



Revista Tempo e Argumento

E-ISSN: 2175-1803

tempoeargumento@gmail.com

Universidade do Estado de Santa

Catarina

Brasil

Aimaretti, Maria

Visualidades opacas para el dolor: (entre) viajes, ruinas y memorias. A propósito de

Cándido López. Los campos de batalla (José Luis García, 2005)

Revista Tempo e Argumento, vol. 9, núm. 21, mayo-agosto, 2017, pp. 210-242

Universidade do Estado de Santa Catarina

Florianópolis, Brasil

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=338152732010>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

Visualidades opacas para el dolor: (entre) viajes, ruinas y memorias. A propósito de *Cándido López. Los campos de batalla* (José Luis García, 2005)

Resumen

El presente artículo se propone como una reflexión ensayística respecto del trabajo de memoria que, a través del juego de tensiones y resonancias entre imagen pictórica e imagen cinematográfica, propone el film de José Luis García Cándido López. *Los campos de batalla* (2005). Nos interesa observar la dinámica no siempre armónica entre las diferentes capas de relatos y voces que, superpuestas, configuran un frondoso mapa-en-proceso que relee cierto episodio del pasado histórico, uno especialmente desdibujado de las narraciones hegemónicas: la guerra de la Triple Alianza contra Paraguay (1865-1870). A propósito de los dilemas de representación del ejercicio de la fuerza y los recuerdos/olvidos del horror, nos detendremos tanto en la lectura que el film realiza sobre su principal intertexto –los cuadros de Cándido López– como en la propia puesta en escena del documental.

Palabras clave: Memoria Visual. Guerra. Cándido López. Viaje. Monumento.

Para citar este artículo:

AIMARETTI, Maria. Visualidades opacas para el dolor: (entre) viajes, ruinas y memorias. A propósito de *Cándido López. Los campos de batalla* (José Luis García, 2005). *Tempo e Argumento*, Florianópolis, v. 9, n. 21, p. 210 - 242, maio/ago. 2017.

Maria Aimaretti

Doctora en Teoría e Historia de las Artes,
Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de
Buenos Aires. Investigadora asistente del
CONICET.

Buenos Aires - ARGENTINA
m.aimaretti@gmail.com

DOI: 10.5965/2175180309212017242

<http://dx.doi.org/10.5965/2175180309212017242>

Visualities dull pain: (between) journeys, ruins and memories. About Cándido López. *The battlefields* (José Luis García, 2005)

Abstract

The present article proposes itself as a reflection essay respect of the “work of memory” that, across the tension game and resonances between pictorial image and cinematographic image, Jose Luis García's film proposes Cándido López. *The battlefields* (2005). We are interested in observing the dynamics not always harmonic between the different caps of statements and voices that, superposed, they form a leafy map -in-progress that re-reads certain episode of the historical past, one specially blurred of the hegemonic stories: the war of the Triple Alliance against Paraguay (1865-1870). With regard to the dilemmas of representation of the exercise of the force and the memories/forgetting the horror, we will detain so much in the reading that the film realizes on his principal intertext –Cándido Lopez's pictures– as in the own putting in scene of the documentary.

Keywords: Visual Memory, War, Candido Lopez, Journey, Monument.

Preliminares

¿Es posible rastrear la mirada de quien pintó la guerra? ¿De qué manera el viaje en el espacio —mediado por el desplazamiento material de un cuerpo, una mirada—, y el viaje en el tiempo —a través de y con la memoria—, coinciden y/o antagonizan? ¿Cómo problematizar el derecho a la imagen de los pueblos “expuestos a desaparecer” a causa de un conflicto bélico fundante pero invisibilizado de las historias nacionales de la región? La figuración de un pasado traumático obturado: ¿puede favorecer nuestra capacidad para ver y ser sensibles al Otro en el presente?

Con estas preguntas como puntos de fuga, este artículo es una reflexión ensayística respecto del *trabajo de memoria* que, a través del juego de tensiones y resonancias entre imagen pictórica e imagen cinematográfica, propone el film de José Luis García *Cándido López. Los campos de batalla* (2005). Nos interesa observar la dinámica no siempre armónica entre las diferentes capas de relatos y voces que, superpuestas, configuran un frondoso *mapa-en-proceso* que relea un episodio del pasado histórico especialmente desdibujado de las narraciones hegemónicas: la guerra de la Triple Alianza contra Paraguay (1865-1870). A propósito de los dilemas de representación del ejercicio de la fuerza y los recuerdos/olvidos del horror, nos detendremos tanto en la lectura que el film realiza sobre su principal intertexto —los cuadros de Cándido López— como en la propia puesta en escena del documental.

En la primera sección del ensayo daremos cuenta de las razones iniciales que motivaron el proyecto, las modificaciones que fue sufriendo durante el proceso de rodaje y las condiciones de exhibición de la película, advirtiendo cómo “el viaje” es necesidad material para la investigación y producción del documental, y además motivo temático, visual y narrativo organizador del relato. Nutrida de los aportes del campo de los estudios de la memoria —especialmente de la mirada de Elizabeth Jelín—, la segunda sección del trabajo se subdivide en dos apartados para: i). a partir de la perspectiva de Michel Foucault, examinar el uso combinado y contradictorio de distintas estrategias narrativas para aproximarse desde el presente al pasado; y ii). observar la compleja dinámica de opacidades y visibilidades respecto de la representación del dolor humano en el marco del conflicto bélico que se realizan en ambos dispositivos visuales —cuadro y cine—, tomando como referencia el enfoque de Georges Didi-Huberman.

I. Viajar, recordar, mirar por Otro: de la guerra al Mercosur

Para abordar el caso que nos ocupa resulta pertinente, en primer lugar, traer a colación tres rasgos básicos de la noción de viaje. Todo viaje es: traslado —físico y/o imaginario—; produce un cambio de perspectiva o transformación de la mirada del sujeto que se mueve; y suele estar acompañado de alguna forma de relato respecto de esa

experiencia (AIMARETTI, 2015). En efecto, *Cándido López. Los campos de batalla* es un documental sobre viajes y memorias: un itinerario visual que espacializa el tiempo e historiza el territorio, dejando tras de sí la crónica de lo vivido.

En/entre los pliegues de esos desplazamientos encabalgados y sus correspondientes relatos, se encuentran y distancian dos miradas, dos tiempos: el de José Luis García —el director— y el de Cándido López —interlocutor y co-protagonista. Nuestro contemporáneo busca la visión del cronista-pintor a partir y a través de sus imágenes —ese relato de viaje del soldado— configurando a su vez, cual puesta en abismo, su propia narración visual de viaje. Entre la labor cartográfica y la arqueológica, la excusa es dar con los puntos de anclaje desde los cuales la perspectiva de López tomó los bocetos de lo que, muchos años después, sería una serie de 59 cuadros sobre la Guerra de la Triple Alianza que, a más de un siglo de su primera exposición pública (1885), constituyen los “mapas” con los cuales procura orientarse García. El realizador parte del resultado para volver (viajar) al proceso, a fin de rastrear genealogías espaciales, huellas del pasado en el suelo material. Ese móvil conduce a la elaboración de una topografía de memorias de carácter heterogéneo, sensible, estallado, disperso, incompleto, que no se ciñe únicamente al periplo del pintor sino que se nutre de saberes, relatos, lenguas e imágenes. Otras, e incluso va más allá del itinerario que históricamente hizo el combatiente, abriendo la narración en tres focos temáticos: el derrotero de Cándido López, el devenir de la guerra de la Triple Alianza y la experiencia del director y su equipo en pos del documental. En lugar de una totalización concluyente, la película acentúa la deriva y la fluctuación. Y es que, como buena parte del suelo en el que la contienda tuvo lugar, como nuestra memoria histórica sobre lo sucedido, el terreno está anegado.

Justamente, el carácter pantanoso del territorio es semejante también a la condición de los cuadros de Cándido: aunque soporte visual de la narración hegemónica sobre la Guerra de la Triple Alianza (versión mitrista), esos remanentes icónicos del bautismo de fuego de nuestra República quedaron sumergidos, hundidos en la indiferencia de los depósitos museísticos. Fue un historiador del arte, José León Pagano quien, a mediados del siglo XX, recuperó y consagró la mirada de López incluyéndola en

un canon, esta vez estético, en lo que fue la primera historia del arte local.¹ Con todo, aquellas imágenes de la guerra fueron más frecuentemente utilizadas para ilustrar las breves páginas de algún libro de historia, que para problematizar la contienda: funcionaron menos como vehículo de sensibilización e interrogación, y más como apoyo descriptivo. Así, a principios de siglo XXI (la obra de) Cándido se “reparte” entre el Museo Histórico Nacional, el Museo Nacional de Bellas Artes y el cine: tres instituciones y dispositivos narrativos e ideológicos; tres políticas de la mirada y tres formas del viaje, que el film de García pone en diálogo.

“Este documental reúne por lo menos tres de las cosas que más me fascinan: los viajes, la fotografía y la historia” (GARCÍA en BERNADES, 2006, p. 29), señaló el director respecto de las motivaciones iniciales que lo llevaron a hacer la película. A un primer momento de interés por la Guerra contra el Paraguay en tanto que episodio omitido de los planes de estudio, le siguió un período de curiosidad por el hombre que había pintado los cuadros de la guerra que figuraban en cada material de historia que consultaba. Desde allí comenzó a investigar sobre el pintor, llegando luego a conocer a su nieto:

(...) el personaje me había atrapado y empecé a escribir un tratamiento para una película de ficción. Pero como los campos de batalla habían influido tanto su obra –y su vida– me parecía importante recorrerlos. Como a su vez el nieto de Cándido quería emprender ese viaje junto con un historiador paraguayo llamado Batalla, me sumé a ellos, y lo que primero iba a ser un viaje de investigación terminó resultando la película misma (GARCÍA en BERNADES, 2006, p. 29).

