

**Cuerpos y territorios precarios:  
la Guerra del Paraguay en la literatura argentina reciente**

**Javier Uriarte**

Stony Brook University

En su libro *Letters from the Battle Fields of Paraguay*, publicado en 1870, el viajero inglés Richard Francis Burton, original cronista de la Guerra de la Triple Alianza (1864-1870), menciona como al pasar y con cierta vaguedad la existencia de un espacio aparentemente legendario (o cuya relación con el tiempo y el espacio aparece en su versión claramente incierta, carente de detalles): “Todo tipo de pasados (desertores) andan por ahí; y un informe dice que en el Gran Chaco, enfrente, existe un gran quilombo, un enclave de cimarrones, donde fugitivos brasileños y argentinos, orientales y paraguayos viven juntos en amistad, y enfrentados al mundo” (429-30).<sup>1</sup> Se trata, de hecho, de una cita enigmática, y también fecunda, ya que constituyó la inspiración o el punto de partida para el libro de Augusto Roa Bastos, Alejandro Maciel, Omar Prego y Eric Nepomuceno, titulado *Los conjurados del quilombo del Gran Chaco* (2001), en el que cada uno de los cuatro creadores incluye narrativas que intentan deshacer (o revertir, o

---

<sup>1</sup> Una primera versión de este trabajo fue presentada en el III congreso de la sección de estudios del Cono Sur de Latin American Studies Association (Buenos Aires, 2019) y, luego, con modificaciones importantes, en el Departamento de Humanidades de la Universidad de San Andrés. Agradezco a Fermín Rodríguez por la invitación a participar en el primero y a Pablo Ansolabehere, Florencia Garramuño y Luz Horne por la invitación y los muy útiles comentarios en el seminario de San Andrés. Al menos que se indique lo contrario, todas las traducciones me pertenecen.

contrarrestar simbólicamente) los efectos destructivos y traumáticos de la guerra que transformó a Paraguay en un desierto, planteando formas de la solidaridad y la amistad entre los cuatro países que participaron en el conflicto.<sup>2</sup> Se trata de un planteo de “contrahistorias”, como el mismo Roa Bastos definió a su trilogía sobre la historia paraguaya, integrada por *Hijo de hombre* (1960), *Yo el supremo* (1974) y *El fiscal* (1993).<sup>3</sup> Pero además de dar lugar a contranarrativas de la guerra, la cita me interesa porque el propio Burton—o en algunos casos esta misma cita—y también la idea misma de la deserción, sobrevuelan en cierta medida la producción argentina reciente sobre la Guerra de la Triple Alianza.

Partiendo entonces de ciertos ecos de esta cita y de sus motivaciones, el presente trabajo constituye una aproximación a tres textos publicados por escritores argentinos en los últimos años que, desde diferentes perspectivas, se acercan a este evento. En primer lugar, me interesa en particular reflexionar sobre nociones que tienen que ver con el desplazamiento (o la falta del mismo), la huida, la relación entre representación y movimiento. Es decir, ¿cómo altera la guerra las relaciones entre cuerpo y territorio? ¿Cómo trastorna relaciones de pertenencia? A partir de estos hilos, procuraré también postular algunas ideas sobre las formas en que estos problemas asociados con lo espacial se vinculan con la representación, la (in)capacidad de ver, con momentos de invisibilidad y borroneo.

Los tres textos en que se centra este trabajo son *A dónde van los caballos cuando mueren* (2014) de Marcelo Britos, *El nervio óptico* (2017) de María Gainza y *Enterrados* (2018) de Miguel Vitagliano. Todos ellos vuelven sobre la Guerra de la Triple Alianza. Los libros de Gainza y Vitagliano incluyen referencias explícitas a Richard Burton, y en el caso de Gainza, específicamente a la cita anterior, tema sobre el que volveré más adelante. El texto de Britos, aunque no se refiere a Burton, constituye una reflexión profunda sobre la lógica del desertor y de la deserción, de la relación del desertor con la guerra que abandona y con los discursos que constituyen esa guerra. Y es también un trabajo sobre el cuerpo, sobre el cuerpo incompleto, amputado, sobre la falta. Con

---

<sup>2</sup> Para un estudio en profundidad de las lecturas y citas de Burton que recorren la literatura de Roa Bastos, ver Larre Borges (2012).

<sup>3</sup> En uno de los relatos que se incluyen en *Los conjurados del quilombo del Gran Chaco*, Roa Bastos recoge una escena de su novela *El fiscal* en la que relata un encuentro imaginario entre Richard Burton y Solano López. Vitagliano vuelve sobre esta escena y concluye con una consideración que se alinea con la idea de la reescritura de ciertos eventos históricos que persigue el escritor paraguayo: “Roa Bastos se decidía por un acto de justicia contra los prejuicios y los silencios sobre la guerra” (151). Sobre el rol de la noción de “contrahistoria” en el proyecto literario de Roa Bastos, ver Uriarte (2010).

