.

En los últimos años de su vida, de 1893 a 1901, López se dedicó a realizar una serie de cuadros cuyo tema específico fue la batalla de Curupaytí (4). Estos cuadros están concebidos como una serie o ciclo narrativo que representa diferentes escenas extraídas imaginariamente del flujo temporal (Gache, 2001: 1). Algunas consideraciones son particularmente curiosas. En primer lugar, no fueron creados a partir de una secuencia cronológica. Uno de los más antiguos debía ser el último según un orden consecutivo: *Después de la batalla de Curupaytí* (1893). Cada pintura remite a un antes y a un después que el espectador debe completar. Aquí se hace aún más evidente la focalización externa que caracteriza a los cuadros de Cándido. La crítica ha calificado a esta focalización “el ojo de Dios” (Fevre, 2000: 58) que puede abarcarlo todo. De ahí que López multiplique sus puntos de vista y sea capaz de acceder tanto a la visión de la batalla desde el campamento paraguayo (*Trinchera de Curupaytí*:1899), como a dominar la panorámica vista del ataque de la armada brasileña con los acorazados, cañoneras y buques imperiales (*Ataque de la escuadra brasileña a las baterías de Curupaytí*:1901), los asaltos de las distintas columnas están vistos desde distintos ángulos del campo de batalla con profusión de signos que registran los estallidos de las bombas: *Asalto de la tercera columna Argentina a Curupaytí* (1893); *Asalto de la 2da. Columna brasileña a Curupaytí* (1894); *Asalto de la 4ta. Columna Argentina a*

Curupaytí (1898). En el *Asalto de la tercera columna Argentina a Curupaytí* (1893) López comete la osadía de autorrepresentarse: un pequeño cuerpo uniformado más en el momento en que una granada le está destruyendo el brazo. Finalmente, el pintor no pudo ser testigo en *Después de la batalla* de la carnicería donde los victoriosos rematan a los heridos y desnudan a los muertos para quedarse con el botín. Notemos el valor temporal del giro preposicional que nos remite al final de la batalla. ¿Desde dónde pinta Cándido López, entonces? “*Sin duda, desde la memoria y la imaginación*” (Fevre, 2000: 58). La narrativa visual propuesta por López en torno a Curupaytí ha intentado reunir en el mismo plano de ficción la tragedia colectiva y la tragedia personal. Marca también la primera construcción estética de Cándido, personaje de ficción.

La construcción valorativa del pintor Cándido López

La consideración de Cándido López ha variado a lo largo de los años. Las luces y las sombras que acompañaron la vida del autor parecen haberse ceñido también sobre sus obras. Para sus contemporáneos fue el soldado-pintor, cuya máxima virtud era su finalidad

documental⁴. La tarea desempeñada por León Pagano fue definitoria en la reformulación de los términos: pintor-soldado (5). El ingreso de Cándido López a la historia del arte argentino es un hecho bastante reciente. Las sucesivas exposiciones de 1885, 1936, 1940 le otorgaron visibilidad; pero, recién en 1971, la exposición del Museo Nacional de Bellas Artes ubicó a Cándido López en un ámbito valorativo diferente: el aporte de su obra al reconocimiento de la historia del arte como disciplina crítica e histórica. De la laboriosa obra de un lisiado de guerra al reconocimiento de los valores estéticos, de su posicionamiento en el campo discursivo de la plástica argentina a la valoración de una de las miradas más originales de la pictografía argentina: esta es la curiosa historia de un soldado, sobreviviente de la batalla de Curupaytí.