¹ Marcelo Pacheco explica: “En el panorama del arte argentino del siglo XIX Cándido López (1840-1902) ocupó un lugar marginal: no participó de las características generales de sus contemporáneos y su carrera como pintor se desarrolló fuera de los circuitos habituales. Su incorporación a la historia del arte local ocurrió tardíamente, durante los años cuarenta (...) Sin embargo el proceso de aceptación fue muy lento. En 1963 los descendientes del pintor ofrecieron al Museo Nacional de Bellas Artes la donación de un conjunto excepcional de sus cuadros de batallas, pintados entre 1891 y 1902, y su Autorretrato de 1858. La donación fue aceptada cinco años después y presentada al público en 1971, en la primera exposición dedicada a Cándido López por un museo de Bellas Artes. Hasta ese momento López había ocupado una sala en el Museo Histórico Nacional como el pintor-cronista de la Guerra del Paraguay y su obra había sido considerada sólo por su valor documental. Después de la muestra del Museo Nacional de Bellas Artes el interés por su obra cambió y la recepción de sus trabajos mostró un giro sustancial, haciendo evidente las variaciones que pueden sufrir la escritura y las consideraciones de una disciplina como la historia del arte” (Pacheco, 1986: p.3). La exposición de 1971 reunía obras existentes en distintos museos y casas particulares, y para la ocasión se editó un catálogo con las obras pertenecientes al MNBA. En 1995 esa institución ofreció una exposición completa de su obra complementada con otros documentos. En 2002, con motivo del centenario de la muerte de López, el Museo Histórico Nacional organizó una muestra homenaje al pintor.

El exmilitar Adolfo López Rouger, nieto de Cándido López, funciona como una figura iniciática para el viaje de García, y para representar el origen de su relación el realizador inventa una casualidad —una humorada— en la que se cifra una constelación semántica relevante para la película: la anécdota se centra en la relación entre original y copia, fidelidad-infidelidad, dobles, dispositivos y registros de lo real. Según la voz *off* del director, en la que es su primera intervención enunciativa, conoció a López R. en un negocio de fotocopias donde el anciano había llevado a revelar unas fotografías que, según su criterio, no habían sido correctamente impresas puesto que los colores no se habían reproducido con fidelidad respecto de los negativos. Las fotos eran, como es previsible, de cuadros de su abuelo. Todo un guiño meta y autoreflexivo, a sabiendas que pintor y director comparten el oficio de la fotografía.

Inicialmente, puesto que estaba escribiendo un libro con los recuerdos familiares sobre su abuelo y antes de terminarlo pensaba viajar por los lugares que atravesó durante la campaña, iba a ser Adolfo quien guiaría el relato siendo uno de los protagonistas. Pero al enfermarse tuvo el realizador que tomar su lugar:

Todo director tiene una alta cuota de narcisismo. Es innegable. Pero yo sabía que debía estar lo menos posible en la pantalla, sólo lo necesario para conducir el relato, sin mostrarme implacable. Un documental tiene personajes, igual que una ficción, que operan dramáticamente unos contra otros (...) Me interesaba ser un personaje más, con dudas, con miserias, con cosas negativas como cualquier personaje (...) Más allá de la decepción [porque el nieto de López no fuera uno de los protagonistas], había un guión muy claro, con varias conexiones como una estructura de ficción. Entonces lo hablé con Roberto Barandella, que trabajó conmigo en la investigación y el guión y me dijo: «Vas a tener que meterte vos, hacer los enlaces y empujar el documental hacia adelante». Entonces salté a un primer plano. Porque tampoco me gusta que en un documental se escuche una voz en *off* y no se vea quien habla. No me gusta una voz omnisciente, afuera de todo, sino una comprometida con lo que se está contando (GARCÍA en WAIN, 2006).²

² Como en todo viaje, no faltarán las pérdidas de orientación, el encuentro fortuito en plena ruta con algún animal desconocido, las charlas al borde del camino o en un puerto cerca del río con lugareños y lugareñas que entre tímidas y divertidas enseñan alguna palabra en guaraní al director; la curiosidad por verlo todo, desde una procesión religiosa o celebración protestante, hasta las ferias y los museos. También serán recurrentes las escenas “domésticas” donde se ve al equipo arreglar el precio de la habitación donde han de dormir, o cocinar y comer, e incluso distraerse concurriendo a un pub.

La realización del film implicó varios años de investigación histórica, dos de rodaje y un año y medio de montaje; y contó con financiamiento argentino y paraguayo —Fondo Nacional de la Cultura y las Artes (FONDEC)— bajo un régimen de coproducción que involucró técnicos, historiadores y colaboradores de ambos países conformando un equipo heterogéneo. Así “(...) la puesta en escena de una historia que convoca versiones nacionales contradictorias conlleva un desafío que se potencia en la asociación creativa de productores de países que tomaron parte en los enfrentamientos” (MOGUILLANSKY, 2012: 2). Marina Moguillansky sostiene que tanto la escasez de estudios históricos sobre la Guerra de la Triple Alianza como de films referidos al tema, representan un síntoma regional o, en palabras de Javier Trímboli (2008, p.227)³ “una de esas experiencias colectivas fundamentales que hemos extraviado”.

El documental no utiliza de forma explícita fuentes ni referencias a especialistas en la materia —sean paraguayos o argentinos—, ni tampoco retoma la corriente revisionista de los sesenta y setenta, sino que parte de un *vacío gnoseológico*. Puesto que no busca persuadir o convencer, no construye un sistema de saber-autoridad-poder respecto del tema: “(...) acepta lo que es un vacío de la cultura respecto de la guerra del Paraguay, su *olvido* casi pleno. Se deja *sitiar por ese vacío* (...) no pretende llenarlo de lecturas apresuradas y desde esa carencia, que entonces *nada tiene de personal* porque es la de una cultura, tiene lugar esta película” (TRÍMBOLI, 2008, p.226).⁴ A la hora de explicar la aparición de una producción de estas características, mientras que para Trímboli son las condiciones históricas poscrisis de 2001 las que abren un tiempo de revisión crítica de la Historia a partir del cimbronazo económico, social y cultural; Moguillanski sostiene que “responde a la construcción de criterios de relevancia enmarcados en el espacio regional (...) [y] sería esperable que la integración regional diera lugar a cierto revisionismo histórico sobre su pasado, a una producción estética en la que paulatinamente se tematicen aspectos comunes” (TRÍMBOLI, 2008, p.6). Recuperando ambas perspectivas creemos que este documental surge en el marco de la interacción entre factores internos, como el crecimiento exponencial de films y estudios académicos que abrevan en la

³ Remitimos al trabajo de Moguillansky para un panorama de los films (documentales y de ficción) brasileños, paraguayos y argentinos que se centran en los episodios de la Guerra de la Triple Alianza.

⁴ El subrayado es nuestro.

problematización de la memoria, incluso creando un *corpus* y un campo intelectual; y condiciones externas, tal como el estímulo y fortalecimiento en las relaciones de producción audiovisual entre países del Mercosur.

La película causó una fuerte impresión en la VII edición del BAFICI en 2005, donde formó parte de la competencia oficial y ganó el Premio del Público. Aunque producida en 2004 con un austero presupuesto, y laureada en 2005, logró un estreno modesto recién en febrero de 2006 en apenas dos salas: la Gaumont y el Malba (Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires). Fue declarada de interés cultural por la Secretaría de Cultura de la Nación y por la de CABA (Ciudad Autónoma de Buenos Aires); y auspiciada por la Secretaría de Cultura de la CABA, el Ministerio de Relaciones Públicas y Culto, la Embajada Argentina en Paraguay y el Museo Histórico Nacional (Argentina).

Entre apariciones, desapariciones y reapariciones; sobrevivencias y supervivencias; cuerpos, miradas y tiempos entran en conversación a propósito de viajes múltiples y duplicados: no hay uno sino varios traslados en el seno de la contienda —están esos que median entre escaramuzas—; Cándido López realiza más de una vez el “viaje hacia la guerra”; y García intenta calcar —infructuosamente— todos esos movimientos, empíricos, mnémicos e imaginarios. ¿A qué soportes, dispositivos y voces recurre para develar el paisaje y su memoria? ¿Quién hace hablar a quién: el realizador a sus testigos, éstos a los cuadros —a Cándido—, o las imágenes a la memoria de los sujetos? ¿Qué tipo de enunciación y de puesta en escena configura el documental: performática, monolítica, fragmentada, solipsista... dialógica? ¿Qué (nos) dicen la obra de Cándido López y el film respecto de la representación de la guerra y la vejación del hombre por el hombre?

II.i Pa(i)sajes y mediaciones entre-vistas

Fotógrafos ambos, documentalistas ambos; a mitad de camino entre la invención y el testimonio, López y García son hacedores de relatos visuales de consistencia heterogénea debido a su explícita condición artística, mnémica e histórica: ¿qué proporción tiene en sus imágenes lo documental, lo histórico y lo estético, la veracidad y la creatividad, y qué contradicciones se expresan en su solapamiento?

Tomados antes de ser herido en la batalla de Curupaytí los bocetos en lápiz “(...) con descripciones detalladas de los acontecimientos a la manera de *partes militares*” (Pacheco, 1986: 4)⁵, son recuperados por López durante los treinta años siguientes: él no cesa de viajar a ese territorio bélico de brumas y espectros, recordando e “inventando” imágenes de dolor, en color. Fruto de esos incesantes desplazamientos de memoria personal, realiza más de cincuenta óleos sobre las batallas de las que fue partícipe que buscan ser un registro de carácter verídico más que artístico. ¿Son una forma de testimonio? Sí y no. Si bien se trata de la “puesta en cuadro” de una experiencia traumática vivida en carne propia, su tratamiento procura implacablemente desaparecer, esfumar, desvanecer toda marca personal. Para ello, López utilizó un formato poco usual, tela horizontal en proporción de uno a tres, y un punto de vista elevado con buena profundidad en el campo visual, que permitían una narración panorámica con varios puntos de acción simultáneos.⁶ En sus encuadres, elecciones narrativas y minuciosidad miniaturista, se evidencia este impulso descriptivo y una franca decisión por documentar lo acontecido:

López trabaja todas las imágenes con el detalle de la miniatura aplicado a obras, sin embargo, de gran tamaño (...) Se trata de cuadros armados sobre el valor de la narración total y de los fragmentos, y sobre su veracidad documental (...) Para Cándido el mérito fundamental de su obra estaba en la fidelidad con que representaba los episodios de la guerra. 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” (PACHECO, 1986, p.5).⁷

⁵ El subrayado es nuestro.

⁶ Según Adolfo López Rouger, el volumen de obra de Cándido López es de 59 cuadros de la guerra: 32 de ellos se encuentran en el Museo Histórico Nacional, 15 en el Museo Nacional de Bellas Artes, 3 en el Complejo Museográfico Enrique Udaondo, 4 en el Museo y Biblioteca de la Casa del Acuerdo de San Nicolás, 2 reproducciones en tamaños menores en colecciones particulares y 3 obsequiados (a Pellegrini, Biedma y Garmendia) cuyo destino actual es desconocido.