énfasis diferentes, los tres textos piensan formas de la circulación y del viaje en relación con el conflicto. En este sentido, todos ellos vuelven a ocuparse del lugar central del cuerpo (del cuerpo roto, inmóvil o en fuga) en esas varias formas del desplazamiento, al tiempo que vuelven a la pregunta por cómo decir la guerra. ¿Desde dónde—desde qué tiempo y espacio—y con qué instrumentos se cuenta la guerra?

En primer lugar, estas narrativas tienen en común el hecho de que se acercan a la guerra desde la falta, desde la ausencia o desde la precariedad. El texto de Vitagliano posee, aparentemente, dos narradores. Uno de ellos ve a un hombre casi completamente enterrado, y cree reproducir detalles de lo que este mira o dice; el enterrado parece ser quien narra la historia, que es en parte la historia de Elisa Lynch, la compañera irlandesa del presidente paraguayo Francisco Solano López (1862-1870); pero es también la historia de Bartolomé Mitre y de muchos de sus contemporáneos. Y, en términos más generales, se trata de un acercamiento a la Guerra del Paraguay en tanto fabricación mitrista. Me interesa más que nada el hecho de que se trata de un ejercicio de narración desde la inmovilidad y la precariedad. Si bien la historia contada es clara, es notable que el origen de la voz permanezca en la oscuridad: no hay nombres ni geografías o tiempos precisos. Se sabe muy poco, entonces, sobre las circunstancias de la enunciación: el cuerpo enterrado no puede mover más que una mano, no puede ver con claridad, parece estar solo en medio de escombros. Sin embargo, habla; sin embargo, cuenta. Cuenta al mirar los escombros del edificio en que se encuentra (que el lector no sabe cuál es): es decir, cuenta al mirar ruinas que cuentan.<sup>4</sup> Por un lado, el propio cuerpo narrador es tanto un desecho como las piedras que mira, como el espacio que lo rodea. Pero por otro lado ese cuerpo sí sabe que, como ha dicho Gastón Gordillo en su libro *Rubble* (traducido al castellano como *Los escombros del progreso*), las ruinas son formas de la permanencia. Es decir, las piedras son formas y son historias: Gordillo habla, en concreto, de la “resiliencia afirmativa” del escombros, y afirma que aprendió a notar su textura, a verlo como materia llena de afectos (5). Aunque no se trata del mismo proceso que el estudiado por Gordillo, también en *Enterrados* podríamos encontrar una forma de lo que este historiador llamó destrucción productiva: el escombros como

---

<sup>4</sup> En una conversación que el autor mantuvo con los alumnos de un seminario de la carrera de Letras de la Universidad de Buenos Aires dictado por Lara Segade, este indicó que el edificio podría ser la Biblioteca Nacional de Buenos Aires, elemento que no parece claro en absoluto a partir de la lectura (al menos en la lectura de alguien cuya relación con dicho edificio no sea demasiado cercana). Es—o podría ser, si la referencia fuera algo más explícita—elocuente la idea de que el enterrado trate de narrar a partir de mirar o intentar descifrar una biblioteca en ruinas (esto es, a partir de lo que podría ser un tiempo distópico) (Lara Segade, comunicación personal).

generador de sentidos, de afectos y de discurso. La relación íntima entre escombros y cuerpos rotos se revela así productiva. La historia surge desde lo desarticulado, desde el fragmento; como hemos dicho, no hay un tiempo ni un lugar precisos desde donde se habla: sólo el cuerpo inmóvil, sólo la ruina. De este hombre enterrado el lector no sabe nada. Quizá sólo que habla desde escombros contemporáneos; él no es parte del tiempo que narra: hay referencias a luces que podrían ser de teléfonos celulares “o una de esas linternitas que se cuelgan en los llaveros” (13). No se sabe de qué son esas ruinas exactamente: “Un terremoto, una explosión accidental por un desperfecto en el gas, un atentado que hizo volar el edificio donde había un baño con azulejos azules” (15). Aunque no estamos ante un escenario de guerra, las resonancias son claras. Enterramiento, escombros, destrucción enlazan ambos contextos de producción de sentido. El texto mismo parece sugerir que el cuerpo del enterrado podría ser también, trasladado al escenario del que se nos habla, el cuerpo de un ejecutado en la guerra: “Pozos bien hondos para que se hundan y no salgan. Que se caigan en las bocas de la tierra. Que se los coman los dientes que esconde el barro. Así eran las arengas detrás de las primeras trincheras de Curupaytí [...] Que se hundan y no salgan” (152).