El observador que se acerca a un museo a ver los cuadros de Cándido López percibe elementos que permiten distinguir sus pinturas de entre otras de sus contemporáneos. Para desplegar las escenas de las batallas, los movimientos y desembarcos de las tropas y la vida en los campamentos, el pintor eligió un formato muy poco usual de telas apaisadas, en una proporción de uno a tres, que le permitía narrar con todo detalle acciones múltiples y simultáneas y describir los escenarios naturales

en que transcurrían los episodios. Al mismo tiempo, optó por un punto de vista de altura que extiende aún más la profundidad de las perspectivas. Tenía esa particular facultad de representar numerosas escenas al mismo tiempo, como si fuera poseedor de una visión gran angular. Sus obras muestran a un artista obsesionado por brindar la mayor información posible en sus cuadros: información, que en el soporte visual de la pintura, se multiplica en infinidad de microestructuras narrativas; “lo grande de López está en lo pequeño” (Pacheco, 1998: IX). López trabajó todas las imágenes con el detalle de la miniatura aplicado a obras, sin embargo, de gran tamaño. De esta manera, los detalles no pierden veracidad, reproduciendo hasta en sus minúsculos aspectos la anécdota. Los personajes históricos (Mitre, entre otros) juntan sus presencias a los seres anónimos, los soldados de los respectivos ejércitos, identificables por el color azul o el rojo de sus uniformes, que forman, en su conjunto, una suerte de masa coral que protagoniza el gran drama de la guerra. Su experiencia como fotógrafo puede explicar la representación estática del movimiento, característica principal de la resolución de las figuras. Con un estilo particular, reconstruyó compañías enteras de soldados diminutos en medio de un paisaje majestuoso y bajo sus

cielos célebremente hermosos (Iparraguirre, 2001: 16).

No hay en sus cuadros ni héroes ni exaltación patriótica. Los rostros no tienen facciones, sólo aparece algún trazo para describir el dolor de los heridos o el rictus de los muertos. Sus pinturas muestran árboles de gigantesco follaje, gloriosos amaneceres, barcos minuciosamente identificados por sus banderas, masas humanas atareadas, grandes desplazamientos, campamentos, humeantes campos de batalla, en los que yacen heridos o muertos hombres y caballos. Los recorridos visuales son extensos; la mirada del espectador se detiene en un grupo de árboles, la altura de una barranca, un accidente geográfico, el cuerpo de un herido, una parte que remite metonímicamente al todo. Tampoco López respetó las relaciones proporcionales habituales. Así aparece una desproporción entre la naturaleza, hombres y objetos. Todos los hombres son igualmente pequeños frente a la naturaleza.

La construcción estética del personaje Cándido López

En el año 2001 aparece *Los conjurados del Quilombo del Gran Chaco*, “tetralibro de guerra en tiempos de paz liberal” al decir de los

autores (Roa Bastos et al., 2001: 9). La obra está compuesta por cinco cuentos largos producidos por cuatro escritores oriundos de los países involucrados en el conflicto: Augusto Roa Bastos (Paraguay), Alejandro Maciel (Argentina), Omar Prego Gadea (Uruguay) y Eric Nepomuceno (Brasil). Comienza por un Prefacio donde se explica que el título de la obra proviene de un fragmento de una de las *Cartas de los campos de batalla del Paraguay* (1870) de Richard Francis Burton (1821-1890): “del lado opuesto del Río Paraguay, el del Gran Chaco, se ha fundado un amplio quilombo o establecimiento de fugitivos, donde brasileños y argentinos, orientales y paraguayos viven juntos en mutua amistad y en enemistad con el resto del mundo y la guerra” (Roa Bastos et al., 2001: 10). Traducción con ligeras variaciones de la carta XXIII (Burton, 1870: 429-30). Los textos giran en torno a esta sociedad utópica, formada por militares desertores de los cuatro países en la guerra.

Uno de los elementos unitivos que relacionan los relatos entre sí lo constituye la reproducción de un óleo de Cándido López - *Vista al interior de Curuzú mirando aguas arriba (el 20 de septiembre de 1866)*, 1891- que a manera de paratexto acompaña la cubierta de la publicación y precede cada uno de los cuentos. Precisamente, en los dos primeros

textos, escritos por Roa Bastos, aparece Cándido López junto a otros personajes históricos.