⁷ Cándido López gestionó la compra de sus obras por el Estado Argentino: “(...) Para buscar su aval, en cuanto a la veracidad histórica, el 2 de mayo, en carta al Gral. Bartolomé Mitre, Cándido López le solicita: “quiera con su autorizada palabra declarar la verdad de mis asertos”. Mitre le contesta el mismo día diciéndole que “sus cuadros son verdaderos documentos históricos por su fidelidad gráfica y contribuirán a conservar el glorioso recuerdo de los hechos que representan”. El 22 de septiembre de 1887 (fecha de otro aniversario de la batalla de Curupaytí) por ley 2038 sancionada por ambas Cámaras, se autoriza al Poder Ejecutivo a pagar la suma de once mil pesos moneda nacional por la compra de veintinueve cuadros expuestos en 1885 en el Club Gimnasia y Esgrima de Buenos Aires (...) Años más tarde, en 1898, el Gobierno Nacional le compra dos cuadros más adquiridos para el Museo Histórico Nacional” (Fevre, 2000: p. 57).

De manera compleja, a veces ambigua e incluso contradictoria, el film alterna y tensiona dos principios narrativos que funcionan como estrategias del ejercicio mnémico. Desde la perspectiva de Michel Foucault (2010) podríamos nombrarlos como *perseguir al documento*, e *interpelar al monumento*. El primero implica tomar las imágenes pictóricas en calidad de *documentos* y materiales de archivo, dejando en un segundo plano la instancia de elaboración estético-discursiva y mediación del tiempo. Subexponiendo las condiciones materiales e históricas que le constituyen, el material visual —los cuadros de Cándido— visto como *documento* no sería puesto en crisis, cuestionado o interrogado, ya que se asume como totalidad cerrada que contiene y retiene toda la información necesaria/pertinente. Este principio narrativo se solapa con una aproximación a los cuadros en tanto que *monumentos*, al poner en relación el discurso pictórico con otros núcleos de información, advirtiendo sus disonancias, divergencias, desplazamientos internos. Ello permite comprender su modificación por el transcurso del tiempo, su vínculo con prácticas sociales, los contrastes entre su origen y la actualidad. El monumento reclama por lo faltante, subraya su incompletitud, predisponiendo a la revisión de información exterior que colabora a la tarea de significación... o sea al *trabajo de memoria* (JELÍN, 2002).

Persiguiendo al documento

Armado del testimonio visual que conforman los cuadros de la guerra, García emprende su viaje en pos de actualizar los sitios de mirada del pintor y reconstruir su línea cronológica y causal, pero aunque se afana en superponer capas de memoria y visión no consigue la coincidencia plena de cepas de pasado y de presente. ¿Cuánto se juega, en ese recorrido obsesivo, de “sacralización de la literalidad”?⁸

Para visitar el territorio y la Historia, el director toma aquella “palabra vuelta imagen” de Cándido cual mapa certero: consulta y coteja sistemáticamente lo visto en el presente con un catálogo que reúne toda la serie pictórica (la mirada del pasado),⁹ y

⁸ Agradezco esta imagen a Elizabeth Jelín. Comunicación personal.

⁹ Imagen de la imagen de la imagen: se trata del registro fílmico, de la reproducción impresa en el libro, que remite al original.

apela a una batería de insumos de similares características documentales —archivos, mapas antiguos, hojas de ruta, cartografías políticas, gráficos, etc. El relato muestra ese constante esfuerzo de confrontación y paralelismo presentando, alternadamente, planos detalle o enteros de los cuadros mediante movimientos laterales, con pausadas panorámicas de los “mismos” parajes en la actualidad, donde el tipo de encuadre y movimiento para las tomas es deliberadamente semejante.¹⁰ Una vez que García ha conseguido dar con el sitio geográfico de emplazamiento del pintor, procede a “construir su punto de vista”: para ello hace uso de una escalera muy alta —que se parece visualmente a un trípode— y saca una fotografía —que el espectador jamás verá. El realizador se explicita entonces cual vértice de mediación entre López y el espectador: en ese sentido, cabe preguntarse no sólo por aquello que la película —en el uso de esta estrategia— busca hacer visible, sino también por aquello que mantiene en opacidad. ¿Cuáles son las capas de tiempo que constituyen el espesor histórico de las imágenes de la guerra? ¿Cómo es la genealogía de esa mirada que persigue el film?

Al momento de la realización de los bocetos, Cándido López contaba con cierta formación artística, una experticia como retratista en el ámbito del daguerrotipo y la fotografía, inclinación hacia el paisajismo y un peculiar gusto por el viaje: a falta de recursos económicos para trasladarse al exterior y tomar contacto con maestros y escuelas europeas, había decidido recorrer la Argentina por cuenta propia. Pero además, López estaba inmerso en un clima de época peculiar, entre la introducción y desarrollo de la fotografía, y el impulso de la escuela realista francesa que defendía una objetividad histórica extrema:

(...) Esta confianza en el poder de la fotografía para captar la naturaleza sin interferencias, fue la que llevó a los pintores a basarse en ella sin reparar en los códigos del lenguaje fotográfico. Básicamente porque no la consideraban como un medio con características propias (...) El empleo de la fotografía en los cuadros históricos no estaba motivado solo por el afán de solucionar algunos aspectos de la factura plástica, sino que era parte de una búsqueda de exactitud en la representación (CUARTEROLO, 1995, p.76-77).

¹⁰ En cada “cambio de escenario”, es decir en cada tramo intermedio o “posta” del viaje, el relato inserta carteles separadores que ubican espacialmente al espectador, y funcionan como indicadores probatorios del recorrido realizado siguiendo la huella de la tropa aliada.

Desde esa sensibilidad epocal Cándido observa y trabaja: durante y entre combates tomó apuntes esbozando un proyecto narrativo diacrónico, un relato con pretensiones y densidad histórica, que luego revisó, completó y recreó a través de y gracias al tiempo y con la mediación de varios hechos significativos. Un cambio de procedimientos, con el pasaje de la nota tomada a mano alzada y a lápiz (blanco y negro) hacia el óleo sobre caballete (color); un cambio temporal, al reconstruir las escenas años después de tomar sus apuntes; un cambio de estado al dejar de ser un soldado aliado en el frente de batalla y convertirse en excombatiente lisiado; y un cambio de perspectiva al pasar de la incertidumbre sobre el resultado de la contienda a la seguridad que ofrece pertenecer al grupo vencedor.¹¹ Pero además, Cándido ha mudado/mutado —trágicamente— en aquel lugar más sensible de su cuerpo puesto que ha debido *cambiar de mano* —la traductora de su mirada—: “Elidiendo todo posible comentario personal acerca de los hechos vividos, Cándido López se desdobra en objeto y sujeto de la narración, en actor y testigo, en observado y observador. Esta condición especular tendrá su gran metáfora en la mano (derecha, izquierda) utilizada en cada una de las instancias” (GACHE, 2001).¹² Es llamativo que esta rica constelación de mediaciones y temporalidades experimentadas en el propio proceso material de creación estética de López, no sea aprovechada suficientemente por el film cuando, justamente, tiene por objetivo reponer la compleja perspectiva del pintor.

Según anota Patricia Dosio cuando en 1885 Cándido expone por primera vez algunos de sus cuadros sobre la guerra, impera la búsqueda de un arte de base nacional, tanto entre los artistas como entre el público. En este contexto:

¹¹ “(...) el pintor hace distintos usos de sus croquis. En algunos casos hay una correspondencia entre óleo y dibujo; en otros hay variaciones en la altura de la línea de horizonte, en el terreno abarcado o en algunas de las escenas representadas. En ocasiones el boceto se limita al paisaje y los *personajes recién aparecen en la pintura*” (Gil Solá y Dujovne citadas en Fevre, 2000: 57-58). El subrayado es nuestro.

¹² Respecto de su primera exposición pública, Roberto Amigo (2015) señala: “Es probable que la condición de inválido del artista haya influido en la repercusión pública: se trató de la observación del pintor manco que adiestró la mano inhábil, como si fuera uno de aquellos fenómenos de los espectáculos populares del siglo XIX”.

Con el fin de introducirse legitimado en un espacio social, a López le resulta indispensable contar con el respaldo del poder político. En estos años domina un clima de consolidación del estado nacional que debió construir una imagen de lo nacional y establecer vínculos entre el presente y un pasado épico, evocado a través del arte y de la educación, tarea a la que contribuyó la historiografía de Mitre.

[Sin embargo] su lenguaje no logró satisfacer las expectativas estéticas del público que en ese entonces aclamaba a J. M. Blanes (...) no fue consecuente con su gusto europeizado, encauzado hacia lo académico, la pura convención, en una sociedad donde crecía la especulación y el juego de los encubrimientos (DOSIO, 1995, p.60-61).

Al encontrarse en una situación de gran escasez, dos años después de aquella muestra López seguirá buscando autenticación, expresándose en una carta al senador nacional Eugenio Tello en estos términos: “Al presentarme como soldado voluntario, en defensa de mi patria, en una guerra nacional, *me propuse también servirle como historiador en el pincel*” (LÓPEZ en LÓPEZ ROUGER, 2011, p.27).¹³ Acorde con su tiempo y a partir de una voluntad estética y política, Cándido intentó componer una mirada objetiva de lo sucedido y erigirla como la representación fidedigna de los hechos para la memoria histórica del futuro.¹⁴ Procuró apoyo simbólico y económico en la elite político-institucional que se hallaba en plena tarea de diseño y ejecución de un proyecto nacional positivista, liberal y conservador;¹⁵ y de hecho lo consiguió al lograr que el Estado adquiriese sus cuadros.¹⁶ Pero en lo que respecta a la esfera pública se encontró con un eco social que oscilaba entre la indiferencia, la ajenidad, y un magro reconocimiento.

Dosio advierte las contradicciones del discurso visual del pintor —las tensiones y seducciones respecto de su medio histórico-cultural circundante— al indicar que su imagen era “consecuente con las ideas dominantes –como didactismo, evocación de un

¹³ El subrayado es nuestro.

¹⁴ Según Adolfo López Rouger en una entrevista su abuelo habría expresado: “ahí están los temas para que los aprovechen los profesores” (La Prensa, 31 de enero 1885)” (López Rouger, 2011: p. 64).

¹⁵ Nos referimos a aquel que se concretó y consolidó durante las presidencias de: Bartolomé Mitre (1862-1868); Domingo Faustino Sarmiento (1868-1874); Nicolás Avellaneda (1874-1880); y Julio Argentino Roca (1880-1886).

