

## Una guerra desproporcionada: cuerpos, combate y relato en algunas producciones culturales argentinas de la Guerra del Paraguay

Lara Segade

Universidad de Buenos Aires—Universidad Nacional de las Artes

I.

En “Los cuadros de un inválido”, uno de los textos que integran *La cartera de un soldado*, de 1889, el Coronel José Ignacio Garmendia (1841-1925) se refiere a los 29 óleos de la Guerra del Paraguay que Cándido López había mostrado hasta ese momento.<sup>1</sup> Para Garmendia, el mérito fundamental de estos cuadros es arrebatar al olvido las escenas de la Guerra de Paraguay: su valor histórico permite disculpar los defectos que presentan si se los considera como obras artísticas. El hecho de que constituyan el testimonio de un testigo ocular, que hayan sido “copiados del vero”, lleva así a Garmendia a hablar de 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. Subsidiariamente es posible leer en este texto, que en más de un sentido se distingue de la mayoría de los textos de *La cartera de un soldado*, en los que el propio Garmendia realiza “bocetos sobre la marcha” de las escenas de la guerra de la que fue protagonista o testigo, el

---

<sup>1</sup> “Los cuadros de un inválido” fue escrito por primera vez en 1886, y luego revisado para su inclusión en el libro. Es, por lo tanto, uno de los capítulos que Garmendia escribió durante la década del 80, unos veinte años después de la guerra. Como se verá más adelante, existe otra serie de textos de *La cartera de un soldado* que fueron escritos durante la guerra.

registro de la separación en ciernes entre dos modos de contar la guerra: la historia y el arte.<sup>2</sup>

Los defectos de su obra se explican en parte por el hecho de que Cándido López no tuvo una formación académica y desconoce por lo tanto las normas de la pintura militar, una de las más difíciles, ya que requiere representar una multitud de figuras en diferentes posiciones. Así, en los cuadros que representan las victorias aliadas de Yatay y Uruguayana, Garmendia notará tanto la falta de perspectiva “como algún amontonamiento en las tropas”. Los espacios entre los batallones, que “han debido calcularse por la estatura de las figuras”, son sin embargo “menos espaciosos que los que marca la ordenanza y por consecuencia mucho menos que los que se observan en el campo de batalla” (Garmendia 2002, 37). Es decir, se observa una desproporción, tanto entre las figuras y el conjunto que integran como entre las figuras y el espacio que ocupan. En un cuadro como *Después de Curupaytí*, que es de 1893, es decir, posterior al texto de Garmendia, la desproporción tal vez es la misma, pero el efecto es el contrario: ya no un amontonamiento sino una dispersión de los cuerpos.<sup>3</sup>

En el mismo año de 1889, Lucio V. Mansilla también incluirá entre sus causeries un ejercicio de crítica de arte, referido precisamente a *La cartera de un soldado*.<sup>4</sup> Garmendia es, dice Mansilla, uno de los pocos

de los que fueron actores o espectadores en la Guerra del Paraguay, capaces, por su envergadura, de escribir una historia susceptible de ser leída sin provocar bostezos invencibles, una historia, que no sea una simple cronología, un diario de impresiones novelescas, una retahíla de foja de servicios que empieza diciendo quién lo parió al causante, en qué iglesia lo

---

<sup>2</sup> A lo largo del artículo haré referencia a producciones artísticas tanto literarias como visuales. En ese sentido, se apunta a poner en diálogo diversos tipos de estrategias representacionales de lo bélico.

<sup>3</sup> En contraposición, en los cuadros del brasileño Victor Meirelles que, pintados de acuerdo a la normativa europea de pintura de batallas, guardan siempre las proporciones y la perspectiva, un hombre se distingue del resto y va hacia arriba, convirtiéndose en algo así como la cima, más iluminada, de una montaña.

<sup>4</sup> El tema de la Guerra del Paraguay lo convoca especialmente: allí, como en tantos otros lugares, Mansilla expondrá su idea de que si bien él sería de los más indicados para contar la Guerra del Paraguay, no va a hacerlo, al menos mientras “vivan los que las ganaron, o perdieron”. A esta norma de conducta autoimpuesta aludirá también cuando Sarmiento le pregunte cómo fue que murió en la guerra su hijo Dominguito, con el objeto de incorporar el testimonio a su *Vida de Dominguito* (sobre un análisis de este episodio, véase “¿Qué decir de los dolores de entonces, veinte años después?: la correspondencia de Dominguito en la Guerra del Paraguay leída por Sarmiento en *Vida de Dominguito*”, de Lara Segade). Si bien, como sabemos, Mansilla se refirió en numerosísimas oportunidades a la Guerra del Paraguay, tanto en *Entre-nos* como antes en *Una excursión a los indios ranqueles* (1870), es cierto que nunca encaró la escritura de una historia de la guerra. Más bien, se trata de fragmentos: no hay la continuidad de la historia, ni el tipo de racionalidad del relato histórico. Los mecanismos parecen ser otros—aquellos de las causeries: la digresión, la asociación libre. Y por otra parte, sus protagonistas no son los grandes hombres, sino los hombres comunes, e incluso más: los marginales, los ebrios, los pícaros. El único alto mando que aparece en un rol protagónico es el propio Mansilla.