El hecho de que se trate del resultado de un violento evento repentino y no del efecto del tiempo, puede acercar el escenario de la enunciación más a la noción de escombros que a la de ruina, aunque aquí no pretendo distinguirlas con demasiada precisión (el texto de Vitagliano tampoco lo hace y usa ambos términos como intercambiables). Una cosa sí parece saber quien observa al enterrado, sin embargo: “Era un hombre de letras y su tema debía ser la obra de Bartolomé Mitre” (16). Luego sabemos que el tema de investigación de este enterrado habría sido la traducción que hizo Mitre de la *Divina Comedia* de Dante (31): y la traducción es por definición, se dice en la novela, un ejercicio de cuestionamiento del origen (151), una forma del desvío, podríamos agregar (en ese sentido es también como un viaje, y en particular como un viaje en el que se pierde de vista el origen, del que no se puede volver).<sup>5</sup>

La otra voz narradora, que en primera persona observa al enterrado, por momentos no obstante parece ser una prolongación de él: “Buscaba a alguien, parecía estar buscando a alguien, pero no había nadie ahí, yo no formaba parte de sus piedras, en el mejor de los casos era el resto de esas ruinas” (210). Pero es importante insistir en el hecho de que quien mira al enterrado mirar las piedras no alcanza a distinguir todo ni a escucharlo

---

<sup>5</sup> En su relato “Frente al frente argentino. Frente al frente paraguayo”, incluido en *Los conjurados del quilombo del Gran Chaco* (15-53), Roa Bastos sugiere una continuidad entre la labor de traducción del infierno dantesco y los propios escenarios de la guerra.

con claridad. Sus acercamientos son tentativos, adivinatorios, llenos de expresiones que buscan interpretar lo que cree ver y oír. Así, en *Enterrados* la guerra se narra a través de un ejercicio de lectura de escombros, que son su producto; al mismo tiempo ese producto ruinoso es una forma del cuerpo del propio narrador: “Las piedras contaban, mostraban muecas, ademanes. Se volvían objetos reclamando por su singularidad. Eran caras hablando por sí mismas, partes de un cuerpo que demoraba en develarse completo” (101). Lo que parece estar ocurriendo es que el enterrado habla, no escribe; quien escribe es la voz que lo mira, que acaso transcribe su historia, o lo que alcanza a entreoír de ella. El enterrado, entonces, les habla a las piedras, reproduciendo supuestamente las historias que estas le cuentan; la novela, así, presenta una doble instancia de transcripción de discursos fragmentarios. Por eso el elusivo yo (dice no estar allí) que mira al enterrado mirar (que lo escucha hablarle a las ruinas, y hasta tararear a veces) se define como “el resto de esas ruinas” (es un resto pero parece desprovisto de cuerpo, ¿es quizá un eco?). En este ejercicio de transcripción hay que considerar también la voz, la escucha. Acaso una de las pocas frases en que podría el lector acceder a la voz del enterrado directamente se repite varias veces en el texto: “¿Cómo es que me oyen?” (153, 182, 190, 216, 224). Una incerteza por la efectividad del mensaje que se pronuncia, de ese “eco doblado en partes” (224) que el cuerpo inmóvil emite y que la transcripción adivina y que acaba, en el final del relato, siendo “¿Cómo es que me oyen desde tan lejos?” (232-233), acaso mostrando un apagamiento, una mayor distancia, una menor claridad del discurso. Es importante recordar, en este sentido, la importancia de la oralidad en la narrativa de Vitagliano, como sostiene Federico Jeanmarie: “La oralidad es el material desde el cual se arman los textos y, al mismo tiempo, los personajes parecen necesitar reconocerse a sí mismos oralmente” (66-67). También en *Enterrados*, la palabra hablada y escuchada es parte del juego de sombras y del armado de historias y de los insuficientes ejercicios de reconocimiento.

#### *La guerra como sombras*

La ruina que cuenta. El cuerpo como ruina. Ese era también el cuerpo de Cándido López, pintor manco, soldado derrotado en Curupaytí. En las profusas “Referencias por capítulos” que forman la última parte de la novela de Vitagliano (no son un apéndice, son la parte V del libro) y que ofrecen citas, claves de lectura, títulos de libros que pueden haber sido fuentes para la escritura, se habla de la mano de la que

carecen tanto el enterrado como el propio pintor: esa común falta en el cuerpo explicaría tal vez las breves referencias a Cándido López que aparecen en el texto. El enterrado, se nos dice, quizá teme que hablar del pintor lo lleve a hablar de sí mismo, de su propio presente que es su lugar de enunciación (263). Pero de algún modo esta mención instala la idea de que la falta es un lugar desde el cual representar la misma destrucción.