¹⁶ “La pintura fue su herramienta de reclamo, equiparable a la acción pública de los veteranos, al pedido de los sueldos y pensiones; y por medio de ella logró incorporarse al sistema clientelista del orden conservador luego de su resonante exposición de 1885 en el Club Gimnasia y Esgrima, con el patrocinio del Centro Industrial Argentino (dos instituciones del nacionalismo finisecular). Tanto la muestra individual como su adquisición completa por el Estado son casos excepcionales en la historia del arte argentino del siglo XIX” (Amigo, S/D).

pasado épico- y por otro con un lenguaje no-oficial y que transmite sin artificios – pictóricos- otro artificio: el que busca construir el poder político” (Ídem: p.61). Justamente, haciendo uso de un lenguaje distante de los códigos vigentes que ponderaban imágenes impactantes de ejemplos virtuosos, los cuadros de la guerra se presentan extemporáneos: “(...) en lugar de motivar un entusiasmo patriótico-popular, lo subvierte (...)” (Ídem: pp. 61-62). Percibiendo ese pasado sin relación con el presente, los cuadros fueron por muchos años olvidados. Refracción entre López y García, cabe notar que desplazándose de aquellos tópicos privilegiados que constituyen la “agenda de memoria(s)” del dos mil —pasado reciente: militancias setentistas, dictadura, desaparición forzada de personas, retorno democrático, etc.—, el cineasta se aventura en un pasado remoto, casi ajeno, más Otro que propio: dos momentos diferentes que coinciden en el hecho de que la guerra contra el Paraguay es un episodio intencionadamente desconocido.

Sin embargo la película deja sin problematizar aquel inicial recelo o apatía respecto de los cuadros, ni dice mucho sobre las razones de la resistencia de Cándido para insertarse en el mercado de las imágenes de su tiempo, o con qué dispositivos de la mirada antagonizó y/o se inspiró. Creemos que ese déficit radica en que el film no ahonda lo suficiente respecto de la forma en que—simultáneamente— López coincide y se enfrenta, acude y evade, asiente y colisiona con el “modo de ver” (BERGER, 2010), “reparto de lo visible” (RANCIERE, 2013) o “modelo/régimen de lo visible” (DIDI-HUBERMAN, 2014) hegemónico de su tiempo para dar forma a la serie. Sistema ideológico, sensible, simbólico y económico compartido, toda visión epocal entraña cierta forma de posesión del pasado y configuración mnémica y una política visual de lo social: es decir, marcos de visibilidad e invisibilidad desde los que se interpreta y figura el tiempo, el espacio, los sujetos históricos y sus conflictos —y en este caso nada menos que una guerra. Al insistir en una literalidad espacial como vehículo de memoria rastreando incansablemente los lugares de visión del pintor, no siempre cabe sitio para la reflexión respecto de las condiciones de posibilidad y caracteres propios de un modo de ver henchido de tensiones y ambigüedades. Sin embargo, y aunque nos falta una genealogía y una arqueología de la mirada de Cándido, en la recurrencia al microdispositivo de

recreación del “ojo del pintor” —escalera y altura desmesurada mediante—, la narración no sólo pone en evidencia y desmonta la condición artificial/de constructo del punto de vista de los cuadros, sino que sabe tomarse en broma a sí misma en su afanosa búsqueda por “ver-como-Cándido-vio”.¹⁷

Tal como lo adelantamos, en convivencia con un principio narrativo-visual y espectacular (relativo a la puesta en escena) que toma la imagen como *documento*, existe otra estrategia de aproximación y diálogo con el pasado. Es la palabra viva del Otro, los sesgados relatos parciales sobre un conflicto que borró/“sacó del mapa mundial” a Paraguay —relatos encarnados entonces—, aquello que da textura al trabajo de memoria: de ahí que se *interpele al monumento*.

Voz de sí, voz de Otros, voz con-otros

(...) Yo decidí transmitir la información de la manera en que la fui recibiendo en el curso del viaje. Esto es: de manera fragmentaria, desordenada, como un rompecabezas que se va armando en el curso mismo del recorrido. No es que hay un saber anterior, completo y totalizado, sobre los hechos que se narran, sino que ese saber se va constituyendo en la medida misma en que la narración avanza. De tal manera que, según creo, la película se parece más a una crónica (crónica de viaje, crónica histórica) (GARCÍA en BERNADES, 2006, p. 29).

La cita recuerda que el viaje que compone el saber sobre el pasado en esta película no sólo se apoya en el ver sino también en el *escuchar*: las memorias visuales se elaboran, también, en la interacción/fricción de voces, rostros e identidades parlantes —a veces en clave de encuentro, otras desde la incomprensión. *Cándido López...* es un documental que aprende a oír a otros espectros, otras sombras, pues “(...) no sólo redescubre lo que

¹⁷ En clave paródica, un plano absolutamente inconducente muestra, en medio de un patio de tierra, a una gallina subiendo una escalera en similar movimiento al que realiza García. Respecto de éste y otros documentales de “objetos” esquivos y dificultades para cumplir con las metas propuestas, Pablo Piedras advierte: “Como resistiéndose a ser capturada, la realidad frustra cada uno de los intentos del documentalista. Este tipo de films, sustentados en una suerte de “estética del fracaso” literalizan la idea de que la realidad es incognoscible, derivando en la consecuente imposibilidad de todo proyecto documental positivista” (Piedras, 2014: p. 10).

estaba pasando desapercibido, sino que trabaja sobre los vestigios que sobreviven a esa pérdida” (TRÍMBOLI, 2008, p. 227).¹⁸

La película dista de ser sólo una *road movie*, ni es exclusivamente la narración de la experiencia vivida por el realizador, aunque su inscripción subjetiva y performática por medio del cuerpo y la voz sea el eje de articulación enunciativo.¹⁹ En efecto, el film comparte con otros documentales en primera persona contemporáneos su carácter autorreflexivo, la visibilización explícita de la instancia de producción del discurso, la exposición del cuerpo del cineasta frente a la cámara (extendida al equipo), la puesta en evidencia del proceso de producción del documental y el abordaje de tópicos vinculados a la historia personal.²⁰ En este tipo de trabajos: “(...) el cineasta intercede ostensiblemente en lo real; lo hace poniendo en juego su propia subjetividad y dejando sobre el mundo las huellas de su performance, de una actividad que realiza en forma consciente” (PIEDRAS, 2014, p.208).²¹ Inscripto en esta modalidad del documental argentino, a la hora de evidenciar las fisuras y vacíos de todo relato —especialmente el del propio realizador—, de palpar la dificultad de memoria compartida sobre la guerra contra el Paraguay y poner en jaque mapas geopolíticos, la presencia y voz del

¹⁸ El subrayado es nuestro.

¹⁹ Dice Marina Moguillansky: “Su apuesta a la enunciación en primera persona para tematizar la guerra, sus sentidos y huellas, resulta especialmente heurística para un trabajo sobre la guerra del Paraguay, puesto que su voz y su subjetividad parecen ser las de cualquier ciudadano (argentino) que hubiese pasado por la educación formal obligatoria” (op. cit. p. 10).

²⁰ Hay cuatro momentos autoreflexivos especialmente evidentes: 1). En el prólogo del film, mientras en off se escucha decir al realizador “Yo ya estaba obsesionado con la idea de buscar los sitios exactos que se ven en los cuadros”, la banda imagen muestra el interior de un restaurant vidriado desde donde saluda uno de los protagonistas de la película, advirtiéndose simultáneamente en la superficie reflectante del vidrio un enorme cielo celeste con nubes que semejaría los de Cándido. Este plano condensa buena parte de los problemas que atravesará la película: relaciones entre referente, representación y dispositivo; políticas de la mirada; límites y alcances de prácticas de relación e intersubjetividad; problemas de mediación; etc. 2). Tras haber llegado al sitio de la última batalla de López – Curupaytí– parte del grupo se vuelve a Buenos Aires. Mientras la voz off señala el esfuerzo de Cándido por entrenar su mano izquierda (pasaje al óleo de sus bocetos), la banda imagen muestra al director multiplicarse/desdoblarse en un espejo donde se lo ve portando la cámara y tras la lente. 3) Cuando la despedida de Cirilo Batalla en Humaitá, el realizador se exhibe fallido, impotente, contradictorio, casi hasta indolente, reflexionando sobre sí de este modo: “Nunca escuché bien las cosas que Batalla contaba. Una imagen vale más que mil palabras... Pero una vez leí que la palabra justa, en el momento preciso vale más que mil imágenes”. 4). Cuando expresa su necesidad de continuar el viaje hasta el fin de la guerra, más allá del camino hecho por Cándido: en medio del bosque, el agua de una cascada forma un pequeño espejo desde donde se mira-se refleja el realizador.

²¹ Para una problematización del film respecto de su pertenencia al documental performativo en primera persona, remitimos al extenso y completo trabajo de Pablo Piedras (2014).

coprotagonista paraguayo Cirilo Batalla Hermosa introduce un contrapunto valioso — aunque no siempre aprovechado— para la construcción del relato.

“Investigador, historiador, especialista en Museos. Especialista de la guerra de la Triple Alianza” —según reza su tarjeta personal, enfocada en plano detalle a poco de comenzado el film—, Batalla acota, matiza y relativiza la perspectiva del cineasta. Es guía y compañía en el viaje, interlocutor directo y permanente de García; y mediador con los lugareños. Pero principalmente la relevancia semántica y política de Cirilo Batalla radica en que su presencia visual y sonora instala desde adentro del relato la figuración de una muy concreta alteridad: la Otredad paraguaya. Batalla es el Otro en movimiento; el Otro que, al cruzar fronteras, enfatiza la condición de extranjero del realizador.²² A veces en *off* y otras en cuadro, su saber será fundamental para una lectura *situada* de los cuadros; y su cuerpo —ya en primer plano como en el fondo, apenas discreto— compondrá una llave esencial para el encuentro con la Diferencia, con las diversas personas que conocen el territorio y los episodios de la guerra.

En una entrevista de 2005 García señalaba que, finalmente, el propósito del film había sido: “rescatar del olvido parte de nuestra Historia y la voluntad de dejar testimonio de la memoria oral aún existente, buscando el *testimonio* de los *descendientes* de aquellos *pequeños personajes que pueblan sus pinturas*” (GARCÍA en MOGUILLANSKI, 2012, p.9).²³ Topografía coral de muchas voces que *se prestan* al trabajo de la memoria y desde allí *le prestan* sus recuerdos a García: ¿cómo son (re)tratadas esas subjetividades que ofrecen su perspectiva, su “punto de visión” desde el presente? ¿Cuánto de diferencia cabe, cuánto de singularidad le cabe —le hace caber el relato— a cada rostro que recuerda? Y en consonancia: ¿cómo se figura y configura, el director viajero y sus instancias de enunciación —en cuadro y en *off*?