bautizaron y cómo de toro pasó á novillo y de novillo á buey, viviendo sendos años, sin más mérito que ser una curiosidad, por decirlo así, prehistórica. Sí, Garmendia podría hacer eso, y á mí, me gustaría que lo hiciera. (188-189)

Es decir, Garmendia podría hacer otra cosa que no sea esa enumeración soporífera de fojas de servicios, pero no la hace. En cambio, se esteriliza “en esfuerzos pintorescos, para enaltecer individuos, cuya figura, por legendaria que sea, queda reducida a pequeñas proporciones dentro del cuadro magno de la epopeya, en que tomaron parte gloriosa, orientales, brasileros y argentinos, pereciendo en la contienda homérica casi un pueblo y una raza” (Mansilla 188).

Lo que está situando Mansilla es una desproporción entre las historias de heroísmo individual que elige contar Garmendia y las verdaderas dimensiones de la epopeya aliada que involucró a tres naciones y a unos sesenta mil hombres. Es decir, se trata, aquí también, de una desproporción entre la figura individual y el conjunto que la incluye. Al mismo tiempo, Mansilla señala, casi al pasar, otra desproporción que se encuentra, podríamos decir, en el reverso de la epopeya: la desaparición, como resultado de esta guerra, de *casi un pueblo y una raza*.

Estos fragmentos, tomados de tres de las producciones culturales argentinas más importantes de la Guerra del Paraguay—la de Cándido López, la de Garmendia y la de Mansilla—al ser puestos en relación permiten pensar qué esta diciendo la idea de desproporción sobre una guerra que se ubica en el justo centro del siglo que va de la derrota napoleónica en Waterloo (1815) a la Primera Guerra Mundial (1914). Este dato, lejos de ser meramente anecdótico, involucra transformaciones no solo en las formas de hacer la guerra<sup>5</sup> sino también en las formas de contarla.

## II.

En “En el campo de batalla. Tolstoi, la literatura, la historia”, uno de los capítulos de *Política de la literatura*, Jacques Rancière analiza los relatos de batallas que puntúan *La guerra y la paz* (1867) y encuentra que pueden resumirse en una escena emblemática, en la que “un emperador, un general, o un oficial observa el campo de batalla desde la altura” y en medio del humo “intenta reconocer la disposición de las tropas y el orden del combate” que había trazado en el papel

---

<sup>5</sup> Hay, en efecto, batallas como Tuyutí que se parecen más a las batallas napoleónicas, con grandes y lentos movimientos de ejércitos, mientras que Curupaytí, combate de trincheras, anticipa ya a la Primera Guerra Mundial. Asimismo, es posible observar una convivencia en los mismos combates entre armamentos más antiguos y más modernos, en muchos casos distribuidos asimétricamente entre los contendientes (por ejemplo, mientras Paraguay utilizaba fusiles de balas esféricas, los aliados ya contaban con los fusiles de balas minié que predominarían en los conflictos posteriores).

(109). Sin embargo, “El enemigo que cree a la izquierda está a la derecha”, “apareciendo bruscamente y de improviso”. “Estrategas, ayudantes militares de campo y mensajeros circulan para restablecer el buen orden de las cosas. Pero su agitación es en vano. El destino de la batalla no depende de ellos. Está por completo en las manos de aquellos a quienes creen comandar” (109).

Sin embargo, una vez que la batalla termina, los historiadores la reescriben, utilizando para ello una serie de documentos, que incluyen los planes fallidos de los estrategas. Así, la historia reproduce, dice Rancière, el mito de que son los grandes hombres los que hacen la historia. En ese sentido, la historia sería una suerte de sucedáneo moderno de la épica, que es el relato de los hechos extraordinarios de la guerra, es decir, de aquellos protagonizados por los *grandes hombres*.

Si las estructuras usadas para narrar la guerra son aquellas en las que los protagonistas son los grandes hombres (la épica primero y la historia después), lo que para Rancière viene a mostrar *La guerra y la paz* (y no es menor en este sentido que se trate de una novela) es al mismo tiempo que las guerras ya no las hacen los grandes hombres y que aquellas estructuras están comenzando a mostrarse perimidas. Son los albores de un desajuste entre la guerra y su relato que para la Primera Guerra Mundial ya no será un desajuste sino una ruptura total, de la que dará cuenta Walter Benjamin al observar que los soldados volvían mudos del campo de batalla. Esta mudez tenía que ver con la imposibilidad de poner en palabras la experiencia de una generación que había ido a la escuela en tranvía tirado por caballos y de pronto “se encontró indefensa en un paisaje en el que todo menos las nubes había cambiado, y en cuyo centro, en un campo de fuerzas de explosiones y corrientes destructoras estaba el mínimo, quebradizo cuerpo humano” (Benjamin 1933).