Miniaturas que carecen de identidad, cuerpos precarios, son también los que Cándido López dibujó insistentemente en sus representaciones sobre la guerra. Como ha sostenido Alejandra Laera en su artículo “Sobre la guerra en el Paraguay (relatos nacionales en las fronteras)”, estos cuerpos casi invisibles e indistinguibles son formas de eludir el relato épico y nacionalista típico del discurso guerrero (202). No hay en López héroes. Y, lo que es más, continúa Laera, al representar cuerpos heridos o sufrientes Cándido López muestra a soldados de ambos ejércitos, o muestra el desastre de Curupaytí, la principal derrota de las fuerzas aliadas en el conflicto, como una mera tragedia o derrota, como, precisamente, un desastre. Curupaytí no es en López un momento que puede leerse desde el sacrificio glorioso del ejército argentino antes de la victoria final, que fue el acercamiento más habitual al mismo en textos argentinos (205). Esto es lo que Sebastián Díaz-Duhalde, en su libro *La última guerra*, ha llamado la épica negativa. Así, el borroneo y la indistinción son aquello que interrumpe la heroicidad. Dice Díaz-Duhalde que la serie de pinturas de Curupaytí “insisten compulsivamente en el humo de la guerra que marca el horizonte y separan las trincheras desde donde vendrá la muerte” (105).

Esto es lo que recoge en parte el original texto de María Gainza *El nervio óptico*. Trabajaré brevemente aquí con un episodio del mismo titulado “Gracias, Charly”, centrado en la pintura de Cándido López y, en términos más generales, en la Guerra del Paraguay. Se trata de un episodio precisamente sobre el humo o la niebla, sobre la dificultad de ver con precisión. Al comienzo hay una lluvia de ceniza en Buenos Aires y la narradora, con pensamientos apocalípticos, decide escapar, o quizá refugiarse (como en una guerra, dice) en un museo. Cito: “las cenizas caen con pereza, restándole nitidez a la realidad. Todo parece un dibujo en grisalla” (24). Ese no ver, esas figuras indistintas en que se convierte el espacio de la ciudad conducen a la narradora al museo, a los cuadros de López. La indistinción lleva a la narradora a pensar en la ambigüedad de las cosas del mundo, de la percepción, del futuro. La necesidad de dar definiciones precisas, de trazar con exactitud límites le acaba pareciendo una imposición, una atadura: “Me acuerdo de una cancioncita empalagosa que me cantaba mi mamá para

hacerme dormir, ‘¿qué será, será?’, decía, y a mí se me estrujaba el corazón porque creía que era una pregunta, no una forma de aceptar el destino” (24). Esa ambigüedad de las cosas del mundo, que, se nos dice, “siempre admiten por lo menos dos lecturas” (26), es también la ambigüedad de la guerra que “siempre cuenta, como mínimo, dos historias” (23).

Es en este sentido que las pinturas de Cándido López podrían representar un punto ciego para el discurso nacionalista: su pintura es una representación de la victoria, pero también de la derrota; de la heroicidad, pero también del sufrimiento; de la grandeza de los panoramas, pero también de la pequeñez de los hombres; son ejercicios que lo abarcan todo con la vista, pero también instancias del borroneo y de la indistinción. La ambigüedad es acaso el rasgo más distintivo de esta estética. Díaz-Duhalde lo sugiere en una frase que recuerda la cita de Burton sobre los desertores con que se abren estas páginas: “los bandos en conflicto unidos y separados entre sí: brasileros, argentinos, uruguayos y paraguayos uniformados por un color único” (85). La pintura de López combate la nítida separación entre un ellos y un nosotros, como la reunión a la que llevaba la desertión sugiere en el texto de Burton.

La llegada de la narradora al Museo Histórico Nacional no le otorga sin embargo el resguardo que procuraba: no logra ver las pinturas, que están siendo restauradas. Dice la frustrada protagonista: “No hay nada que ver. Entro igual” (30). Se trata de una reacción contradictoria: entrar al museo para no ver. Parece también una solución insatisfactoria para el problema de la niebla que acosa a la protagonista. Sin embargo, es un fracaso sólo en apariencia: acaso la experiencia estética, tratándose de Cándido López, consista justamente en *no ver nada*. Al regresar al auto luego de este supuesto desencuentro, la protagonista rompe sus anteojos: “Definitivamente estoy mal equipada para afrontar la realidad: soy un ejército de uno que, a metros nomás del enemigo, se da cuenta de que olvidó su bayoneta” (31). La referencia al campo de batalla, claro está, no es casual, ya que ese es el lugar también del no ver, el lugar que la literatura se ha esforzado por poner en el papel, pero donde lo que acaba predominando es lo indistinto o lo amorfo. Se trata del momento en que el humo y la niebla acaban venciendo; pero es verdad que tanto el uno como la otra constituyen emblemas de la guerra en la estética de Cándido López, y más allá. El humo y la niebla podrían ser un modo de referir “varias concepciones temporales y espaciales vinculadas a la guerra. Es precisamente entre el humo y la niebla, concebidos respectivamente como un después