El tratamiento de la palabra-mirada singular y concreta del Otro es desjerarquizado: cada voz-rostro tiene validez y relevancia semejante y es interpelado, convocado, desde el cuerpo del director: esto es, una experiencia física, vital, que no sólo

²² Batalla es admirador de la obra de Cándido López y muy amigo de su nieto Adolfo. Según el relato los ancestros de ambos se enfrentaron en la guerra. Sin duda esa coincidencia hubiera enriquecido la progresión dramática del documental, si éste hubiera contado con los dos amigos.

²³ El subrayado es nuestro.

subjetiviza explícitamente todo el recorrido, sino que a través de los relatos particulares, *in situ*, que provoca, bosqueja puntos de mirada. Es el encuentro con el Otro aquello que brinda la información necesaria para re-cartografiar el recorrido por el territorio, recreando puntos de emplazamiento en procura de una visión perdida:

(...) este documental es *hospitalario* con todos estos enunciados por el hecho de que les pertenecen a individuos que pasaron y aún hoy pasan sus días donde la guerra ocurrió tantos años atrás. Más allá de la diferente acentuación, incluso de sus respetuosos desacuerdos, son voces que parecen compartir el haber quedado al costado de las avenidas mayores que dan forma, monstruosa sin dudas, a la vida social en la Argentina y en la América Latina actuales (...) se trata de vidas que se desenvuelven al lado de esas catástrofes que los historiadores positivistas prefieren registrar como datos (...) Pero si se alejan de la figura de los sin voz que finalmente se hacen oír, también toman distancia de la forma del testimonio actualmente tan vigente, la cual le legitima por ser la voz de la víctima (TRÍMBOLI, 2008, p. 220-221).

Esta estrategia cuestiona la impersonalidad y validez hegemónica de los soportes escriturarios —dispositivos del registro y el control institucional— y de ese modo habilita nuevos sentidos sobre el pasado en los trabajos de memoria.

Resulta sintomático para la construcción de un film de viaje que intenta mirar y escuchar el pasado, que el testimonio inicial al que apele —referido al primer combate en Yatay—, sea el de un lugareño ciego. Por las descripciones verbales de los cuadros que Cirilo le da, el Sr. Ocampo los conduce frente a un monolito, un “sitio histórico” que recuerda aquel episodio, pero cuyo emplazamiento no coincide con la memoria visual hecha por Cándido. En ese primer aparente “fracaso” se manifiesta la napa subterránea de los cuadros y, en consecuencia, el bajo continuo de la película: el genocidio paraguayo. Ocampo habla de fosas comunes paraguayas sin descubrir, mientras la banda imagen muestra la actualidad del campo yermo donde tuvieron lugar los hechos... donde yacen aún aquellas fosas. Ello da pie a un segundo encuentro de la misma tónica. El Sr. Eugenio Colunga es nieto de un soldado paraguayo muerto en la guerra, y cuenta cómo varias veces él y su familia han oído volver a los soldados con sus pertrechos de guerra. Aunque invisible, la presencia espectral es explicada en éstos términos: “Son los muertos que vienen a visitar a otros muertos”. Si bien finalmente serán la hija de Colunga y su esposo

quienes lleven al equipo a las barracas desde donde fue bocetado el cuadro de Yatay, el tema de un territorio que habla por lo que omite/vela, ya está planteado.²⁴

Otro tanto sucede en ese lugar canónico —a veces monumental— de discursos de memoria: el museo. El film presenta y problematiza una muestra de sus interminables variantes socioculturales y nacionales: ignorados, modestos y periféricos del circuito turístico; y aquellos célebres y prestigiosos, donde convergen el poder, la legitimidad y la autoridad. De ese modo se atraen y repelen las memorias escritas, visuales y orales; las eruditas y las populares; las compartidas, familiares y personales; las civiles y las militares; las memorias de leyenda y de sueño, y las científicas. Como cuando, con motivo de la visita al Museo Histórico de la Ciudad de Uruguayana, el relato hace converger la topografía infantil del director argentino —quien recuerda que la calle de la casa de su niñez se llamaba “Francisco Solano López”, presidente de Paraguay durante la Guerra; la voz de un exmilitar e historiador brasileño —que explica el perfil imperial de Solano López—, y la presencia silenciosa de Batalla. Más adelante los historiadores harán explícitas sus divergencias sobre el mandatario. El coronel retirado sostiene: “Si el pueblo paraguayo considera a Solano López como su héroe, ése es problema de ellos. Cuando escribo historia lo hago de una manera científica y no política. ¿Por qué falsear? ¿Hubo una guerra? ¿Hubo un genocidio? Hubo. ¿En qué guerra no hay genocidio? ¿Hubo algunos comandantes que se excedieron? Hubo”. Aquí vuelve a aparecer el tema de la muerte, y más concretamente el genocidio, pero minimizado su dramático espesor humano y ausente toda (auto)crítica reflexiva respecto del encuadre que lo justificó y naturalizó: un encuadre *político* que aún pervive.²⁵

Y si de sitios de memoria y transmisión se trata ¿cómo no visitar la escuela? En tanto institución social e ideológica, allí convergen dos tipos de práctica anamnética: la reproducción intencionada de vacíos de memoria —con planes de estudio que reducen el caudal de información y resienten su problematización—; y la puesta en crisis de los

²⁴ En la mayoría de los relatos singulares habrá alguna referencia a los muertos/ausentados, formas de enterramiento, enfermedades y epidemias aparecidas por contaminación del agua con la sangre de los soldados, etc. Todos los testigos son referenciados por sus nombres.

²⁵ Recorriendo la ciudad con García, Carlos Fontes señala que la calle de tránsito urbano en la que se encuentran correspondería a uno de los sitios de trinchera que busca el realizador para ubicar el punto de mirada de Cándido. La referencia exacta podría haberla dado el viejo cementerio, pero hoy hay en su lugar una fábrica abandonada y una villa miseria: nuevas formas de desaparición e invisibilización de los sujetos sociales.

saberes heredados, la interrogación a los “lapsus” históricos y los relatos del pasado. Todo esto *da a ver* las dificultades, fallas, pérdidas y sinsentidos de transferencia intergeneracional: para muchos niños y jóvenes paraguayos esa guerra es pura vaguedad, una ausencia; mientras que para otros, en cambio, a partir del relato paterno o de los abuelos, resulta un episodio digno de orgullo y reivindicación.

Como decíamos, el film hace converger en los sitios distintas memorias y experiencias en una densa heterogeneidad contendiente donde ninguna voz posee la hegemonía: así alberga las perspectivas de la ciencia, a través de un arqueólogo;²⁶ la literatura/creación estética, por medio de una escritora inglesa;²⁷ y los universos oníricos y leyendas populares, en boca de los paisanos. Según Pablo Piedras: “(...) el diálogo que los otros establecen con el sujeto que lleva adelante el relato mantiene siempre una cierta distancia. Así el acercamiento a la palabra de los otros tiene una vocación eminentemente *funcional* y narrativa *antes que un espíritu de comunicación interpersonal*” (PIEDRAS, 2014, p. 220).²⁸ De esta forma no terminaría de asentarse una dinámica emotivo-informacional de carácter bidireccional, recíproca. Sin embargo:

(...) García ostenta una preocupación especial por observar con *detenimiento* la forma de vida de cada uno de los participantes y les brinda a estos el tiempo suficiente para que organicen su propio discurso sobre la memoria colectiva de la guerra y las heridas que esta dejó en el cuerpo social. La *propensión a la escucha* y la *observación participativa* permiten un acercamiento que supera el abordaje cuantitativo y la función probatoria de los testimonios, en pos de una representación de los otros que *repara* en sus subjetividades y en las narrativas a través de las cuales ellos construyen su filiación identitaria (PIEDRAS, 2014, p. 224).

En efecto, es la intimidad doméstica compartida con lxs testimoniante/s la que habilita en ellxs ciertas inflexiones de la voz y el cuerpo, donde fulguran astillas de tiempo. Así se advierte en esa breve y reveladora escena en la que a falta de un perro

²⁶ El arqueólogo inglés Tony Pollard es especialista en campos de batalla, y a través de su perspectiva aparecen explícitamente problematizadas las mediaciones del tiempo, el espacio y el posicionamiento político de Cándido respecto de la creación de sus cuadros que, según su criterio, podrían tener una alta cuota de fantasía, en oposición a las “evidencias del terreno” que él sabe recoger y serían contundentes.

²⁷ Lo más relevante de su perspectiva es su declarado posicionamiento geopolítico e histórico, a contrapelo de los revisionismos históricos regionales, al aseverar la no injerencia de Inglaterra en la guerra, la distinción radical entre imperialismo y comercio, y justificar el endeudamiento externo de los países del Cono Sur con el Reino Unido como clave para su desarrollo.

²⁸ El subrayado es nuestro.

dálmata, Cándida, la dueña de la hostería que aloja al equipo en Paso de Patria, “pinta” a su perro blanco de manchas oscuras, con el mismo pigmento con el que acaba de teñir a su esposo Laureano. En medio de ese juego aparentemente trivial de máscaras de identidad, destella un relámpago de memoria y se hace explícita la interpelación/cuestionamiento a la voz del propio realizador. Durante el teñido, Laureano Ruiz discute con García la legendaria frase que habría dicho Solano López al ser asesinado. “¿Muero con mi Patria!” sostiene García, mientras Ruiz le corrige: “Muero por mi patria... [porque] si es que él murió con su Patria ¿qué nacionalidad seríamos nosotros acá?”. En el primer enunciado puede leerse tanto la cristalización del estereotipo, la fórmula que a fuerza de repetición se vuelve lugar común, como el genocidio paraguayo —su brutal muerte y desaparición. En el segundo, la dignificación de un líder y la reivindicación de un pueblo sobreviviente.

Al parecer, siendo un ojo que quiere ver y no puede, el relato se convierte en oído que aprehende a escuchar y desde ahí puede mirar. ¿Con qué se encuentra la mirada de la película al girar no sólo sobre sí misma, sino en torno de las supervivencias?

