

***Cándido López. Los campos de batalla* (García, 2005):  
reescrituras de la Historia y la contemporaneidad**

*Por Malena Verardi*

**Resumen**

El presente artículo se inscribe en un marco de trabajo más amplio, en el cual se busca analizar las modalidades de construcción y representación de la temporalidad en el cine documental contemporáneo. En este sentido, es posible observar en la escena cinematográfica actual la presencia recurrente de films que remiten al entramado entre historia social e historia personal a través del relato sobre una figura relevante en el espacio social o un hecho histórico de trascendencia. En esta oportunidad, el abordaje se centra en el film *Cándido López. Los campos de batalla* (García, 2005), que propone varios entrecruzamientos entre un personaje reconocido en el campo de las artes plásticas (Cándido López), un hecho histórico (la Guerra del Paraguay) y la contemporaneidad.

**Palabras clave**

Temporalidad - Cándido López - Guerra del Paraguay - Historia - Contemporaneidad

**Abstract**

The present article is part of a wider work which seeks to analyze the modes of construction and representation of temporality in present-day documentary cinema.

In this respect, it is possible to observe in today's cinematographic scene the recurrent presence of films that refer to the interweaving of social history and personal history, through a story about a relevant character in the social space, or a significant historical event.

On this occasion, the approach is focused on the movie *Cándido López. Los campos de batalla* [Cándido López. The Battlefields] (García, 2005), that suggests several intertwinings between a

well known artist (Cándido López), a historical event (the Paraguayan War), and contemporaneity.

## **Keywords**

Temporality - Cándido López - Paraguayan War - History - Contemporaneity

## **Resumo**

O presente artigo se inscreve dentro de um contexto de trabalho mais amplo, no qual se pretende analisar as modalidades de construção e representação da temporalidade no cinema documentário contemporâneo. Nesse sentido, é possível observar, na cena cinematográfica atual, a presença recorrente de films que remetem ao entramado entre história social e história pessoal através do relato sobre uma figura relevante no espaço social ou um fato histórico de transcendência. Nesta oportunidade, a abordagem é centrada no film *Cándido López. Los campos de batalla* (García, 2005), o qual propõe diversos entrecruzamentos entre uma personagem reconhecida no campo das artes plásticas (Cándido López), um fato histórico (a Guerra do Paraguai) e a contemporaneidade.

## **Palabras-chave**

Temporalidade - Cándido López - Guerra do Paraguai - História - Contemporaneidade

## **Datos de la autora**

Doctora en Historia y Teoría de las Artes (FFyL, UBA). Investigadora del CONICET, docente en la cátedra Historia del Cine Universal (FFyL, UBA).

**Fecha de recepción:** 20 de septiembre de 2017.

**Fecha de aprobación:** 10 de noviembre de 2017.

## **A modo de introducción**

El presente artículo se inscribe en un marco de trabajo más amplio, en el cual se busca analizar el cine documental realizado desde la crisis de 2001 hasta la actualidad. Circunscribiendo aún más el objeto de estudio, el abordaje se centra en el análisis de las modalidades de construcción y representación de la temporalidad por considerar que constituyen un eje central en la narrativa del cine documental contemporáneo. Si bien las reflexiones en torno al tiempo han constituido tradicionalmente una de las problemáticas abordadas por el cine documental a lo largo de su historia, hacia fines de la década del 90 y comienzos del 2000 -en el marco del incremento de la producción y visibilidad del cine documental en el campo cultural-, la cuestión de la temporalidad se ha posicionado como una temática central. Historias de vida, recorridos biográficos, recorridos históricos han comenzado a hacerse presentes en narrativas en las que la construcción de la temporalidad se convierte en uno de los ejes principales del relato. En este sentido, es posible observar en la escena cinematográfica actual la aparición recurrente de films que remiten al entramado entre historia personal e historia social a través del relato sobre una figura relevante en el espacio social o un hecho histórico de trascendencia.<sup>1</sup> Puede pensarse que el abordaje de problemáticas ligadas al tiempo ha recobrado centralidad en el campo de los discursos estéticos (entendiendo al cine como tal) como vía a través de la cual configurar representaciones sobre los efectos de las crisis socio-políticas atravesadas recientemente (la crisis de 2001, resultado, en gran parte, de las políticas llevadas adelante durante la década del noventa). Es decir, que la construcción de significaciones en torno a los conflictos sociales y políticos vivenciados en los últimos años encuentra en las reflexiones en torno a la construcción de la temporalidad un escenario propicio para configurarse y desarrollarse.