y un antes, donde habita el conflicto bélico” (Martínez-Pinzón y Uriarte 8).<sup>6</sup> Así, este episodio se trata en realidad de cómo *no ver*. De cómo la indistinción puede ser una forma efectiva de la representación: y de cómo es, en definitiva, un elemento central en la representación de la guerra. Representar la guerra ha sido, y lo es fundamentalmente en textos del siglo XIX, *no ver nada*. Es no distinguir, es ver sombras, relámpagos o explosiones. Así lo sugiere Díaz-Duhalde, al afirmar que la contradicción central de la guerra es ser “una zona de indistinción, una zona de estados difusos que pone en jaque la identidad nacional” (72). La deformación parece ser la llave para acercarse al conflicto. El texto de Gainza dice que “Cándido López estaba convencido de que para tocar el corazón de la realidad había que deformarla” (23). Pero quizá podríamos cambiar la palabra “realidad” por “guerra”: porque, además, la guerra es, por definición, aquello que deforma, aquello que amputa, y no sólo una nación o un territorio: el cuerpo del propio López lo sabe bien.

Tanto el texto de Gainza como el de Vitagliano vuelven sobre (y, en verdad, imaginan) un aparentemente histórico encuentro entre Bartolomé Mitre y Cándido López en el frente de guerra. Quien antes había imaginado un diálogo entre ellos es Augusto Roa Bastos, en un texto titulado “Frente al frente argentino”, incluido en el mencionado libro *Los conjurados del Quilombo del Gran Chaco*. Allí, Roa Bastos imagina un Mitre que traduce la *Divina Comedia*, cuyo infierno es la propia guerra que él causó. En este diálogo López, que aparece como un secretario que transcribe y comenta la traducción, cuestiona la lógica oficial que condujo a la guerra y sus nociones sobre el progreso. López es, así, la contracara del discurso guerrero mitrista (Roa Bastos también interpreta a Richard Burton como un cuestionador de ese discurso). Como hemos visto, la lectura de Roa Bastos parece sustentarse en las pinturas mismas.

---

<sup>6</sup> *Entre el humo y la niebla* es precisamente el título que elegí junto con Felipe Martínez-Pinzón para reunir estudios sobre las relaciones entre guerra y representación. En la introducción al volumen la cita anterior continúa del siguiente modo, siempre pensando la relación entre niebla y guerra: “El Estado concibe la guerra como una operación de disipación de zonas de niebla que distorsionan su mirada al permanecer impenetradas por ella. Casos hay, y no pocos, en los que la niebla es un artificio de la máquina discursiva del Estado [...] para justificar la conflagración instigando narrativas en las que ciertas geografías—la selva y el desierto, por ejemplo—son textualizadas como lo anti-nacional y, por ende, como aquello que debe ser eliminado en la medida en que se interpone entre el Estado y el telos civilizatorio” (8-9). Teniendo en cuenta estas ideas podría entenderse por qué la pintura de Cándido López (que es justamente niebla, humo e indistinción) ha sido pensada—por ejemplo, en Roa Bastos, pero también en los autores estudiados acá—como portadora de una lógica resistente a—o cuestionadora de—la mirada estatal que procura lo diáfano, lo distinguible, la línea que marca y separa cuerpos y territorios.