La obra literaria de Roa Bastos (1917-2005) se ha caracterizado por trasponer en clave de ficción el entramado histórico del Paraguay. A partir de los años 90, crea un mundo narrativo propio y original que toma como escenario la llamada Guerra Grande. Su obra enfoca insistentemente la inevitable dicotomía entre historiografía y realidad histórica, y postula el derecho de los relatos de ficción de re-escribir la realidad. Según Hayden White (1992) (6), la historia ya no puede ser entendida como el testimonio de lo vivido sino que debe ser estructurado a partir de un determinado esquema narrativo. Los "hechos en bruto" de la historia son siempre leídos a la luz de una estructura narrativa. Dicha estructura tiene por objeto una visión ordenada de los hechos establecida sobre cadenas de relaciones causales sobre significaciones y valores.

Paul Ricoeur reformula la teoría de White. Su obra corresponde a un esfuerzo sistemático y sólidamente argumentado por demostrar que corresponde únicamente a los relatos la posibilidad de aprehensión y de significación de toda experiencia temporal: "Veo en las tramas que inventamos el medio privilegiado por el cual reconfiguramos nuestra experiencia temporal, confusa, informe

y, en el límite muda" (Ricoeur, 1995: 39). Ya en una obra anterior se había preguntado: "¿De qué manera la experiencia normal del tiempo de la acción y el sufrimiento cotidiano está remodelada a su paso por la criba de la narración?" (Ricoeur, 1987: 41). Esta remodelación de la experiencia cotidiana a través de la narración con su doble actividad de configuración y de refiguración o "poética", es lo que hace complementarios a los relatos históricos con los de ficción. De esta manera, la escritura de Roa Bastos utiliza la historiografía, los discursos hegemónicos, las otras voces y las voces silenciadas en un particular juego de espejos que transforma la Historia en relato, en un proceso de transferencia e inversión.

Fernando De Toro (2003) señala tres puntos centrales en la narrativa de Roa Bastos: a) la discusión sobre la escritura, b) la discusión sobre el estatuto de la historia y el cuestionamiento de la división historia/ficción; y c) la obliteración de textos diversos y la oralidad. Estos aspectos aparecen en el primero de los cuentos del autor: "Frente al frente de batalla", donde ficcionaliza el encuentro documentado entre Mitre y Cándido López, el pintor de batallas, en la tienda de campaña del primero. La figura del soldado-pintor, el manco de Curupaytí, debió ser muy atractiva para el Roa Bastos, puesto que juega, más de una vez, con el reflejo del personaje

histórico en el espejo de las ficciones y duplicaciones literarias.

El texto, de acuerdo al modelo narratológico ya utilizado por Roa Bastos en *Yo El supremo* (1974) y renovado en *El Fiscal* (1993) adopta la forma dialógica. Todo diálogo implica por definición una heterogeneidad, una diferenciación de las voces enunciativas. En este sentido, nos referimos al nivel dialógico de la interacción, donde interactuar tiene también el sentido de accionar sobre el otro (Kerbrat: 1994). Genette en la sección dedicada al “relato de palabras” (1992 :189-203; 1998:36) explica que los discursos de ficción comparten con los discursos efectivamente pronunciados las mismas dificultades de reproducción. Deben recurrir, por lo tanto, a diferentes convenciones (guiones, comillas, verbos introductorios), ya que el paso de la oralidad a la escritura neutraliza de forma casi irremediable las particularidades de la elocución: timbre, entonación, acento, etc. La escritura debe remitirnos a un hecho de voz y a la construcción de una escena productora de ese intercambio conversacional. Esto tiene como consecuencia una demora en la velocidad del relato y da al lector la *ilusión mimética* o el *efecto de realidad* (Genette, 1998: 36-7) Esta capacidad mimética se ve acentuada en el discurso directo libre, sin signos de

demarcación, que es el estado autónomo del discurso inmediato (Genette, 1998: 40).

Los recursos para detectar la voz de un personaje de la de otro ya no están en manos de los signos gráficos convencionales sino en manos de elementos que conciernen a la gramática del texto. Estos recursos provocan al lector, quien necesita aguzar su percepción y elaborar estrategias para identificar las voces y los contenidos textuales. Esta intención implícita de involucrar al lector está asociada a la pretensión de insertar aspectos de la oralidad en el interior del texto literario. Por otra parte, la distancia entre narrador y personaje se ve reducida hasta desaparecer. Hay una delegación de la voz narrativa que arrastra la invisibilidad total de un narrador que organice el relato y provoca la acentuación de los aspectos dramáticos sobre los puramente narrativos.