En el medio del siglo que va de la constatación de que las guerras no la hacen los grandes hombres a la ubicación en el centro del campo de batalla de un cuerpo humano mínimo y quebradizo del que las palabras no pueden dar cuenta se encuentra, entonces, la Guerra del Paraguay, con los soldaditos de los cuadros de Cándido López, cuya pequeñez se interpretará hasta avanzado el siglo XX como desproporción, esto es, como un desajuste en relación a una serie de normas que permitirían, todavía, contar la guerra: más precisamente, contar la Guerra del Paraguay como épica, como un conjunto de hazañas heroicas, como una guerra hecha por grandes hombres.

Al referirse a la obra de López, Garmendia critica, además de la desproporción, 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, que es tal vez donde reside el verdadero objeto de la crítica, 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. Así, en los cuadros de López se borra la distinción entre bandos nacionales en la que se cimienta, en gran medida, el enfrentamiento. Al mismo tiempo, se borra la distinción entre lo vivo y lo muerto. Sobre todo en aquellos cuadros que representan combates o el después de los combates, cuesta distinguir a los soldados vivos de los muertos.

Como plantea Susan Stewart en *On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*, 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 pintó a sí mismo, esta pregunta se vuelve especialmente acuciante y la respuesta es perturbadora: parece muerto, pero sabemos que está vivo.<sup>6</sup>

### III.

Ahora bien, ¿aparecen otras formas de desproporción en los relatos de la Guerra del Paraguay? ¿En qué medida suponen un desajuste entre la guerra y los modos de representarla? ¿Y qué dice, en todo caso, ese desajuste sobre esta guerra?

Desde el comienzo, la Guerra del Paraguay está signada por dos desproporciones, estrechamente relacionadas entre sí, que serán fundamentales para su relato: una, de orden temporal, nace de la famosa proclama pronunciada por Bartolomé Mitre en los albores de la guerra: “en un día en los cuarteles, en quince en la Asunción, en tres meses de regreso a sus hogares”. Como se sabe, la guerra tomó mucho más tiempo, lo que en los relatos aparecerá reiteradamente bajo el motivo de la demora.<sup>7</sup> La otra desproporción de esta guerra es de orden espacial,

---

<sup>6</sup> Otra figuración de lo muy pequeño aparece en las descripciones que el Vizconde de Taunay hace en sus *Memorias* de la hormiga león. Allí es posible leer una ambivalencia y una inestabilidad semejantes, entre vida y muerte, pero también entre víctima y victimario y entre soldado y bandido. Para un análisis de este tema, véase *A formiga-leão e outros animais na Guerra do Paraguay*, de Sérgio Medeiros.

<sup>7</sup> Pueden verse sobre esto las cartas de Dominguito Sarmiento a su madre o el Diario del Coronel del Ejército Uruguayo León Palleja, pero también en un texto como las

aunque involucra también al tiempo. Como dice el Capitán Richard Burton al recorrer la zona del conflicto en 1868, mirando “cualquier mapa a gran escala” se comprende “por qué demoraron dos años en pelear por nueve millas cuadradas de territorio” (382)—lo que equivale a unos escasísimos 15 kilómetros cuadrados—.<sup>8</sup> En efecto, los relatos insistirán en la resistencia que ofrece al avance un terreno que parece colaborar con el bando enemigo (incluso, paradójicamente, cuando todavía no se ha cruzado la frontera). El tiempo y el espacio se muestran, en los diversos relatos, desproporcionadamente grandes, o lo que es lo mismo, el hombre se percibe, en relación con los tiempos y los espacios de esta guerra, desproporcionadamente pequeño.