Gainza y Vitagliano se refieren de manera pasajera al encuentro, pero ambos insisten en la lectura que Mitre hacía del trabajo de López como documento histórico. En *El nervio óptico* la entrevista representa una distracción en el trabajo de traducción de Mitre, quien le dice a López que sus bocetos “algún día servirán para la historia” (25). Los aparta, rápidamente, para hablar de Dante. Sobre este episodio, el narrador de *Enterrados* comenta: “Fue un reconocimiento al registro minucioso del soldado, no una validación del artista. Cándido López lo entendió de ese modo, no se sintió contrariado. Se había alistado como voluntario dejando las pinturas para el regreso” (146). En *Enterrados*, Mitre busca que el pintor retrate su inminente reunión con Solano López de una manera documental, provechosa para la historia (y para él mismo, claro). Esto no ocurre, sin embargo. Intuyo que no ocurre porque se trataría de un tipo de pintura opuesta a lo que Cándido López hizo: Mitre no habría soportado la indistinción, la miniaturización de su cuerpo, el convertirse en un fondo ilegible (tampoco lo habría hecho Solano López, a decir verdad). El hecho de que ambos libros recojan este encuentro entre figuras que entienden la guerra y su representación de formas acaso inconciliables es significativo. El choque y la combinación de discursos para acercarse a los hechos son temas en ambas novelas: mientras *El nervio óptico* juega entre la representación visual y la escrita, *Enterrados* inventa algo que transita entre el discurso histórico, la crítica literaria y la ficción. Y esos varios discursos están, en la reunión entre Mitre y Cándido López, centrados en qué es la guerra para cada uno y en cómo contarla. Vale notar que la relación entre ficción, realismo y documento es recurrente en la escritura de Vitagliano, como ha señalado Lucas Adur: “La literatura de Vitagliano no busca aprehender sentidos, mucho menos un sentido, sino esa sensación de incertidumbre con la que conviven aquellos que miran los acontecimientos históricos desde lejos del centro” (44). El final de la frase puede resultar un emblema para un lector de ruinas y para aquel que, a tientas, transcribe lo que cree oír de su discurso.

*El nervio óptico* vuelve, como habíamos anunciado al comienzo, sobre la mención rápida que hace Richard Burton de los desertores en el contexto de la guerra (Burton no hace distinción entre pasados y desertores, porque para el discurso de la nación abandonada acaso no la haya). Dice el texto de Gainza:

Antes de emprender su viaje río abajo de regreso a Buenos Aires, Burton oyó hablar de un falansterio en medio de la selva. “Hay gente que no quiere la guerra”, decían los campesinos. Se referían a un grupo de hombres, unos doscientos de ambos bandos, que habían desertado para crear un refugio al margen de la civilización. Habían llevado mujeres, putas cansadas de la guerra, y vivían ahí, peleados con el resto del mundo pero en comunión con la naturaleza: se decía que los aguará guazú se les

acercaban de noche a velar su sueño. El Quilombo del Gran Chaco, lo llamaban. Nadie sabía bien dónde estaba, nadie sabía realmente qué pasaba ahí dentro, porque los que llegaban hasta allá nunca regresaban (29).

Esta reescritura es interesante por varias razones. En primer lugar, porque ya no hay ambivalencia entre las figuras del pasado y del desertor. Se trata ahora sin ambages de esto último. Acá se representa un espacio acaso más claramente utópico (la amistad entre los hombres se vuelve relación íntima con la naturaleza; el carácter homosocial de la versión burtoniana se ve difuminado por el ingreso de mujeres), cuya ubicación exacta y dinámicas internas se ignoran. Es también una comunidad que parece responder a una percepción más generalizada de cansancio o resistencia a la guerra. En este momento del texto en que Cándido López se vuelve el centro, cuando lo que acaba importando es la deformidad como discurso que socava la retórica del mártir y de la gloria guerrera, creo que las referencias a Richard Burton deberían leerse como alusiones al carácter profundamente ambivalente y equívoco de su acercamiento al conflicto.<sup>7</sup> Pero, sobre todo, la escritura de esta sección, por momentos parafraseo literal del texto del viajero, debería encajarse en el contexto de esas prácticas que, como la pintura de López, muestran una independencia con respecto a los discursos de la destrucción. La guerra, instrumento visibilizador del Estado, es socavada profundamente por la lógica de lo que no es localizable, de lo que no puede encontrarse.<sup>8</sup> Desertar es estar fuera del mapa que la guerra busca crear.

#### *El escombros móvil*

La figura del desertor, precisamente, está de hecho en el centro de *A dónde van los caballos cuando mueren*, de Marcelo Britos. La novela comienza con la deserción del protagonista, Mariano De Orma, quien es, significativamente, un médico. Justo antes de huir realiza una amputación. Y es el recuerdo de Curupaytí, de sus efectos devastadores en las tropas argentinas, lo que lo lleva a tomar la decisión de abandonar el ejército. Pero en el contexto de este trabajo se puede establecer un diálogo revelador

---

<sup>7</sup> Para un estudio en profundidad de *Letters from the Battle Fields of Paraguay*, de Richard Burton, ver Uriarte (2020).