Esta opción, el estilo directo libre, es llevada a extremos poco frecuentes en *Frente al frente de batalla argentino*. El general Mitre y el pintor dialogan desde un tiempo presente mítico acerca de los hechos de la historia. Es un discurso inmediato, no mediatizado por un narrador focalizador primario extra y heterodiegético. Sin la introducción de un solo *verbum dicendi*, los dos personajes entrelazan sus voces y sus visiones del conflicto. La alternancia conversacional se produce entonces

sin las acostumbradas marcas del cambio de voz, sin guiones ni comillas. Sin embargo, quedan señales en el interior del diálogo: vocativos, deícticos, *shifters*, modalizadores, marcas de cortesía verbal que guían al lector.

Hace calor, Cándido. Cierto, señor. ¿Qué estás reflejando a fuerza de brochazos, pintor? El apresto de la batalla de Curupaytí, donde murieron diez mil aliados y mi mano, general [...] Tu batalla perdida en el recuerdo también puede estar ganada en la imaginación. Hay que inventar la gloria, maestro. Si nuestras tropas regularon, hazlas avanzar en el lienzo.[...] Se olvida de que fuimos aniquilados en el asalto a Curupaytí? ¿Que emprendimos la retirada después de que los paraguayos nos mataron diez mil soldados? Un casco de granada me voló la muñeca y adiós mi mano, hermano, como dicen en mis pagos. No importa, maestro. No haga duelo por una mano perdida. Ya ha sido nombrado teniente segundo, manco de Curupaytí, cronista de pincel, oficial sin oficio bélico, póngase el título que más se le venga y avenga. No aviene lo que no conviene, sir, y no puedo espantar los recuerdos, aparecen en mis sueños, en los croquis de la batalla, en las nubes que se me figuran soldaditos de a caballo. Yo, sin embargo, siempre olvido, y así hago el azar. ¿ Ya pintaste el desastre? Sí, mi general. Quiero ver la tela. No sé si está a mano ahora, aunque es un decir, ni siquiera está mi mano; vamos errando entre batallas y carnicerías, entre pantanos y aguadas. (Roa Bastos, 2001: 15-16) (7)

Desde una aparente humildad, en el diálogo asimétrico (Mitre tutea a su

interlocutor, lo llama “Cándido”, “maestre”, “palafrenero”; mientras Cándido lo trata de usted, de “general”, de “señor”, de *sir* y de “don”) el pintor cuestiona el manejo político del conflicto. Este contrapunto sólo se ve interrumpido por las citas de los versos de “El infierno” de la *Divina Comedia* de Dante que están siendo traducidos por Mitre.

Un modelo de análisis propuesto por Greimas (1966), refrendado por Ubersfeld (1989) y resumido por Barthes (2003) propone buscar en el relato las grandes funciones de la frase: en ella encontraríamos al menos dos parejas, cuatro términos: un sujeto y un objeto (unidos en oposición en el plano de la búsqueda o del deseo), y un oponente y un auxiliar, sustitutos narrativos de los circunstanciales gramaticales, que determinan alternativamente los peligros y los auxilios de la historia (8). Si aplicamos el modelo actancial a la estructura dialógica de texto, encontramos al sujeto Cándido obsesionado por la búsqueda de su objeto (la reproducción documental de la guerra en el lienzo) que tiene como oponente a Mitre que intenta desviarlo de su pretensión de reflejar la realidad. Por ejemplo, hay un momento en que hablan sobre un personaje, el brigadier Aranda. Iba a ser fusilado y huyó; entonces, se construyó un muñeco que lo representara y lo ejecutan en su lugar. Los

personajes discuten si López debería representar pictóricamente el fusilamiento, que de hecho no ocurrió. El pintor no quiere pintar el episodio porque, según sus palabras: “*bosquejo sobre hechos concretos, trato de dibujar la historia, tal como me enseñó mi maestro Baldassarre Verazzi. No puedo retratar una trampa, sir*” (Roa Bastos: 18).