II.ii El cuerpo del despojo: trazas encarnadas de lo anónimo

*¿Dónde hallar la palabra de los sin nombre, la escritura de
los sin papeles, el lugar de los sin techo, la reivindicación de
los sin derechos, la dignidad de los sin imágenes?
¿Dónde hallar el archivo de aquellos de quienes no se quiere consignar
nada, aquellos cuya memoria misma, a veces, se quiere matar?
Georges Didi-Huberman, Pueblos expuestos, pueblos
figurantes, 29-30*

Desafío ético, intelectual y estético: ¿cómo representar un conflicto que re-movió, invisibilizó a un país del mapa geopolítico mundial? ¿A quiénes se decide recordar —dar cuerpo— y a quiénes olvidar? ¿De qué manera figurar los cuerpos dolientes de aquella violencia? Pensar, imaginar, representar la guerra implica tomar posición, decidir sobre el modo en que los pueblos han de ser expuestos a la mirada, con todo el riesgo y el vértigo que acarrea su potencial aparición/desaparición porque, y ya lo sabemos, bien se puede representar y exponer al Otro para destruirlo, y en definitiva olvidarlo. Tanto la saturación

de lo visible, la espectacularización, la reiteración estereotipada —sobreexposición, exceso—; como el escamoteo, la reducción a la sombra, el ninguneo —subexposición, defecto—, concretan la amenaza latente de la invisibilización, la omisión, el desprecio, el borramiento de una “parcela de humanidad” en la esfera de lo visible, en palabras de Georges Didi-Huberman (2014).

¿Qué hacer entonces? ¿Qué hacer frente a y con los espectros, las sombras, las ruinas, expresión reverberante de un pasado-presente de violencia y olvido deliberado? El ensayista francés propone ejercitar el pensamiento con y desde las imágenes, haciendo un “nuevo montaje de los tiempo perdidos”: entrenar la mirada hasta volverla oído; entrenar el oído para que aprehenda a ver —casi con una sensibilidad semejante al tacto. De ese modo, tal vez sea posible advertir las supervivencias, esas formas-restos donde la humanidad —aún expuesta a desaparecer— se resiste, mantiene su proyecto vital y es capaz de hablar, si se repara en ella. Se trata de ser conscientes que: “Las imágenes, como las palabras, se blanden como armas y se disponen como campos de conflictos. Reconocerlo, criticarlo, intentar conocerlo con la mayor precisión posible: esa sea tal vez una primera responsabilidad política cuyos riesgos deben asumir con paciencia el historiador, el filósofo o el artista” (DIDI-HUBERMAN, 2014, p. 19). En ese sentido, cabe preguntarse: ¿dónde se encuentra la mirada crítica o reflexiva de Cándido sobre la guerra? ¿Dónde la de García interrogando a Cándido y a su posición frente al dolor de los demás? ¿Qué experiencia visual construyen los cuadros de López y el documental de García, o qué nos mira en ellos mientras vemos? ¿Cuánto del horror se deja ver... cuánto del horror se nos *da a ver*?

Desde el comienzo de su viaje como soldado la intención de López fue la de retratar los sucesos de la guerra, para lo cual recibió apoyo con elementos de dibujo y un catalejos. La mano que boceta —derecha— es herida en Curupaytí, y luego amputada. La Otra, la de la escritura definitiva, aprende a narrar —aprehende a pintar la Historia— en el *trabajo de hacer memoria*: en el proceso de volver a darle sentido al pasado de violencia, humillación, vejación. La mano que habla, lo hace con obsesión infinita sobre un único tópico: el conflicto bélico. Referidos a la ubicación espacio-temporal o a la manera de partes de guerra, los títulos de sus bosquejos —que prácticamente no varían respecto de los de sus cuadros— tienen un alto índice descriptivo y deben haber funcionado como

ayuda-memoria para su pasaje al óleo. Se advierte una discursividad escueta, sobria, documental e impersonal, no una inscripción reflexiva o crítica sobre lo representado.

López figura los cuerpos, incluyendo el suyo propio, como puntos en el espacio: puntos en medio de la bruma, en medio de una visibilidad poco clara, debido al polvo, el fuego y la pólvora; puntos múltiples de acción sin detalle. Desde aquella elevada perspectiva de visión que caracterizan sus imágenes, se prioriza la captación del conjunto a la detención en los rasgos humanos: el protagonista principal es el espacio, y no los cuerpos en combate sobre los que no caben signos distintivos, singularizadores de Vida, ni de identidad. Ese distanciamiento del dolor, del cuerpo a cuerpo, del *in between* de las corporalidades en lucha es en sí mismo una forma de pensamiento visual y una práctica de sentido: “Una cuestión relativa que depende de cercanías y proporciones van transformando los horrores bélicos en partes de un gigantesco paisaje, de un contexto que excede todo conflicto, filtrado por el tiempo transcurrido entre los acontecimientos y su elaboración, atenuado por el brillo de los colores” (LEBENGLIK en CUARTEROLO, 1995, p.76).

Las escenas de batalla —tanto como aquellas que muestran los traslados intermedios— son retratadas más de una vez, a veces cerca de los personajes otras más lejos. En ninguna se observa un tratamiento particularizador del dolor, pero tampoco —y esto es relevante— la ponderación de un ejército sobre el otro: amigos y enemigos reciben una figuración semejante. El predominio de los detalles anecdóticos, la inclusión de la cotidianeidad y la indistinción jerárquica entre los soldados, configuran una manera de representar la guerra a contrapelo de la pintura académica del período que enfatizaba “el asunto unitario centrado en un ejemplo virtuoso” (AMIGO, 2015).²⁹

²⁹ En efecto: “Cándido al pintar sus cuadros representa a todos los actores del drama, ninguno está ausente, pero ninguno está presente con notoriedad. Todos son seres humanos que cumplen con su tarea, ya sean jefes o soldados; no hay preeminencia en sus posturas o actitudes; la guerra la hacían todos (...)” (López Rouger, *op. cit.* p. 62). En esta apreciación se advierte el cariz disciplinario y militar de López Rouger, y su visión de la guerra. Muy semejante es la lectura del director del Museo Histórico Nacional: “Y me pregunto a mí mismo: ¿es la guerra? No sé si es la guerra. Hay un montón de gente pequeña, gente que parecen hormiguitas. Pero esta gente pueden no ser soldados. Pueden ser obreros de una represa, de un nudo carretero, de una obra pública. Son pequeña gente que va trabajando en una obra superior, una obra común, una obra solidaria, como significa un conjunto de personas... No es un conjunto anárquico, no son chicos que van de picnic: van organizadamente hacia algo que puede no ser la guerra...pero desgraciadamente es la guerra...”.

Patricia Dosio advierte que la voluntad de López era fundamentalmente didáctica, y que su desviación consciente del gusto vigente se debía al deseo de transmitir del modo más claro y unívoco un mensaje documental —mnémico— sobre ese pasado brumoso y lejano: “López practica violaciones a la perspectiva tradicional: desproporción, figuras más grandes en el último plano que en el primero, personajes sin sombra y otras ingratitudes para la pintura (...) así hace suyo lo esencial de la litografía y de las estampas populares que es precisamente presentar las cosas en la forma más clara posible” (DOSIO, 1995, p.58-59). El uso del formato apaisado va en idéntico sentido, pues contribuye por su carácter de conjunto, de panorámica o gran angular, a un tratamiento dramático compacto respecto de la realidad confusa y al mismo tiempo de densa simultaneidad que vivía como soldado: condensación y montaje cronotópico de varias, múltiples líneas de acción; microescenas que son fragmentos de memorias.

La paradoja del trabajo de Cándido radica en la inquietante tensión —por lo demás irresoluble— entre la belleza y complejidad compositivo-cromática de la Naturaleza —aún cuando es arrasada—, y la simplicidad esquemática de los cuerpos dolientes —con botones de chaqueta pintados pero sin ojos ni boca, exceptuando los de aquellos que han muerto.³⁰ Esa tensión o perspectiva agónica/contendiente *habla* la paradoja del pintor: una vista lejana, abarcadora, documental, sobre una escena que lo implica vitalmente. Al respecto, véase la semblanza de López que dejara Silvestre Carmona, Otredad de otredades, “enemigo”, ex coronel del entorno de Francisco Solano López:

Así, de aquellos primeros años, de aquellas historias increíbles a reventar de vida y muerte, una es la que rememoro y veo con más nitidez: la del soldado enemigo que se ponía a pintar los preparativos de una batalla, o el paisaje sepulcral de muertos, que dejaba una victoria o una derrota (...) No fui solo yo quien lo vio; muchos otros lo avistaron pintando con la

³⁰ Con un alto valor dramático y otra paleta cromática, cuadros como “Soldados paraguayos heridos, prisioneros de la batalla del Yatay” y “El primer soldado muerto del Batallón San Nicolás de los Arroyos”, son la excepción a la regla, y manifiestan una aproximación y tratamiento del dolor, la muerte y la fragilidad de la vida que, aunque sigue sin estar personalizado —en el rostro y el cuerpo subjetivo de un actor por ejemplo—, es más metafórico, desplazando el índice descriptivo de la mayoría de sus pinturas. El film no se detiene en comentar estos cuadros.

misma *impavidez* el desarrollo de los combates, sentado en lo alto de las barrancas. Lo apodaron el ta'angá aphá (*el hacedor-de-figuras*) (...) *Absorto, hacía su trabajo sin apuro entre los reverberos del sol y el aire manchado por el humo de la pólvora y los incendios* (CARMONA en LÓPEZ ROUGER, 2011, p. 85-86).³¹

Atravesado por una violencia sorda y constante que modeló su mirada sobre los seres y las cosas; desde una perspectiva *agónica* en la tarea de recreación del pasado, Cándido se re-presenta, se convierte en sujeto y objeto de análisis. Siendo (mero) objeto para el conflicto, en el ejercicio de tomarse como punto de representación, se autorrestituye “algo” de su condición humana. Es la memoria desde un cuerpo mutilado que representa el momento mismo de la herida: instante bisagra de su vida —personal, y en tanto que combatiente—, y momento clave en el conflicto, pues la batalla de Curupaytí es la gran —y casi única— victoria de los paraguayos.³²

Así como López no tiene centro narrativo en sus paisajes apaisados, sin privilegiar un núcleo de acción en menoscabo del otro; el relato fílmico tampoco pondera una voz o un cuerpo sobre los demás. Si López mira de lejos a esa tropa a la que pertenece; el realizador alterna entre la duplicación de esa distancia y su ruptura al aproximarse como semejante —aunque Otro— a las memorias singulares que pueden hablarle de aquellos tiempos perdidos de la historia, como si en los rostros de hoy que retrata pudieran entreverse aún, restos de la humanidad expuesta y desaparecida, “residuos visuales de memoria” (HUBERMAN, 2014).