<sup>8</sup> Al hablar de la guerra como un instrumento visibilizador estoy pensando en las formas en que el Estado logra, como decía antes, convertir zonas representadas como desconocidas, misteriosas o amenazantes—como, en el caso de la Guerra de la Triple Alianza, fue el caso de Paraguay—en espacios reconocibles y apropiables. La guerra como instrumento de conquista, como elemento que reconfigura de manera significativa los espacios, permite una mirada nueva al terreno cuya población ha sido expulsada o ha muerto. Parte de este proceso, que es también un proceso de mapeo, puede ser—como efectivamente sucedió en el caso de esta guerra—la anexión de territorios por parte de los vencedores, elemento que también fue una importante consecuencia concreta de la Gran Guerra o Guerra *Guasú*.

entre la novela de Britos y la de Vitagliano. Mientras *Enterrados* elige narrar desde la inmovilidad, desde el cuerpo incompleto y desde la ruina incompleta, *A dónde van los caballos cuando mueren* es un texto centrado en el movimiento, en la huida. Irse del frente de guerra no es narrar desde la destrucción, desde el escombros; se trata de un después diferente de la guerra. Es elegir el abandono del conflicto, la preservación propia—y del propio cuerpo—como perspectiva para dar cuenta de la guerra. Podríamos decir que hay algo en común a estas dos perspectivas, sin embargo: en ambas novelas la guerra nunca está ahí; es el recuerdo, es lo que queda atrás, pero que una y otra vez, de manera obstinada, reaparece. Mientras que el narrador de Vitagliano habla desde el escombros, el médico de la novela de Britos realiza amputaciones, genera vacíos en los cuerpos, y huye de las carencias en el cuerpo propio. Hacia el final de la novela, el personaje es descrito como “un cristiano que curaba y que escapaba de todos, yendo al sur” (178).

El viaje del desertor es uno sin destino claro, pero también es un regreso imposible, a un origen en el cual el viajero no se reconoce y por el cual no es reconocido tampoco (o es más bien rechazado). Podríamos decir, en este sentido, que la novela sugiere que de la guerra no se puede volver. Uno de los textos que abre la novela, aparentemente los pensamientos del protagonista, se pregunta justamente por las formas del regreso: “Cómo atar el pensamiento a este cuerpo para estar íntegro en el camino. Ser de esos pájaros que llegan por encima de la llanura, de los desiertos, del acecho de los hombres. Cómo hacer para volver entero después de Curupaytí” (11). Esta entereza tiene que ver también con el cuerpo propio, acostumbrado a sanar y a amputar (a sanar amputando); el cuerpo de alguien cuyo espacio de trabajo es el cuerpo mismo. La entereza referida en la cita es por supuesto psicológica, pero también material, concreta (véase la alusión a atar cuerpo y pensamiento). Huir, dejar atrás la guerra, es entonces un ejercicio de autopreservación.

En el momento en que el protagonista, junto con su compañero de viaje Flores, llega a Buenos Aires, el ejercicio de reconocimiento se revela fallido:

Entraron en la explanada de la Plaza Once, entre carretas sin animales encalladas en el barro, abandonadas como en naufragios de tierra [...] podían ver una cúpula que exaltaba la zona sobre el cielo, y no podían recordar qué edificio era, qué iglesia dormía tras el mercado. Habían perdido la memoria cercana de esas cosas, las señales que confirman la pertenencia a un lugar. Entonces en esa llegada estaba en discusión el origen, las raíces y el porvenir mismo (105-106).

Es que negar el discurso guerrero nacionalista conlleva complicar las formas de la pertenencia y de la identidad: “Los días previos al escape ya no sentía el uniforme, no había nada que lo identificara, que lo abrigara, que lo encerrara en aquellas ideas que lo habían impulsado a cruzar el río en busca de la gloria” (56-57). Podría decirse que en este punto traducir y desertar se tocan: ambos son formas de cuestionar el origen, de emprender viajes sin regreso. De hecho, en *A dónde van los caballos cuando mueren* la huida se revela un fracaso. El protagonista quiere devolver un caballo al hermano de uno de los soldados muertos en la guerra. El caballo muere sin embargo antes de llegar al destino, y ni siquiera la llegada genera un encuentro positivo con la familia del muerto. Los dos desertores (y aquí las reminiscencias de *Martín Fierro* son explícitas) ya no encuentran a sus mujeres (uno de ellos no la encuentra sola, el otro se entera de que se ha ido a Europa). Pero, como sucede con la protagonista de Gainza, en *A dónde van los caballos cuando mueren* lo que parece un fracaso quizá no lo sea, ya que en Mariano de Orma existe la plena conciencia de que quien vuelve de la guerra es otro, una conciencia que surge del propio cuerpo: “Miró sus manos y sus pies y se reconoció. Soy Mariano de Orma, pensó. Soy el de ahora y soy el mismo que fui antes de esto. Soy el médico que fue a la guerra y escapó de ella para cumplir, a medias, una promesa. Soy el que ha regresado, soy otro” (107-108). Ser el mismo y ser otro, reconocerse y dejar de reconocer y de ser reconocido.