De acuerdo a un eje simétrico tenemos al sujeto Mitre empantanado en la búsqueda de su objeto: la traducción de “El Infierno” de la Divina Comedia de Dante. Aquí, contrariamente al esquema anterior, Candido se convierte en ayudante del *Generalísimo*.

A propósito, Candido, tengo mis dudas idiomáticas. Aquí dice:

*Ed ecco verso noi venir per nave
un vecchio, bianco per antico pelo,
gridando: “Guay!, a voi, anime prave”.*

“Non isperate mai veder lo cielo:

*i´ vegno per manarvi a l´altra riva
ne le tenebre atterne, in caldo e´n gelo!”*

Nada entiendo, señor, aunque a música suena. Es justamente la parte de Caronte, maestro, el timonel del Más Allá. Yo la traduje así: “*Y en una barca, vimos de repente*”, o escribo mejor *repentinamente*? *De repente* suena a urgencia, señor. A algo que viene rápido para causar estragos, como las cargas de los paraguayos cuando atacan para degollar.

Repentinamente es más pensado, como quien dice que tuvieron tiempo para maquinar la matanza; y nosotros sabemos que no puede ser así. Raza de bárbaros, maestro. No piensan: pasan y pisan. (Roa Bastos, 2001: 19-20)

Mitre quiere infructuosamente traducir la música de las palabras del Dante, quiere desafiar al fantasma de la imposibilidad. Si en algo difieren inapelablemente las lenguas es en el aspecto fonético de los sonidos pronunciados. La lectura del texto en su lengua original intensifica el efecto de oralidad. La música de las palabras pasa por el oído y desaparece cuando es fijada por la lengua escrita extranjera.

Cuando mi mano aquí visible sea capaz de mover la pluma al mismo compás de la música invisible que la inspiró, habré conseguido echar nuestra luz sobre la oscuridad de las palabras ajenas. Palabras extranjeras, don. No hay palabras extranjeras, Cándido. Cada idioma funda su patria potestad ahí donde se pronuncia. (Roa Bastos: 17)

El General quiere apropiarse de la lengua del Dante de la misma manera que quiere avanzar sobre los territorios paraguayos. Sólo “*...puede apuntar a una equivalencia presunta, no fundada en una identidad demostrable. Una equivalencia sin identidad.*” (Ricoeur, 2005: 47). Cándido, en cambio,

intenta ayudarlo aplicando la fórmula de “*construir comparables*” (Ricoeur, 2005: 70). A medida que la traducción de los versos de Dante avanza y se suceden los círculos de los condenados, la palabra cobra valor performativo: El general hace que el infierno se haga realidad en la guerra. De esta manera el estilo directo libre permite dinamizar el texto con la construcción de la escena y establecer el juego de fuerzas de acuerdo a la ley del diálogo.

Una zona de contacto entre ambos personajes es el cuestionamiento acerca de la posibilidad de que los diferentes lenguajes artísticos e históricos sean la representación fiel de la realidad. La voz del pintor mediatiza la voz del autor para quien la escritura es una técnica que se define por producir copias, falsificaciones, simulacros. Dice López:

Anímese entonces, señor. Los dos mezclamos tinta, temblamos un poco y después recreamos el mundo a nuestro modo y según nuestros reales antojos. Fíjese, usted con palabras escribió una guerra. El interés del Estado subordina los demás intereses, maestro. (Roa Bastos: 17)

Por su parte, Mitre se burla de la habilidad artística del pintor y de su capacidad de retratar la realidad:

¿Te has creído que esas imágenes son fieles a la matanza? La memoria del momento es la más engañadora. [...] Revisé ayer tu garabato del Campamento en el Empedrado con la banderita azulblanca flameando sobre el rancho de campaña. Parece una escuelita, y tus soldados son como escolares subiendo las barrancas con las mochilas a cuesta, tensando las drizas de las chalupas. Hormigas yendo y viniendo por el arenal de la playa.”(Roa Bastos: 22)

