

XXX Jornadas de Investigación del Instituto de Literatura Hispanoamericana

Facultad de Filosofía y Letras – Universidad de Buenos Aires - marzo de 2018

Cartografías de guerra en los *Recuerdos de la Guerra del Paraguay*

de José Ignacio Garmendia

Tamara Hache

Universidad de Buenos Aires

Escribir la guerra

Paisajes, viviendas, vistas, tipos, batallas, costumbres, retratos: de estos materiales se compone el repertorio pictórico de José Ignacio Garmendia producido durante la Guerra del Paraguay (1865-1870).

Dentro de su prolífica producción, llama la atención una acuarela: allí, la figura de un soldado de pie que mira de frente nos sirve como entrada a la imagen a la derecha de la composición. Se trata de un marco interno: este personaje introduce al espectador en el interior del cuadro. Si para Marin algunas de estas “figuras de la recepción” señalan la acción representada, otras miran al espectador y lo interpelan (2001: 326). Es tal vez el caso de la figura de este soldado en la acuarela de Garmendia, resuelta con síntesis y elegancia: la vestimenta blanca y roja, la curva que delinea su figura, unas pocas pinceladas para su mano y su rostro. En el centro de la composición hay otra figura, también miembro de la milicia, que está sentado en un gran escritorio dentro de una ramada. Este escritorio contiene los atributos que configuran al personaje: libros, papeles, presumiblemente lápices o, por qué no, pinceles. Nuevamente la naturaleza contrasta la definición de la línea de las figuras con la pincelada de toque de los árboles y las hojas. Esta acuarela se titula *Humaitá. Ramada del comandante Garmendia - copiado del natural*: es un autorretrato del propio Garmendia en su escritorio. Un militar que lee, que escribe, que pinta: y es que estos también son modos de hacer la guerra. La importancia de estos personajes se hace visible en estas acuarelas que representan ámbitos semidomésticos donde se pinta y se escribe en medio de la guerra. En realidad, tampoco sabemos si aquí Garmendia pinta o escribe: lo que se ve es una hoja, en ligero escorzo, con un diseño de líneas y puntos. La ambigüedad

de la imagen no se clausura en el título sino que se conserva precisamente por “la irreductibilidad y la intrincación entre dos formas de representación –que siempre se exceden una a otra– que son el texto y la imagen, el discurso y la pintura” (Chartier, 1994: 76). Ya sea textual o pictórico, el valor está puesto en el carácter gráfico del hecho, la materialidad del trazo.

José Ignacio Garmendia fue un testigo presencial de la Guerra del Paraguay que registró y documentó los acontecimientos de primera mano: ingresó como Capitán del 1º Batallón de la División Buenos Aires de la Guardia Nacional, fue corresponsal para *La Tribuna* y además documentó la guerra en imágenes –fue el autor de esta serie de acuarelas tomadas del natural y también posteriormente de fotografías. *Recuerdos de la Guerra del Paraguay* se publicó en 1884 por primera vez, y para 1889 –año de la primera edición de su *Cartera de un soldado*– ya iría por su tercera edición y faltarían solo cuatro años para que comenzaran a publicarse las entregas del *Álbum de la Guerra del Paraguay*, compilado por José Soto y del que Garmendia sería uno de los principales colaboradores, aportando material literario y también visual.

Recuerdos de la Guerra del Paraguay se inserta en la obra de Garmendia de manera particular, ya que pone en primer plano el valor testimonial del autor como testigo directo de los hechos, su legitimación narrativa como cronista testigo. El saber militar de Garmendia se pone aquí en primer plano: a lo largo de los textos es posible rastrear el recuento de la estrategia de las tropas y de los principios tácticos en cada batalla. El diseño del espacio resulta central: el terreno se traza a partir del movimiento de los batallones. “La batalla de Tuyutí era defensiva para el ejército aliado que fue atacado en sus posiciones: la izquierda del enemigo avanzó en orden paralelo, rebasando su valiente caballería nuestra derecha. La del ejército paraguayo [...] hizo un movimiento perpendicular por el monte del Sauce.” (1889: 178) De esta manera, el espacio se hace visible en las direcciones de las líneas que trazan los ejércitos, configurando entonces el espacio particular de una guerra – un espacio del que, ante todo, hay que apropiarse.