Como si esto fuera poco, para el protagonista llegar es entregarse a la ley y ser enviado nuevamente al frente paraguayo. A partir de entonces los desplazamientos empiezan a ser dictados por el Estado, el cuerpo sigue ritmos y vaivenes ajenos. Esto acaba, quizá, cerca del final, cuando Mariano de Orma decide comenzar a convivir con una comunidad indígena, lo que conlleva un cambio radical en la forma de percibir tanto el Estado como la guerra (pueden leerse acá ecos del “falansterio” al que se refiere el texto de Gainza). En este sentido, la narrativa consiste en una serie de desplazamientos dictados por varias fuerzas y con efectos concretos en el personaje principal. La transformación del yo es el efecto principal de esto, e incluso el regreso a los campos de batalla del Paraguay trae consigo en el protagonista el horror a la repetición de la experiencia de la guerra: “allí lo enviaron, al lugar desde donde había comenzado y que marcaba el reinicio de todo. Al llegar estudió el entorno y no quería que nada se repitiera acaso porque había acostumbrado sus ojos a cosas nuevas, horribles y bellas, y el único pavor posible era el de volver a ser el de antes en un mismo lugar” (106). El horror a la inmovilidad, a la estasis, al ser igual a uno mismo. El protagonista busca siempre otros lugares, otras lógicas y en el centro de la búsqueda

está, como sugeríamos arriba, la urgencia de la pertenencia, o “la sensación de estar buscando siempre un lugar al que sentir propio” (167).

Termino entonces refiriéndome a la figura del desertor, quizá porque en el contexto de este trabajo es en esa figura (aunque quizá también en la del traductor) donde se evidencian problemas que se centran en el cuerpo y en las territorialidades. Hay que pensar, así, que si la guerra crea desiertos, también los desertores son su producto, acaso su contracara. No es casualidad, sin embargo, que ambos términos tengan un mismo origen. El desertor es el que construye su propio ejército como un vacío. Es aquel que abandona el escenario de la guerra, que escapa tanto de la narración gloriosa del vencedor como del silencio del nuevo desierto mapeado que resulta del conflicto. El desertor es quien busca eludir la lógica de la guerra, a sus consecuencias y a la mirada cartografiadora del Estado; es una figura resistente que va contra el fundamento nacionalista de la acción bélica. Por eso me parece tan reveladora la cita de Burton, y la reescritura que de ella hace Gainza. Porque muestran que, contra ella misma, la guerra puede crear comunidad, puede anularse a sí misma. Muestran que también hay inesperadas fundaciones bélicas, que la guerra puede ser esquivada, que es posible desviarse por caminos no trazados por ella. En fin, que la guerra, gran hacedora de desiertos, también puede, ella misma, volverse desierto.

### Bibliografía

- Adur, Lucas. 2017. “Las músicas del azar”, *El ansia* 4: 58-63.
- Burton, Richard Francis. 1870. *Letters from the Battle Fields of Paraguay*. London: Tinsley Brothers.
- Díaz-Duhalde, Sebastián. 2015. *La última guerra: cultura visual de la Guerra contra Paraguay*. Barcelona: Sans Soleil.
- Gordillo, Gastón R. 2014. *Rubble: The Aftermath of Destruction*. Durham, NC: Duke University Press.
- Jeanmarie, Federico. 2017. “El robo”, *El ansia* 4: 64-67.
- Laera, Alejandra. 2008. “Sobre la guerra en el Paraguay (relatos nacionales en las fronteras)”. En Graciela Batticuore, Loreley El Jaber, and Alejandra Laera, eds. *Fronteras escritas. Cruces, desvíos y pasajes en la literatura argentina*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2008. 183-213.

- Larre Borges, Ana Inés. 2012. "El regreso de Burton en Roa, o el otro viaje de la escritura", *Revista de la Biblioteca Nacional* 4 (6-7): 63-83.
- Martínez-Pinzón, Felipe y Javier Uriarte. 2016. "Introducción: Entre el humo y la niebla". En Felipe Martínez-Pinzón y Javier Uriarte, eds. *Entre el humo y la niebla: Guerra y cultura en América Latina*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana. 5-30.
- Roa Bastos, Augusto, Alejandro Maciel, Omar Prego Gadea y Eric Nepomuceno. 2001. *Los conjurados del Quilombo del Gran Chaco*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Uriarte, Javier. 2010. "Tyranny and Foundation: Appropriations of the Hero and Re-readings of the Nation in Augusto Roa Bastos and Jean-Claude Fignolé". En Helene Weldt-Basson, ed. *Postmodernism's Role in Latin American Literature: The Life and Works of Augusto Roa Bastos*. New York: Palgrave MacMillan. 153-188.
- \_\_\_\_\_. 2020. *The Desertmakers: Travel, War, and the State in Latin America*. New York: Routledge.