La escritura de Roa Bastos aspira a quebrantar el sujeto, a disolverlo, a dispersarlo; pero es propio de esta perversión que Cándido sea el portavoz del autor. También observamos la delegación del autor/narrador en voces que se presentan como seres autónomos capaces de construirse a sí mismos a través del propio discurso. No hay razones para suponer críticas a la guerra ni a Mitre por parte del Cándido López histórico. La voz del pintor mediatiza la voz del autor para quien la escritura es una técnica que se define por producir copias, falsificaciones, simulacros. Desde el tenso diálogo entre jefe y subordinado, Roa Bastos cuestiona la pretensión del discurso histórico de ser una verdad infalible, así como critica la ética de los generadores de estos discursos. El texto es una metáfora de la creación artística: el escritor, el poeta, el pintor, a la vez que establece la discusión sobre el estatuto de lo histórico, reaviva la polémica por el control del

lenguaje y es una larga reflexión sobre el poder de la escritura.

“Frente al frente argentino” guarda relación dialógica con “Frente al frente paraguayo” (9), el segundo de los cuentos de *Los conjurados del quilombo del gran chaco*, también escrito por Roa Bastos. Este texto profundiza la construcción ficcional de Cándido López. En el juego de las mediaciones aparece la voz de Richard Burton:

Por momentos no se sabe si sir Richard está relatando lo que vio realmente, o si está traduciendo con palabras, necesariamente más pobres que las imágenes y como deformadas groseramente, las visiones de delirio de Cándido López, el pintor de la tragedia. Burton vio y admiró esos cuadros que iban saliendo “del natural” pero también de una visión de ultratumba; incluso vio pintar a Cándido López, sentado entre los muertos, al final de una batalla. “Parecía un sordomudo o un sonámbulo completamente fuera del mundo real”, escribe en una de las cartas (la decimotercera), totalmente dedicada al pintor. (Roa Bastos, 2001: 57-8)

La historia dice que Burton y el pintor nunca se encontraron, la carta mencionada nunca existió pero Roa imagina lo contrario. Hacia el final del texto, bajo el borgiano

subtítulo de “El guerrero y su doble” el autor retoma la figura de Cándido López.

Hubo un solo hombre, un artista, que se opuso tenazmente a esa maldición del olvido sobre el país que él estaba contribuyendo a destruir. Este hombre fue Cándido López. Y no lo hizo con las armas de la guerra sino con sus sentimientos y capacidad de artista. (Roa Bastos, 2001: 96)

Por último, como toda realidad simbólica puede desplegarse en múltiples y diferentes configuraciones, surge una nueva representación de Cándido López, una versión legendaria de un pintor paraguayo, llamado también Cándido López, asistente del Mariscal López, herido y condecorado en Cerro-Corá. El texto se cierra de modo fantasmagórico con la aparición hacia el final de la guerra de este doble paraguayo que pintaba la masacre de un pueblo desarmado, desnudo y hambriento.

La leyenda relata de un modo casi incoherente la aparición de este segundo Cándido López, pintor paraguayo, ya casi al final de la guerra. El argentino pintó el avance triunfal de las tropas empenachadas de púrpura y gualda, la marea incontenible de los acorazados y armas pesadas, el galope de los escuadrones con sus lanzas resplandecientes, las figuras ecuestres de los jefes aliados. El poder y la gloria. El Cándido López paraguayo se encargó de la pululación de los vencidos. Situado siempre en el campo de fuego de los

combates, pintaba las escenas del “bárbaro oficio” mientras la metralla lo iba reduciendo a menos de la mitad. Era ya solamente el muñón de un hombre, una metáfora corporal del pueblo diezmado, exterminado por la guerra. [...]Cándido López, pintor paraguayo del martirologio de su pueblo, transmigrante de su homónimo argentino, y tal vez su doble astral y oscuro, se funde con él en el tiempo. Desde la leyenda lo abraza, y por encima del horror celebran los dos la glorificación de la fraternidad de dos pueblos. (Roa Bastos.1998:4-5