Cerca de la reparación histórica o la contrahistoria (PIEDRAS, 2014, p.169), reponiendo voces y visiones elididas, el film confronta y cuestiona la versión aprendida sobre la guerra del Paraguay, que la explica a partir de la locura megalómana de Solano López subrayando, entre otros elementos: la negativa de los sectores populares paraguayos y argentinos a enfrentarse en el combate, la influencia ejercida por los intereses ingleses en el desarrollo de la contienda, las razones y consecuencias económico-financieras de la guerra, y el enorme atraso demográfico, económico y social de Paraguay tras la derrota. Sin embargo, el relato no revisa la presencia/ausencia, vacíos,

³¹ El subrayado es nuestro.

³² Son nueve cuadros los que constituyen la serie sobre la batalla de Curupaytí, realizada entre 1893 y 1902.

silencios y pronunciamientos respecto de estos temas dentro de las imágenes de Cándido y sus formas de representación; y llama la atención la acotada problematización que plantea sobre la tensión temático-formal —o enfoque agónico— que organiza los cuadros. También queda pendiente la reflexión en torno de la forma de exposición de los pueblos: si el encuadre, la narración y la figuración de los cuerpos que realizó Cándido López, los encierra, esquematiza, los vuelve pura abstracción; o reivindica su potencial humano, su multiplicidad. Con todo, vale la pena destacar algunas pistas sugerentes que pone de relieve el documental.

Desde su inicio, evidencia el carácter de constructo de los Estados-Nación, sus narrativas fundacionales, los mapas políticos y las identidades que emergen de ellos: relativiza, desafía su validez, su poder explicativo mostrando el lado oscuro que sostiene la hegemónica historia letrada. Casi situándose en la órbita de la leyenda fantástica, el relato comienza con una placa en la que se lee: “Hubo una vez en Sudamérica, cuando los límites entre los países eran todavía imprecisos, una guerra que apenas figura en los libros de Historia. Una guerra en la cual el Imperio del Brasil y las nacientes repúblicas de Argentina y Uruguay se aliaron para enfrentar a la República del Paraguay”. Acompaña esta inscripción un mapa de la región sobre el cual el montaje va realizando fundidos encadenados que circunscriben el área, el territorio en disputa. “Hubo un soldado que pintó esa guerra”, reza otra placa, y seguidamente se advierte, primero en *off* y luego en plano, la voz del director del Museo Histórico Nacional que, en plena visita guiada por una exposición del pintor con motivo del centenario de su muerte en 2002, cuenta una anécdota referida a Cándido: “(...) anoche tuve un sueño (...) todos vamos a morir, todos (...) ¿Y yo? Pregunté... Vos vas a quedar para contarlo”.³³ Mientras tanto, en banda imagen, se ha mostrado uno de los cuadros más conocidos de López: aquél donde el soldado, retratándose a sí mismo, “cuenta la (herida de) muerte”. Espejo dentro del espejo, el relato enfatiza ese lugar de enunciación, *sitio* dentro del sitio, mediante un *zoom in* similar al que se ha visto anteriormente cuando se ubicaba la clave espacio-

³³ Apenas un poco después, y en plano, el director del museo (Dr. Juan Creto) expresa un severo juicio crítico respecto de Francisco Solano López: “No merecía Solano López lo que el pueblo hizo por él. Fue un canalla Solano López, lo digo con todas las letras. Gritó y se oyó en medio de la selva: “¡Muero con mi Patria!”. ¡Verdad absoluta!: había matado al Paraguay. Él mismo, con su locura”. Sugerimos tensar esta apreciación con la perspectiva de Don Laureano Ruiz, comentada anteriormente.

temporal de la película (Río de la Plata y Litoral, S XIX). Nada inocente, este movimiento/oscilación de lo “macro” a lo “micro”, de la abstracción a la existencia histórica, será el que desarrolle el film en semejanza con aquella tensión estructural que organiza los cuadros de Cándido y opone el gigantismo del paisaje al miniaturismo “anónimo” del cuerpo (aún) humano.³⁴

Como estrategia de exploración frente a imágenes de gran tamaño pero repletas de figuras diminutas, mediante movimientos laterales y zooms *in* internos a los cuadros, la narración busca detalles, microescenas del terror, el abuso y el saqueo: el remate de un soldado a otro; un cuerpo desnudo completamente ensangrentado; la búsqueda de prisioneros, la rapiña por dinero, comida, armas, ropa de soldados muertos... La reflexión respecto de la representación del dolor se vuelve explícita casi como clausura narrativa del film, cuando el director comenta en *off*: “Sólo los muertos ven el fin de la guerra”, por eso sólo ellos tienen ojos y boca. Sin embargo, el carácter grupal de los sujetos representados, es decir su “rostro” de tropa —formación colectiva, disciplinada, subsumida a la autoridad de lo único—, queda sin ser revisado en profundidad. Ello explicaría de otra manera la ausencia de rasgos singulares en los soldados: en tanto pertenecen a un dispositivo que los homogeneiza, sólo la muerte les devolvería un rostro.

Dado que “La guerra acompañó a Cándido López hasta el fin de sus días... Sentí que tenía que continuar el viaje hasta el fin de la guerra”, señala el *off* el director. De ese modo, sin dejar de intercalar comentarios sobre la vida de López en Buenos Aires y el recorrido de sus cuadros, el film prosigue el itinerario de las tropas aliadas y en ese recorrido el tema del genocidio paraguayo adquiere un tratamiento más atractivo: “(...) una guerra es una forma de vaciar, de despoblar, y es por eso que también se va despoblando nuestro equipo de rodaje a medida que nos acercamos, histórica y geográficamente, al fin de la guerra” (GARCÍA en BERNADES, 2006, p. 29).³⁵

³⁴ El tropo audiovisual privilegiado será también similar al formato apaisado de los cuadros: planos fijos y movimientos de cámara laterales sobre libros, pinturas y panorámicas sobre paisajes.

³⁵ Nótese que junto a los miembros del equipo que retornan a Buenos Aires, también “se va” la escalera-trípode que ayudaba a configurar la perspectiva de Cándido López. Esa partida material y simbólica es puesta en escena y comentada por el propio documental.

“¿Cómo habría bocetado una batalla en la que los soldados eran niños?” se pregunta García cerca de un monumento que recuerda a los soldados de 10, 11 y 13 años caídos en combate. Según el guía del lugar, muchos niños y adolescentes simulaban con barbas postizas una edad mayor y pasaban al frente luchando con heroísmo a pesar de no contar con armas.³⁶ Su anonimato e invisibilización contrastan con el culto a la figura del presidente Francisco Solano López, bajo la forma de numerosas pinturas, bustos y esculturas —sin olvidar su eternización en esa otra forma de memoria que son los billetes de curso legal.³⁷ Frente a su profusión agotadora y tendiente a la saturación, el film rescata una imagen adversativa, introduce un *pero* en los recuerdos de la guerra al mostrar la foto que en 1919 fue tomada a los “excombatientes del ‘70”, y así convierte una *sobrevivencia* —la sobrevida de los soldados anónimos— en una *supervivencia*. Una imagen que reúne rostros —no abstracciones— que conforman una multiplicidad, una serie plural de singularidades, encarnaciones de la vida política, empalme de diferencias: “comunidad de rostros (...) retrato de grupo” (DIDI-HUBERMAN, 2014, p.51). En efecto, aunque se trata de una escena muy breve, allí la película parece advertir que: “Lo que hay que exponer son los pueblos y no los ‘yos’. Pero hay que abordar los cuerpos singulares para exponer a los pueblos en una construcción -una serie, un montaje- capaz de sostener sus rostros entregados al destino de estar entregados al otro, en la desdicha de alienación o la dicha del encuentro” (DIDI-HUBERMAN, 2014, p.54).

Otro momento donde aparece la tematización del genocidio y la disputa por lo visible-recordable, se desarrolla en el pueblo de Piribebuy: allí la defensa y resistencia civil, aguerrida y tenaz, correspondió exclusivamente a las mujeres. Sin embargo, este episodio ha sido sistemáticamente soterrado, obturado de los relatos históricos. El film deja ver su existencia latente, sedimentada, sometida, rumorosa, en las memorias populares locales a las que con frecuencia —recomendación, amenaza o amedrentamiento mediante— se insta no sólo a no recordar, sino fundamentalmente a no socializar ese recuerdo. El film rescata además un hecho especialmente sensible a propósito del vaciamiento poblacional

³⁶ Casi en la coda del film, aparece el siguiente cartel: “La guerra del Paraguay concluye por la simple razón —horresco referens— que hemos muerto a todos los paraguayos de 10 años arriba”. La frase pertenece a Domingo Faustino Sarmiento, presidente argentino entre 1868 y 1874.

³⁷ De hecho, en un viaje intermedio, García compara un billete paraguayo con la figura de Solano López, con otro argentino, con la imagen de Mitre: ambos enemigos durante la guerra.

y los problemas de memoria/olvido del pueblo paraguayo. Tras el abandono masivo de Asunción en vísperas de la llegada del ejército aliado, se produjo la pérdida irreparable de documentos, archivos y materiales que reunían la Historia (letrada, colonial y republicana) del Paraguay. El saqueo de las tropas significó la aniquilación e incineración de esos soportes, esos *cuerpos de memoria* nacional.³⁸ Semejante operación pedagógica se revela en la posterior prohibición de la lengua guaraní: silenciamiento violento y por vía legal — hasta la década del noventa— de una memoria compartida, el callamiento de cuerpos. Otros del discurso, la negación de un proyecto y formación social previos. En la tracción al presente de todos estos nodos del pasado, esperaríamos del relato una *excavación en el espesor del tiempo*. Sin embargo el viaje avanza.

Últimos ecos: ruinas... esa voz y ese cuerpo de la Naturaleza

Entre la observación y la participación; los rastros objetivos —marcas en el espacio que hay que hacer hablar, interpretar— y relatos y rostros subjetivos —que hay que aprender a escuchar, dejándose implicar, abriendo-se a la heteroglosia—, Cándido López...se vuelve circular: el genocidio vuelve a ser el centro (se había partido de allí — realidad histórica escamoteada—, para derivar en la figura de Cándido —formas de representación). Dos estrategias de memoria en tensión y disputa: *perseguir* la huella de López, buscar sus paisajes hoy sirviéndose de sus cuadros de ayer como *documentos*; e *interpelar* —y hasta cierto punto dejarse interpelar por— Otras huellas e interrogar juntos al *monumento*. Advertir entonces la dinámica de los órdenes de lo visible/invisible y sus relaciones, no su mera oposición maniquea; advertir la plasticidad de los trabajos de memoria, su *propósito* para el aquí y ahora: deshabituarse y cuestionar nuestras prácticas

³⁸ En consonancia con la idea de saqueo, el film describe el devenir de esa metonimia fantasmática de los cuerpos caídos en combate, como son las prendas y objetos de valor: da cuenta del modo en que sus pertenencias son enterradas y desenterradas, constituyéndose simultáneamente en reliquias familiares, objetos de comercio y piezas de museo. Javier Trímboli advierte en el film la gravitación de dos formas del “tesoro del pasado”: el recuerdo del heroísmo del pueblo paraguayo; y los objetos valiosos y monedas enterradas en las zonas de combate y poblaciones sitiadas. Si el primero, “intangible”, cada vez se hace más tenue y mengua su sentido social; el segundo no deja de actualizarse en búsquedas desesperadas que llevan, incluso, a la muerte: “(...) la forma que adquiere el valor encerrado en el pasado es la de los botines, maltrechos tesoros cantantes y sonantes que en Paraguay y en Corrientes son miles quienes persiguen”. Javier Trímboli, *op. cit.* p. 223.

de sentido, y las formas y expresiones de nuestro pensamiento, especialmente de nuestro pensar-visual, de nuestra sensibilidad.