Contrapartida de lo muy pequeño, los relatos de la Guerra del Paraguay dan cuenta también de lo enorme, frente a lo cual lo pequeño se define como tal, y es allí donde el relato de guerra encuentra la desproporción como uno de sus rasgos principales. En una de las cartas que envía al periódico *El semanario*, el paraguayo Natalicio Talavera traza desde su perspectiva, que es entonces la del vencedor, su propio cuadro del *después de Curupaytí*: “Toda la extensión era un campo de batalla, no habiéndose visto en la presente guerra una mortandad igual. No es exagerado el cálculo que se hace de que alcancen de seis a ocho mil hombres. Solamente en el frente de los valientes batallones números 27 y 9, que estaban en la trinchera del centro (...) se han contado más de tres mil cuerpos” (85). Talavera y sus hombres cuentan los muertos del campo de batalla de a miles: cabe pensar que lo que hacen es un cálculo de muertos por metro cuadrado. La tarea es doblemente difícil porque la imagen es caótica: no solo los cuerpos están en desorden, sino que además ni siquiera están enteros, como se percibe en la descripción que sigue: “Sangre,

---

*Cartas sobre la guerra del Paraguay* (1865-1866) del Capitán Francisco Seeber, en el que desde una perspectiva de análisis militar se cuestiona el error de haber tardado demasiado en atacar Curupaytí—error que acarreará casi un año de detención de las tropas. En el capítulo de *El país de la guerra* “Los héroes de la fatalidad” (101-110), Martín Kohan advierte que la recurrencia, en *La cartera de un soldado*, de la idea de fatalidad está dando cuenta de una guerra que se percibe como un desvío impuesto en el curso previsto del desarrollo de la nación, es decir, como una demora.

<sup>8</sup> Como contrapartida, Burton, que viaja en barco (precisamente por esas vías fluviales en disputa), se mueve a toda velocidad. Es el territorio, la tierra, lo que ofrece resistencia y eso, dice Burton, no se ve en un mapa cualquiera, sino en un mapa a *gran escala*, y esto porque solo la gran escala permitiría advertir los accidentes de ese terreno: los bañados, los pantanos, los ríos y quizás, en una escala suficientemente amplia, la vegetación. Con todos esos datos, un viajero avezado, como lo era Burton, podría deducir el clima, los problemas de abastecimiento, las enfermedades, y comprender, solo con mirar el mapa, las dificultades que presentaría esta guerra para los ejércitos aliados en su posición de atacantes y de invasores (esa era la situación desde comienzos de 1866). Para un análisis de la configuración de los territorios de la guerra que realiza Burton en sus cartas, véase *The Desertmakers. Travel, War, and the State in Latin America*, de Javier Uriarte (41-85).

cadáveres a montones, cuerpos mutilados, fusiles, lanzas y sables repartidos en desorden” (Talavera 85).<sup>9</sup>

Así, el número anunciado es el resultado de un cálculo, una operación que no cualquiera es capaz de realizar. Por el contrario, si hay algo que distingue a los grandes hombres es la capacidad de poner orden en el caos.<sup>10</sup> De lo que se trata, entonces, es de representar no solo lo enorme sino también lo confuso del campo de batalla: o, más bien, aquello que, por su enormidad, se vuelve confuso.<sup>11</sup> Una de las estrategias, como vimos, es la de Cándido López, que une una mirada panorámica, es decir, abarcadora, con la pintura de miniaturas que, como señala también en su texto Susan Stewart, permiten dominar la experiencia. Otra estrategia es la de los jefes militares que operan por abstracción: hablan de movimientos de ejércitos y listan errores y bajas, como hace Francisco Seeber en sus *Cartas sobre la Guerra del Paraguay*, o calculan muertos por metro cuadrado, como Natalicio Talavera.

Pero también hay otro recurso que permite abarcar, y por lo tanto representar, lo que parece inabarcable e irrepresentable, que es el del recorte. Podemos encontrarlo en la muy conocida fotografía del montón de cadáveres paraguayos, tomada después de la batalla de Tuyutí. Como observa Sebastián Díaz-Duhalde en *La última guerra*, la imagen está encuadrada de un modo tal que no muestra “una pila de cuerpos sino un fragmento de una marea sin fin de cadáveres” (128). En efecto, los cuerpos están dispuestos a lo largo de una línea horizontal paralela al horizonte cuyos extremos no alcanzamos a ver porque antes se termina la foto. El efecto de este plano cerrado es doble: “en primer lugar, podemos postular la repetición masiva de cuerpos como una visualización fotográfica original de la muerte en masa, producto de la reproducción sin fin de la industria bélica moderna; y, en segundo lugar, la propuesta visual busca insertar la imagen en una operación narrativa” (Díaz-Duhalde 128). El hecho de que la operación de recorte

---

<sup>9</sup> Si bien este trabajo se enfoca en las producciones culturales argentinas, incluimos esta referencia al paraguayo Natalicio Talavera ya que permite mostrar una de las operaciones que realizan, a la hora de contar la guerra, los grandes hombres que en este sentido se parecen más entre sí de lo que se distinguen en función de sus nacionalidades.

<sup>10</sup> Como dice Karl Von Clausewitz en su clásico *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 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” (97).