A estos cuentos donde aparece la figura de Cándido López es posible sumarle otro texto de características más curiosas. Es un prólogo escrito por Roa Bastos para una edición lujosa de reproducción de cuadros del pintor argentino (10). En las expectativas de lectura de un prólogo de esta clase de libro de arte está siempre la intención de hallar informaciones objetivas sobre la obra del artista. Sin embargo el título ya desestabiliza esa pretensión: “Transmigración de Cándido López” (1998). En realidad el contenido adelanta textualmente el final de *Frente al frente paraguayo*. Roa Bastos comienza por la mención del Cándido López histórico pero después lo abandona, no sólo para tomar partido sobre la guerra, sino también para presentar como una leyenda del pueblo la historia del Cándido López paraguayo, la misma fábula de su invención. Aun más, el ensayo sostiene que el pintor argentino “transmigró” al homónimo

paraguayo, asumiendo “el dolor paraguayo”, con lo cual el texto aparentemente crítico toma el rumbo de plena ficción, ejemplificando magníficamente la capacidad del autor de obliterar textos de diversas tipologías.

Coda

Los cuadros de Cándido López son vestigios, huellas, surcos de un pasado, cuyas sombras todavía atormentan. La revalorización reciente del López alcanzada después de un largo periodo de silencio que parte desde la gran exposición retrospectiva del Museo Nacional de Bellas Artes en 1971 ha sido actualizada en los últimos años por la nueva narrativa histórica y en el 2005 por una realización cinematográfica documental (11). El pintor y su obra son la mediación que llevan a recuperar la memoria y a profundizar en la historia de la Guerra de la Triple Alianza. Retomando la teoría de la imaginación histórica de Ricoeur (2004: 333), es posible afirmar que es a través de la reconstrucción poética de los relatos pictóricos y verbales donde los datos del pasado alcanzan su significación y su sentido. De esta manera, hay

una referencia cruzada entre la historiografía y la narración de ficción, entre el lenguaje visual y el lenguaje literario. Cándido López, soldado, pintor y personaje de ficción, establece la trama que entreteje los hilos de la historiografía, la pintura y la literatura. Reescritura del pasado que alivia la deuda moral del presente.

Notas

(1) La pintura de Cándido López comparte resoluciones formales de la representación de batallas de la cartografía militar sujeta a los partes de guerra. De ahí la necesidad de completar la información pictórica con la escritura.

(2) Las referencias documentales han sido transcritas textualmente según el catálogo de 1887, reproducidas en: Pacheco, 1998: 339-348.

(3) Para esta parte del trabajo he seguido a Belén Gache, *Cándido López y la batalla de Curupaytí: relaciones entre narratividad, iconicidad y verdad histórica*. (2001)

(4) José Garmendia, general, pintor, escritor, hizo el siguiente comentario en 1885: “Sellados con su propia sangre sus lienzos llevan el testimonio del testigo ocular de aquellas gloriosas escenas; testigo inteligente y de sano criterio, que sacrificando todo a la exactitud del detalle histórico, nos ha conservado así un precioso documento histórico. (Fortún de Vera, 1885: p.1, c.2) Creo necesario aclarar que Fortún de Vera es el seudónimo de José Garmendia.

(5) León Pagano escribió: “A la crítica estética no le importa averiguar ahora si a las pinturas de Cándido López les corresponde una realidad situada fuera del cuadro. No importa el qué sino el cómo. ¿Contiene la obra una expresión lograda? ¿Es la auténtica expresión de un sentimiento? ¿Se sitúa en la esfera del arte por virtud de cualidades constitutivas? No cabe dudarlo. (Pagano, 1949: 50)

(6) White hará hincapié en que, ya se trate de discursos verbales o no verbales, ninguno de ellos reflejará en forma transparente los hechos. En este sentido, el carácter de las imágenes será tan ficcional como el de los textos verbales y se basará, en todo caso, en esquemas tipológicos verosímiles, esquemas de secuencias causa-afecto aplicables bajo determinadas condiciones de tiempo, lugar y circunstancia. (White, 1992:34)

(7) Todas las citas siguen la primera edición *Los conjurados del Quilombo del Gran Chaco*, 2001.