Un deseo de comprobación, de coincidencia espacial entre el ayer y el hoy, tropieza con la resistencia de una visualidad huidiza, farragosa, un paisaje oculto. Buscando una mirada del pasado y un paisaje pretérito, la película se estremece frente a cápsulas de temporalidad residuales: restos, ecos, que poco a poco desplazan el deseo de volver sobre la memoria de Cándido hacia sustancias Otras, soportes mnémicos que *abren el tiempo* en otros montajes:

(...) el documental es lo que las imágenes del pintor no registran pero insinúan, su futuro escondido: los bosques desaparecidos por la tala, los pocos árboles que, aún en pie, medio siglo después guardan como entre algodones las balas del combate, los hombres que andan descalzos con espuelas en los tobillos a la usanza de los soldados, las vacas y caballos hundidos hasta la barriga en los humedales, los campos anegados, los monumentos a los caídos, caídos, los pequeños museos en los ranchos: rincones polvorientos que acumulan orgullosos balas, municiones y pedazos de cañones hechos de las campanas de las iglesias. Más allá de eso, poco queda de los paisajes de Cándido López (...) (GAINZA, 2005, p. 12).

La sustancia donde convergen pasado, presente y futuro es el espacio natural, la Naturaleza vivida y representada por Cándido, experimentada y filmada por García. Pero así como el agua del río mueve y remueve recuerdos, trae todavía objetos y huesos del pasado que esperan una lectura del y para el presente; el territorio muestra una y otra vez que su materialidad no habla por sí misma, sino que hay que interrogarla: sólo así se convierte en soporte de un proceso-trabajo de memoria. Hay que saber hablarle al espacio para advertir el paisaje; señalar la historicidad del mapa y su política de la mirada, y diferenciarlo del sitio, espacio habitado, trazado por relaciones sociales, históricas, que producen cierta forma de subjetividad y colectividad.

Frente a la tranquilizadora memoria del *canon*, épica monumental de panteón nacional heroico masculino —tal como se ve en Cerro Corá en ese camino de bustos marmóreos que representan a los principales cuadros militares paraguayos caídos en la contienda—; la presencia de la *ruina*, monumento a-ruinado, “echado al olvido”, punza la vuelta de un pasado maldito: *anamnesis* inquieta, conversa en naturaleza viva —como el

chasis de vagón de tren fabricado en suelo Paraguay, que trae del pasado el grito ahogado de soberanía económica y comercial. Y entre el canon y la anamnesis, entre la belleza consagrada y la destrucción, esas *formas en tránsito* expresadas en la transformación/reconstrucción de las ruinas de Ibicuy —primera fundición del Cono Sur— en museo; o el cementerio de la Recoleta, mercancía, puesta en escena, espectáculo de los espectros. ¿Cuántos sitios de memoria, cuántas ruinas, son recorridas hoy con sensibilidad dócil, de consumo banal, con esa mirada más de turista que de viajero?

Pero las ruinas no son señales mudas de un lenguaje cuyo código se ha extraviado, son historia sedimentada bajo amenaza de convertirse en naturaleza y naturaleza capaz de estallar en significación histórica. La ruina se torna en cifra que hay que interpretar y la interpretación es la llave detonante que desencadena la multiplicidad significativa en ella contenida (...) La marca histórica de la ruina no deriva de su pertenencia a un momento histórico determinado como “fuente” u “origen”; ella responde al momento de su legibilidad (...) (FRAGASSO, 1993, p. 132-133).

¿Será la *ruina* —expresión perturbadora, liminal, heterogénea, cerca de la Naturaleza y no muy lejos de la humanidad en tanto que mundo social—, entonces, un cronotopo propulsor para los trabajos de memoria? Tal vez sea la pregunta hacia, desde y en ella, aquello que haga posible —y no postergue aún más—, una reflexión sobre los lazos que todavía unen —o separan— el presente al pasado, el aquí-ahora nuestro, con el allí-ayer de los Otros. Si los campos de batalla son ruina de lo humano, y la *ruina* es territorio de síntoma y revelación, será preciso cultivar el diálogo con ella: un diálogo que sea *poética del tiempo* y *política del presente* para advertir los modos en que lo invisible es visibilidad latente; en que lo invisible acosa, pulsa, susurra...

Visualidades opacas para el dolor: (entre) viajes, ruinas y memorias. A propósito de Cándido López. Los campos de batalla (José Luis García, 2005)

Maria Aimaretti

Referencias

AIMARETTI, María. Los viajes del exilio en el documental argentino: recorridos visuales de memorias y espacios. Identidades desplazadas por la violencia: San Martín y Osvaldo Bayer. En SARTI, Graciela (Comp.) **Artistas y viajeros: recorridos, migraciones y exilios en la cultura argentina del siglo XX**. Buenos Aires: ArtexArte: UNTREF, 2015, p.155-198.

AMIGO, Roberto. **Comentario sobre Después de la batalla de Curupaytí, 2015**. Disponible en: <<http://mnba.gob.ar/coleccion/obra/7122>>. Último acceso en Septiembre de 2015

BERGER, John. **Modos de ver**. Barcelona: Gustavo Pili, 2010.

BERNADES, Horacio. Cándido López, retrato de una guerra inútil. **Diario Página 12**, 1 de marzo de 2006, p. 29.

CUARTEROLO, Miguel. Una guerra en el lienzo. La fotografía y su influencia en la iconografía de la Guerra del Paraguay. En: JORNADAS DE TEORÍA E HISTORIA DE LAS ARTES C.A.I.A., EL ARTE ENTRE LO PRIVADO Y LO PÚBLICO, IV, Buenos Aires, 12-15 de Septiembre 1995, **Anales: CAIA**, 1995. p. 70-77.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Pueblos expuestos, pueblos figurantes**. Buenos Aires: Manantial, 2014.

DOSIO, Patricia. El problema del artista y el público. El caso de Cándido López. En: JORNADAS DE TEORÍA E HISTORIA DE LAS ARTES C.A.I.A., “EL ARTE ENTRE LO PRIVADO Y LO PÚBLICO”, IV, Buenos Aires, 12-15 de Septiembre 1995. **Anales: CAIA**, 1995, p. 57-62.

FEVRE, Fermín. Cándido López. En: **Cándido López**. Buenos Aires: Bifronte, 2000.

FOUCAULT, Michel. **La arqueología del saber**. Buenos Aires: Siglo XXI, 2010.

FRAGASSO, Lucas. Crítica y melancolía. En: MASSUH, Gabriela y FEHRMANN, Silvia (eds.) **Sobre Walter Benjamín: vanguardias, historia, estética y literatura, una visión latinoamericana**. Buenos Aires: Alianza y Goethe Institut, 1993.

GACHE, Belén. Cándido López y la batalla de Curupaytí: relaciones entre narratividad, iconicidad y verdad histórica: In: SIMPOSIO INTERNACIONAL DE NARRATOLOGÍA, II, Buenos Aires, junio 2001. **Actas**. Disponible en: <<http://findelmundo.com.ar/belengache/lopez.htm>>. Recuperado en Septiembre de 2015.

GAINZA, María. La república perdida. **Radar Página 12**, 3 de abril de 2005, suplemento. p. 12.

Visualidades opacas para el dolor: (entre) viajes, ruinas y memorias. A propósito de Cándido López. Los campos de batalla (José Luis García, 2005)

Maria Aimaretti

GARCÍA, José Luis. Entrevista a José Luis García. La guerra que nadie contó: Cándido López, una pintura de la Triple Alianza en la pantalla grande. **Diario El Litoral**, sábado 10 de diciembre 2005. Disponible em: <<https://ellitoral.com.ar/es/articulo/32298/Candido-Lopez-una-pintura-de-laTriple-Alianza-en-la-pantalla-grande>>. Recuperado en Septiembre de 2015:

JELÍN, Elizabeth. **Los trabajos de la memoria**. Madrid: Siglo XXI, 2002.

LÓPEZ ROUGER, Adolfo Hernando. **Cándido López: el santo del pincel**. Buenos Aires: Adolfo López Rouger, 2011.

MOGUILLANSKY, Marina. Confrontando pasados. Las guerras históricas en las coproducciones del MERCOSU”. En: CONGRESO INTERNACIONAL DE LA ASOCIACIÓN ARGENTINA DE ESTUDIOS SOBRE CINE Y AUDIOVISUAL, Córdoba 10-12 de Mayo 2012. **Actas...** 2012. Disponible em: <http://www.asaeca.org/aactas/moguillansky__marina_-_ponencia.pdf>. Consultadas en agosto de 2015:

PACHECO, Marcelo. Cándido López. En: **Cándido López**. Buenos Aires: Ediciones Banco Velox Colección MNBA, 1986, p. 3-5.

PIEDRAS, Pablo. **El cine documental en primera persona**. Buenos Aires: Paidós, 2014.

RANCIERE, Jaques. **El espectador emancipado**. Buenos Aires: Manatí, 2013.

TRÍMBOLI, Javier. El tesoro perdido. Notas a propósito de Cándido López. Los campos de batalla (de José Luis García). **Revista Kilómetro 111**, Buenos Aires: Santiago Arcos Editor n.7, p. 219-227, mar.,2008.

WAIN, Martín. El documentalista como otra estrella. **Diario La Nación**, 28 de Febrero 2006.

Recebido em 14/03/2017

Aprovado em 21/08/2017

Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC
Programa de Pós-Graduação em História - PPGH

Revista Tempo e Argumento
Volume 09 - Número 21 - Ano 2017
tempoeargumento@gmail.com