<sup>11</sup> Si volvemos por un momento a Rancière, podemos decir que esta es, casi siempre, una operación posterior, lo que se constata en los relatos argentinos de la Guerra del Paraguay, producidos mayormente durante la década del 80.

lateral sea tan evidente lleva a preguntarse por lo que quedó afuera de la imagen, no solo en términos espaciales (más y más cuerpos) sino también temporales. Y esto que no se puede abarcar completo con la mirada, hay que imaginarlo;<sup>12</sup> no solo la batalla que produjo todos esos muertos sino también algo más perturbador: ¿cómo llegaron los cuerpos ahí? Alguien debió moverlos uno por uno y apilarlos. Las escenas relativas a la gestión de los cuerpos sin vida—tanto propios como ajenos—después de las batallas constituyen los momentos de máxima abyección de los relatos, en los que la aparición de elementos góticos da cuenta del riesgo de irrepresentabilidad que comportan. Así describe, por ejemplo, el mismo Garmendia, el después de Curupaytí, en *Recuerdos de la guerra del Paraguay*:

Era interminable aquella procesión de harapos sangrientos entre los que iba Darragueira sin cabeza, de moribundos, de héroes inquebrantables, de arzones 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. (189)<sup>13</sup>

En relación con ello, en el exhaustivo estudio de relatos en primera persona de guerras modernas que realiza en *The Soldiers' Tale* el historiador Samuel Hynes señala que estos guardan relación con tres géneros narrativos: el relato de viaje, la autobiografía y la historia. Sin embargo, al mismo tiempo se distinguen de ellos, en tanto la extrañeza radical de la guerra constituye la antítesis del mundo comprensible que el autor y sus lectores habitan. El más extraño de los elementos del campo de batalla es la omnipresencia de una muerte más fea, más grotesca, menos humana que otras muertes, de la cual las palabras con que normalmente se narran los viajes, las historias y las vidas no pueden dar cuenta:

La guerra es una actividad en la cual los hombres se vuelven comida de los animales, en la que las ratas y los gatos y los cerdos comen gente, incluso la gente come gente. En la guerra, todo tipo de monstruosidad es posible. Y el testigo observa esto con más fascinación que rechazo, capturado por su extrañeza. Es una afirmación simple pero cierta: en la guerra, la muerte es grotesca y extraordinaria (Hynes 20).<sup>14</sup>

---

<sup>12</sup> Esto vale también para los jefes militares. Al referirse a esa representación mental que los buenos generales consiguen hacerse de un terreno que no logran abarcar con la vista, Von Clausewitz señala que constituye un “acto de la imaginación” (97).

<sup>13</sup> Es posible encontrar una gran cantidad de descripciones en esta misma línea en el *Diario* del Coronel Palleja, como por ejemplo: “El Paso de la Patria está contaminado, ahí solo se respira un aire corrompido de mucho tiempo atrás. ¿Qué diremos de este vasto cementerio donde nosotros estamos acampados? Aquí se recibe a toda hora la muerte; se piensa en ella, porque las carpas están entreveradas con las sepulturas de los muertos. Si se sale afuera, se ven las fosas abiertas y los cadáveres aun insepultos de los paraguayos” (II, 331).

<sup>14</sup> La traducción es mía.

Como resultado, los relatos de guerra tienden a ser empujados hacia los límites del realismo e incluso más allá, donde se aproximan a lo que el autor llama “gótico del campo de batalla”. Allí lo familiar, lo natural y lo racional se encuentran con lo extraño, lo sobrenatural, lo inexplicable, lo fantástico.

En la imagen del montón de cadáveres, por ejemplo, en la medida en que buscamos representarnos la secuencia temporal completa, debemos preguntarnos tanto cómo llegaron los cuerpos hasta ahí, como qué pasó después con ellos. Descubrimos entonces que hay también otro proceso en el que la imagen se inserta: el de la descomposición de esos cuerpos. Sin nombre, sin rostro, sin bordes, sin historia individual, los cuerpos que vemos van camino a ser una masa indiferenciada que se aleja de lo humano y se vuelve un poco monstruosa antes de disolverse del todo en el paisaje y desaparecer. De hecho, en *La cartera de un soldado*, Garmendia incluye una serie de dibujos de los campos de batalla hechos por él mismo: en ellos no queda ninguna huella del combate que tuvo lugar, según se indica, pocos meses atrás, junto con la leyenda “copiado del natural”. Los montones de cadáveres ya han desaparecido.

#### IV.

Como señala Gabriel Giorgi en *Formas comunes* a partir de las ideas propuestas por Robert Pogue Harrison en *The Domination of the Dead*, en los rituales funerarios se opera una separación entre el cuerpo, entregado a los procesos biológicos de la descomposición, y aquello que, como imagen o relato, adquirirá un sentido y será recordado. Garmendia, que en más de una oportunidad elige hablar de inmortalidad y no de muerte, persigue con su escritura un objetivo similar: no solo contar la guerra sino también contarla como epopeya, como la historia del nacimiento de los héroes de una nación. Para ello, debe realizar una operación que podríamos llamar de selección y que es, en este caso, doble. Se trata de separar tanto a la imagen del muerto de su cuerpo como a ese muerto en particular de todos los demás.