(8) Sintetizamos casi literalmente Barthes, 2003: 228-230.

(9) El texto, a su vez, guarda una relación dialógica con el cuento “El ojo de la luna”, publicado por Roa Bastos en 1991, de estructura análoga. Según “El ojo de la luna”, Burton y Cándido López se encontraron pero no charlaron.

(10) Me refiero al artículo de Roa Bastos “Transmigración de Cándido López” incluido en Pacheco, M. (1998) *Cándido López*, Banco Velox, Buenos Aires, pp. 3-5.

(11) El director viaja en una camioneta con una escalera trípode, una cámara y un reducido equipo. Lleva consigo un libro de reproducciones del pintor que usará como hoja de ruta, que lo llevará a profundizar en la

historia de la guerra. Ficha técnica: *Cándido López: Los campos de batalla*. Argentina-Paraguay, 2005. Dirección: José Luis García. Es una excelente muestra de cómo las heridas del conflicto siguen vigentes en la memoria colectiva,

Bibliografía

- Barthes, Roland. *Variaciones sobre la literatura*, Buenos Aires, Paidós, 2003.
- Bajtín, Mijail (1979) *Estética de la creación verbal*, México, S XXI, 1982.
- Burton, Richard F. *Letters from the Battle-Fields of Paraguay*, London, Tinsley Brothers, 1870.
- De Toro, Fernando. *Roa Bastos, Borges, Derrida: escritura y deconstrucción*. (7-39), en: *Alter texto*. Revista del Departamento de Letras de la Universidad Iberoamericana, Número 1, volumen 1, enero-junio 2003.
- Fevre, Fermín. *Cándido López*, Buenos Aires, Bifronte, 2000.
- Fortún de Vera [José Ignacio Garmendia] “Cuadros históricos. Episodios de la Guerra del Paraguay”, Buenos Aires, La Nación, 22 de marzo de 1885, p1, c2. Citado por Pacheco, Marcelo. *Cándido López*. Buenos Aires, Edición Banco Velox, 1998.
- Gache, Belén. *Cándido López y la batalla de Curupaytí: relaciones entre narratividad, iconicidad y verdad histórica*. II Simposio Internacional de narratología, Buenos Aires, junio de 2001.
- García, José Luis (director). *Cándido López, los campos de batalla*, Argentina-Paraguay, 2005.
- Garmendia, José Ignacio. *La cartera de un soldado (Boceto sobre la marcha)*, Buenos Aires, Peuser, 1890.
- Genette, Gérard. *Figuras III*, Barcelona, Lumen, 1992.
- Genette, Gerard. *Nuevo discurso del relato*, Madrid, Cátedra, 1998.
- Kerbrat-Orecchioni, C. *Le sens et ses heterogeneities*, Paris: CNRS, 1991.
- Iparraguirre, Sylvia. “Cándido López”, en: *Cándido López. Pintura Argentina*, Buenos Aires, Edición Banco Velox, 2001.
- Obra Plástica de Cándido López en el Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.
- Pacheco, Marcelo. *Cándido López*, Buenos Aires, Edición Banco Velox, 1998
- Reyes, Graciela. *Los procedimientos de cita: estilo directo e indirecto*, Madrid, Arco Libros, 1995.
- Ricoeur, Paul. *La memoria, la historia, el olvido*, México, FCE, 2004.
- _____. *Sobre la traducción*, Buenos Aires, Paidós, 2005.
- _____. *Tiempo y narración*, México, Siglo XXI, 1995.
- Roa Bastos et al. *Los conjurados del Quilombo del Gran Chaco*, Buenos Aires: Alfaguara, 2001.
- White, Hayden. *El contenido y la forma*, Buenos Aires, Paidós, 1992.

White, Hayden. *Historiography and Historiophoty*, American Historical Review 93 nro.5 diciembre de 1988.