Cartografía, topografía

Estas memorias de Garmendia son eminentemente militares: en los subtítulos de cada capítulo, dedicados todos a las batallas más significativas, se evidencia que la narración se estructura a partir de la organización y el movimiento de las columnas, la toma de posiciones y el avance de los ejércitos, la narración cronológica de los combates, y, como dijimos, la descripción del espacio: “Descripción topográfica y ligeras consideraciones sobre su importancia militar” es la primera sección del capítulo dedicado a la Batalla de Yataytí-Corá. También una “Descripción topográfica” abre el capítulo sobre la Batalla del Sauce:

“Como se hace necesario conocer las posiciones de ambos beligerantes, presentaremos a vuelo de pájaro la topografía de esos lugares.

Aquel pedazo de suelo (...) estaba oprimido en una lengua de tierra arenosa; alto en la parte que mira al Este, poblado por un espeso monte de palmas que nos recordaba los oasis africanos, descendía rápidamente en un plano bajo, que se extendía hasta el Potrero de Piris. Limitado se encontraba al Norte y al Sur por el Estero Bellaco de ambos rumbos, que solo daba acceso por pasos precisos.”
(1889: 21)

Es necesario considerar, siguiendo a Alpers (1987), que esta perspectiva “a vuelo de pájaro” describe no la posición de un espectador real sino la forma en que la superficie de la tierra se transforma en una superficie plana, bidimensional. En el mapa, la representación de la superficie de la tierra se puede llevar a cabo mediante curvas de nivel pero también pueden sumarse elementos pictóricos para este propósito. Garmendia incluye en sus *Recuerdos* mapas desplegados de cada uno de los campos de batalla que son escenario de sus memorias, que él mismo “corrige” a partir de la recopilación de fuentes directas y que responden a formatos diversos: mapas con curvas de nivel, como el de Curupaytí, o planos donde se representa aquella vegetación espesa, como en el plano del campo de Tuyutí.

Además, en la denominación del Estero Bellaco Norte, Garmendia cita en una nota al pie a Thompson, un ingeniero inglés al servicio de Paraguay que escribe durante la guerra, y publica en 1869, *The War in Paraguay with a Historical Sketch of the Country and its*

People –no sin antes declarar que sus motivos para participar en la guerra no fueron económicos sino que su deseo es “dar una declaración escueta de los hechos” para así instar a las partes involucradas a terminar el conflicto. Thompson también incluye mapas y planos que son tomados por Garmendia para realizar su reconstrucción posterior más completa.

De este modo, tanto Garmendia como Thompson activan una mirada instrumental que se pone al servicio de la cartografía bélica: es mirada que combina la vista panorámica y el mapa. Se establece aquí una distancia de la mirada de la acuarela de Garmendia, que suele focalizar en personajes (tanto anónimos como ilustres), en escenas de la cotidianeidad, o, incluso al representar alguna escena de una batalla, es una mirada focalizada en el drama de los acontecimientos y no en una pulsión panorámica –podríamos pensar también, en el sentido de la tensión entre la panorámica y el testimonio, en la mirada de Cándido López, donde, en palabras de Amigo, “[L]a fascinación por el paisaje produce una tensión con el registro cartográfico de los movimientos militares, aunque la función testimonial es la que ordena siempre en primera instancia”. (2008: 7)

Pero sí podemos hallar entre las acuarelas de Garmendia otra forma de composición que se relaciona conceptualmente con la representación cartográfica: las vistas. Si en los mapas de guerra se describen los movimientos y posiciones de las tropas, se suman elementos que describen características específicas (como los palmares), se marcan las fechas de los combates, y se suman referencias relativas a la artillería, las vistas, en cambio, podían pensarse, en principio, como parte de una *corografía* de la guerra (Alpers, 1987): el mapa se asociaría al aspecto de conmensuración geográfica, y la vista a los aspectos descriptivos de lugares particulares, y por lo tanto a la topografía, a una descripción individualizada de un espacio particular de dimensiones más reducidas.