Es por eso que existe un riesgo evidente en estos cuerpos no enterrados, que Garmendia advierte en el capítulo de *La cartera de un soldado* dedicado al Coronel Rosetí, cuyo cuerpo no pudo ser rescatado del campo de batalla de Curupaytí. El capítulo termina con las aves de rapiña que van cerniendo su vuelo hasta descender, rápidas, para disputarse los despojos del jefe. El relato, en vez de elevarse hacia las alturas de la leyenda, desciende con los buitres y se queda con el cuerpo, que terminará por disolverse en la naturaleza.

En otro de los capítulos, en varios sentidos diferente de los que presentan las historias de los jefes militares y buscan construir una galería de héroes, se plantea sin embargo un riesgo parecido. Se trata de “Los mártires de Acayuzá”, donde se narran las torturas continuadas a las que es sometido un grupo que fue tomado prisionero por los paraguayos y que derivará en la muerte, lenta y dolorosa, de casi todos. Sobre el final, el texto se detiene en la agonía del comandante Gaspar Campos:

Gaspar Campos era un espectro: había enflaquecido horriblemente; sus órbitas escondían dos ojos apagados y sin brillo: entristecido por el dolor, su tez ennegrecida y marchita por el sol canicular había transformado su placentera fisonomía en una máscara de cobre. El gallardo joven de otro tiempo, agobiado y vacilante, con dificultad caminaba [...]: sus miembros tumefactos acusaban las torturas que sufría y su palabra fácil y jovial de no lejana época había enmudecido. (Garmendia 2002, 95)

Al final, el cadáver, del todo enflaquecido y enmudecido, será “arrastrado en un cuero y confundido en la fosa común de los mártires” (Garmendia 2002, 97). Me interesa proponer que este destino final de disolución de Gaspar Campos puede leerse en relación con otro de los rasgos que distinguen a este capítulo: el grupo que protagoniza el relato está conformado tanto por jefes militares como por soldados rasos, y una vez que son tomados prisioneros, los rangos, las distinciones internas, válidas para el relato de la nación, dejan de importar. Del otro lado de la frontera, y ante la muerte, son todos iguales.<sup>15</sup>

En efecto, como decía Mansilla, por más grandes que hayan sido las figuras que Garmendia quiere destacar, resultan pequeñas en relación con lo que fue una epopeya colectiva, nacional, y más que nacional, regional. Y si se pone el foco en esta dimensión colectiva aparecen todos esos otros soldados, sin nombre propio y sin rostro, los hombres comunes que son quienes verdaderamente hacen la guerra y son, además, quienes mueren en la guerra: sus cuerpos se amontonan sin que ningún relato posterior venga a rescatarlos dándoles un nombre propio, un rostro, una historia, que los individualicen y permitan recordarlos.

En efecto, la muerte en masa es la verdad tras la idea del “soldado desconocido” que, como señala Benedict Anderson en su célebre *Comunidades imaginadas*, constituye uno de los símbolos que permiten a las naciones imaginarse como tales. Símbolo potentísimo, dice Anderson, que ha permitido “durante los últimos dos siglos, que tantos millones de personas maten y, sobre todo, estén dispuestas a morir” (25) por sus naciones. Esto Garmendia lo sabe, como se ve en

---

<sup>15</sup> Es importante señalar que tanto este relato como “El soldado” y “El fogón” fueron escritos durante la guerra y en tierra paraguaya, a diferencia de los capítulos de *La cartería de un soldado* dedicados a los grandes hombres de la guerra, escritos durante la década del 80 con vistas a la publicación del libro.

el capítulo de *La cartera de un soldado* que se llama precisamente “El soldado”, en el que se suceden fragmentos organizados a partir de un contraste entre la vida cotidiana y feliz del común de los hombres y el sufrimiento del soldado. La conexión entre las dos partes está siempre dada por la frase “acuérdate del soldado”, que va construyendo una suerte de *memento mori*: un recordatorio de que la muerte está ya no en el final de la vida sino en su base, y más aun, en la base de la vida de la nación. En los distintos fragmentos (y también en uno de los epígrafes) se realiza el deber como cualidad fundamental del soldado, que permite que el sacrificio se consume. En efecto, la idea de la disciplina, en sus distintas formulaciones, es central y recurrente en Garmendia y aparecerá siempre caracterizada como un mal necesario: es decir, si por un lado opera como fuerza de sujeción, como relación adecuada entre el individuo y el conjunto, por otro lado aparece siempre connotada negativamente.<sup>16</sup> Incluso, al describir los cuadros de Cándido López, Garmendia menciona “un silencio humano terrible” (34) que contrasta con el ruidoso despliegue de todo lo que en el combate no es humano. Y afirma:

Ese silencio humano se llama la disciplina: mágico poder despótico que posee un hombre débil, raquíico, de un aspecto físico despreciable, sobre una masa de sus semejantes que son todos seres robustos y armados hasta los dientes. Ese poder misterioso que hace que el soldado con una calma estoica mate o muera por algo que se llama en lenguaje de la virtud el cumplimiento del deber. (2002, 34)

Nueva forma de la desproporción, de la relación entre el hombre y la masa, entre lo individual y lo colectivo, la disciplina sin embargo entraña un riesgo: puede fallar, y falla. No otra cosa es la desertión. Garmendia lo comprueba personalmente. Hay otro de los textos que se llama “El fogón”, en el que no se habla de combates, de los hechos extraordinarios protagonizados por los grandes hombres, sino de ese tiempo que precede y sigue a los combates, esas largas horas que los soldados rasos y los jefes militares pasan juntos, todos mezclados o, podríamos decir, todos amontonados.

En “El fogón”, el propio Garmendia aparece como personaje, participando de un fogón junto con los soldados rasos a los que se refiere como “héroes olvidados”: estuvieron en todas las guerras, ayudaron a demarcar las fronteras y a fundar los pueblos de la nación, pero sin embargo no obtuvieron reconocimiento. Estando ahí, en el fogón, en primera instancia Garmendia evoca esa comunidad imaginada como soberana pero también homogénea que es la patria: “por inspiración divina en ese círculo de fuego se revelaba la patria; revivía

---

<sup>16</sup> Dice por ejemplo el epígrafe de Alfredo de Vigny que encabeza “El soldado”: “La corona que circunda / la cabeza del soldado / es de punzantes espinas, / la punta que más le hiere / es la obediencia pasiva”.

inopinadamente en la fantasía más bizarra de mi imaginación calenturienta; vislumbraba en formas correctas su hermoso panorama, el sol, el bosque, la llanura, el río, teniendo por fondo artístico el azul de su bandera” (2002, 64). Pero inmediatamente aparece otra cosa:

Entonces me sentía maniatado por ese lazo poderoso que encadena el hombre al suelo de su cuna, se me oprimía con crueldad el corazón, en ese momento empezaba a reflexionar sobre mi abrumante situación, sentíame cansado de una campaña interminable, sin resultados prácticos para mi porvenir; las glorias y los honores otros se los llevaban, sospechaba con amargura que no habría recompensas por grandes que fueran los sacrificios, y el olvido y la ingratitud se me presentaban con su repugnante faz; después me encaraba conmigo mismo, y me decía con aire epicúreo, con qué necesidad soportaba tanta penuria, y tanto fastidio; en ese momento el detestable esplín llegaba a su colmo; deseaba abandonar el ejército. (2002, 64)

Lejos de diferenciarse por su rango, Garmendía, que vive la misma vida del soldado, termina por identificarse con él: si unas páginas antes se lamentaba de que no hubiera reconocimiento para el soldado, ahora, piensa que no habrá reconocimiento suficiente para nadie, y considera desertar. Momento de zozobra en que se pierde de vista la ganancia y la guerra se transforma en pura pérdida: de tiempo, de energía, de fe. Como si Garmendía se agotara en ese momento del esfuerzo enorme de ser optimista.

Sin las operaciones del relato destinadas a distinguir a algunos y enaltecerlos por sobre los demás, todos los hombres que hacen la guerra se igualan. Los militares quedan, podríamos decir, igual de pequeños que los soldados, en relación, como ya lo advirtió Mansilla, no solo con la dimensión colectiva de la epopeya, sino también con su reverso: la muerte en masa. En efecto, en el fogón, militares y soldados quedan indiferenciados como lo estarán, quizás, muy pronto, en la fosa común (tal es el suceso que se relata en “Los mártires de Acayuazá”).<sup>17</sup>

V.

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”. Y luego, en la que tal vez sea la estrofa más conocida: “Yo

---

<sup>17</sup> Cabe señalar que en *Una excursión a los indios ranqueles* (1870), el fogón no solo tiene, como aquí, un efecto igualador, sino que además es—y en virtud precisamente de ese efecto—el espacio donde, al comienzo, Mansilla cuenta la historia del Cabo Gómez, ocurrida durante la Guerra del Paraguay.

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”. 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. Este sentido será construido, como dice el propio poeta cerca del final, bajo la forma de una epopeya.