Estas vistas topográficas son precisamente grafías en relación a perfiles que permiten ver o identificar espacios, pero en el caso de las imágenes que responden a los modos de composición de la vista en los *Recuerdos* de Garmendia los espacios no son fácilmente reconocibles sin la información del pie de foto. Además de los “polvorines” (construcciones abovedadas cubiertas de tierra) y de la pequeña figura de soldado, la vista de *Vista de Curupaytí desde el lado del Río Paraguay* no provee información que permita identificar la locación precisa, pero sí la circunstancia de guerra.

Sucede algo similar con lo que podríamos llamar un *paisaje histórico*: la representación de paisajes que contienen una narratividad porque dan cuenta de un evento histórico (como el *Bombardeo a la Iglesia de Humaytá*, de Fortuny, que figura en el *Álbum de la Guerra del Paraguay*, por ejemplo). Remite en su composición a las vistas topográficas de ciudades pero se inscribe la guerra en ese bombardeo (y en ese epígrafe). Si la vista urbana busca hacer reconocible una ciudad por el perfil de los edificios, aquí hay un desplazamiento por el cual el edificio deja de ser reconocible por sí mismo y la guerra pasa al primer plano.

(In)Visibilidad

A partir de la descripción topográfica del espacio donde se desarrollaron los acontecimientos bélicos, Garmendia busca explicar las dificultades del movimiento del ejército aliado. Declara: “La única ventaja en favor del adversario (...) fue siempre el perfecto conocimiento de esos lugares, que se adaptaban a su modo desordenado de combatir, al sigilo de sus operaciones, y a la astucia de sus movimientos.” (1889: 104) Y es que a lo largo del texto, se presenta el conflicto de la estrategia del ejército paraguayo: volverse invisible ante los ojos de los aliados. Ese terreno irregular de vegetación exuberante era ideal para ese propósito: los pasos construidos entre los esteros por el arranque de juncos se construían siempre ocultos a la vigilancia de los aliados, los bosques y alturas servían de pantalla para ocultar los movimientos de los adversarios.

De hecho, una eficaz estrategia del ejército paraguayo para poder acercarse a los aliados fue cavar una trinchera que rodeara su campamento a lo largo de una noche, según narra Thompson: “Las líneas enemigas estaban tan cerca que podíamos oír claramente los movimientos de los centinelas, y las risas y hasta la tos que venía de su campamento (...) El enemigo no percibió nada hasta que salió el sol, cuando la trinchera ya se extendía por 900 yardas.” (1869: 161)

El espacio natural de por sí hostil oculta además la amenaza constante de la muerte, que se vuelve muy concreta: los bosques de Sauce, donde se ocultaba el ejército paraguayo, conservaba todavía los cadáveres de la Batalla de Tuyutí. “Los cuerpos estaban momificados, desecados por el sol, y todo el terreno estaba cubierto de balas, bolas de

cañón, cajas de cartuchos, y hasta algunos árboles estaban acribillados por balas de rifle.”
(Ibíd.: 160)

Este mapa conceptual que construye Thompson en su relato nos habla de otra forma de representar el espacio: marcado por los rastros físicos de la guerra, que excede la pulsión panorámica bidimensional y trae al frente nuevos relieves.

Bibliografía

ALPERS, Svetlana (1987). *El arte de describir. El arte holandés en el siglo XVII*. Madrid, Hermann Blume.

AMIGO, Roberto (2008). *Las armas de la pintura. La Nación en Construcción*. Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes.

CHARTIER, Roger (1996). *Escribir las prácticas. Foucault, de Certeau, Marin*, Buenos Aires, Manantial.

GARMENDIA, José Ignacio (1889). *La cartera de un soldado. Bocetos sobre la marcha*. Buenos Aires, Casa Peuser. Disponible en:

<https://archive.org/details/recuerdosdelague00garmuoft>

MARIN, Louis (2001). “Figures of Reception in Modern Representation in Painting” y “The Frame of Representation and Some of its Figures” en *On Representation*. California, Stanford University Press.

THOMPSON, George (1869). *The War in Paraguay. With a Historical Sketch of the Country and its People and Notes upon the Military Engineering of the War*. Londres, Longmans, Green, and Co. Disponible en:

<https://archive.org/details/warinparaguaywi01thomgoog>