El diálogo puede leerse en alguna medida como una confrontación y el poema como un registro de los primeros momentos de ese desajuste entre guerra y relato que mencioné antes. Como señala Alain Badiou en *El siglo*,<sup>18</sup> sabemos que lo que narra la *Ilíada* es, en el fondo, una sucesión ininterrumpida de masacres. Sin embargo, “en el movimiento de la cosa como poema, esa situación no se presenta con rasgos bárbaros, sino heroicos y épicos” (Badiou 2005, 53). Como contrapartida, en una de las cartas que le envía a Einstein antes de la Segunda Guerra Mundial, Sigmund Freud detecta que tal presentación heroica ya no es posible y propone una explicación: “la guerra en su forma actual ya no ofrece oportunidad para cumplir el antiguo ideal heroico y una guerra futura implicaría la eliminación de uno o quizá de ambos enemigos debido al perfeccionamiento de los medios de destrucción” (1932).<sup>19</sup>

Esa y no otra es la verdadera dimensión de la guerra moderna que Paraguay anticipa: la de la muerte en masa. Si en la mayor parte de los relatos todavía es posible abarcar esa dimensión por medio de operaciones de reducción, abstracción, recorte o selección, al mismo tiempo, en la percepción repetida de que hay un desajuste en la escala, se anticipan algunos de los problemas que acarrearán contar las guerras durante el siglo XX.

---

<sup>18</sup> El siglo al que hace referencia el título es, desde luego, el siglo XX. La reflexión que sigue pertenece al capítulo 3, donde Badiou indaga en la cuestión de la guerra y su representación, fundamental a la hora de responder a la pregunta que atraviesa el libro: ¿qué es aquello que permite definir a este siglo, distinguirlo de los precedentes?

<sup>19</sup> Ya en el contexto de la Primera Guerra Mundial, Freud había anticipado en “Nosotros y la muerte” (1915) la idea de las nuevas dimensiones de la matanza en la guerra moderna: “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” (1991, 14).

### Bibliografía

- Anderson, Benedict. 2007. *Comunidades imaginadas*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Badiou, Alain. 2005. *El siglo*. Buenos Aires: Manantial.
- Benjamin, Walter. 1933. “Experiencia y pobreza”.  
<https://elporteno.cl/walter-benjamin-experiencia-y-pobreza/>
- Burton, Richard. 1998. *Cartas desde los campos de batalla del Paraguay*. Trad. Rosa María Torlaschi. Buenos Aires: Librería El Foro.
- De Falleja, León. 1960. *Diario de la campaña de las fuerzas aliadas contra Paraguay*. Montevideo: Ministerio de Instrucción Pública y Previsión Social.
- Díaz-Duhalde, Sebastián. 2015. *La última guerra. Cultura visual de la Guerra contra Paraguay*. Buenos Aires: Ediciones Sans Soleil.
- Freud, Sigmund. 1932. “¿Por qué la guerra? Correspondencia entre Einstein y Freud”.  
<http://www.carpetahistoria.fahce.unlp.edu.ar/carpeta-2/fuentes/la-segunda-guerra-mundial-y-el-holocausto/bfpor-que-la-guerra-correspondencia-entre-albert-einstein-y-sigmund-freud/>
- \_\_\_\_\_. 1991. “Nosotros y la muerte”, *Revista Freudiana (Publicación de la Escuela Europea de Psicoanálisis del Campo Freudiano-Cataluña)* (1): 6-22.
- Garmendia, José Ignacio. 1889. *Recuerdos de la Guerra del Paraguay*. Buenos Aires: Peuser.
- \_\_\_\_\_. 2002 [1889]. *La cartera de un soldado*. Buenos Aires: El elefante blanco.
- Giorgi, Gabriel. 2014. *Formas comunes*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Hynes, Samuel. 2001. *The Soldiers' Tale*. New York: Penguin.
- Kohan, Martín. 2014. *El país de la guerra*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Mansilla, Lucio Victorio. 1890. *Entre-nos. Causeries del jueves. Tomo IV*. Buenos Aires: Casa Editora de Juan Alsina.
- Medeiros, Sérgio. 2015. *A formiga-leão e outros animais na Guerra do Paraguai*. San Pablo: Iluminuras.
- Rancière, Jacques. 2011. *Política de la literatura*. Buenos Aires: Libros del Zorzal.
- Segade, Lara. 2020. “¿Qué decir de los dolores de entonces, veinte años después?: la correspondencia de Dominguito en la Guerra del Paraguay leída por Sarmiento en *Vida de Dominguito*”, *Orbis Tertius* 25 (31), e145.  
<https://doi.org/10.24215/18517811e145>
- Stewart, Susan. 1993. *On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*. Durham, NC: Duke University Press.
- Talavera, Natalicio. 1958. *La guerra del Paraguay*. Asunción: Nizza.

Uriarte, Javier. 2020. *The Desertmakers. Travel, War, and the State in Latin America*.

Nueva York: Routledge.

Von Clausewitz, Karl. 2003 [1832]. *De la guerra*. Buenos Aires: Distal.