En esta oportunidad, el análisis se focaliza en el film *Cándido López. Los campos de batalla* (José Luis García, 2005)<sup>2</sup>, el cual

puede encuadrarse dentro del grupo antes mencionado en tanto se trata de un film que presenta varios entrecruzamientos entre un personaje reconocido en el campo de las artes plásticas -Cándido López-, un hecho histórico -la Guerra del Paraguay- y la contemporaneidad.<sup>3</sup> De esta manera, el trabajo propone abordar la compleja relación entre historia, arte y política a través del análisis de los modos de construcción y representación de la temporalidad en el relato fílmico. En este sentido, resulta relevante analizar los recursos y procedimientos fílmicos a través de los cuales toman forma las representaciones temporales en la película. Siguiendo a Reinhart Koselleck (1993) y a Paul Ricoeur (1999) y su desarrollo de las nociones de "espacio de experiencia" y "horizonte de expectativa" y de la tesis del triple presente respectivamente, la noción de tiempo aparece como una categoría formal a partir de la cual articular un abordaje del vínculo entre el cine y el contexto en el cual éste se inscribe (la Argentina luego de la crisis de 2001). Descartando una vinculación directa entre ambas variables, así como la suposición de que los filmes ilustran una época, el análisis de la construcción y representación de la temporalidad en el film se plantea como directamente relacionado con las transformaciones experimentadas en el campo socio-cultural contemporáneo. Así, el artículo se propone problematizar la construcción y representación de la temporalidad buscando establecer puntos de contacto con los modos de conceptualizar el tiempo en el plano más amplio de los imaginarios sociales, en un contexto de fuertes transformaciones, caracterizadas por la dilución de las fronteras temporales, la redefinición de las nociones de presente y pasado y los nuevos modos de pensar las relaciones entre historia y memoria (Didi-Huberman, 2006; Harvey, 1998; Huyssen, 2010; White, 2011).

**Si la historia la escriben los que ganan, eso quiere decir que hay otra historia...**<sup>4</sup>

La Guerra de la Triple Alianza (o Guerra del Paraguay), en la



# Cine Documental



cual Paraguay se enfrentó entre 1865 y 1870 a la alianza conformada por Argentina, Brasil y Uruguay, constituyó un hecho de singular relevancia en lo que respecta a la constitución de las identidades nacionales en América Latina. Sin embargo, se trata de un acontecimiento histórico que ha sido poco abordado, tanto en el plano de los estudios académicos <sup>5</sup> como, particularmente, en el campo más amplio de las representaciones sobre la Historia -la historia argentina y latinoamericana en este caso-, cuya plasmación más concreta se encuentra en los trazados de las currículas escolares.<sup>6</sup> En el comienzo de *Cándido Lopez. Los campos de batalla*, un letrado conecta la ausencia de referencias a la Guerra del Paraguay con la indefinición de las fronteras nacionales que aún caracterizaba a los países enfrentados a mediados del siglo XIX: “Hubo una vez en Sudamérica, cuando los límites entre los países eran todavía imprecisos, una guerra que apenas figura en los libros de Historia”. Ciertamente, es posible sostener que el “olvido” se relaciona con los complejos procesos de constitución identitaria de las naciones latinoamericanas, en los cuales ciertos hechos son ubicados en primer plano y otros, como la Guerra de la Triple Alianza, permanecen en una zona difusa, poco esclarecida. María Victoria Baratta señala que la guerra (en términos generales) funciona como una experiencia homogeneizadora en el contexto de la formación de los estados nacionales y que, en este sentido, la Guerra del Paraguay le proporcionó al Estado liberal argentino “una oportunidad de acallar la disidencia interna y de consolidar el Estado nacional centralizado y sus representaciones sobre la nacionalidad argentina” (Baratta, 2014: 100). La mencionada disidencia refiere a la continuidad de las luchas entre unitarios y federales durante la presidencia de Mitre, quien fuera comandante en jefe en la guerra, y a los lazos que mantenían ciertas provincias argentinas con el Paraguay, lo cual generó un alto grado de resistencia al reclutamiento para la contienda. Así lo explicita uno de los personajes entrevistados en el film: “En la provincia de Corrientes la guerra no es una guerra nacional, es una guerra

civil, la sociedad correntina se fractura, nuestros viejos aliados habían sido los paraguayos, de toda la vida... Y nuestro principal enemigo había sido el imperio de Brasil y el puerto de Buenos Aires, o sea que era medio loco juntarse con éstos para pelear con los amigos...". Ya en 1865 Juan Bautista Alberdi había llamado la atención sobre las motivaciones y objetivos de la guerra:

La política actual del general Mitre no tiene sentido común si se la busca únicamente por su lado exterior. Otro es el aspecto en que debe ser considerada. Su fin es completamente interior (...). No es una nueva guerra exterior; es la vieja guerra civil ya conocida, entre Buenos Aires y las provincias argentinas, sino en las apariencias, al menos en los intereses y miras positivos que la sustentan. ¡Pero cómo! -se dice a esto- ¿No está ya restablecida la unión de la República Argentina? ¿No ha contribuido la misma guerra a estrechar y consolidar esa unión? Eso dice Mitre, bien lo sé; veamos lo que hace en realidad. ¿Qué unión quiere para los argentinos? La unión en el odio contra el amigo que hace cinco años puso en paz honorable a Buenos Aires vencida, con las provincias vencedoras. Por el general López, como mediador, está firmado el *Convenio de noviembre*, que es la base de la organización actual de la República Argentina. Los que hallaron preferible la mediación del Paraguay a la de Francia e Inglaterra, son los que llevan hoy la guerra a ese pueblo a título de ¡bárbaro! (...). La unión decantada deja en pie toda la causa de la guerra civil de cincuenta años, a saber: la renta de las catorce provincias invertidas en la sola provincia de Buenos Aires (1962: 139-140).

La guerra finalizó en 1870 tras la muerte de Francisco Solano López, presidente del Paraguay y comandante en jefe del ejército paraguayo. En sus últimas escenas, el film incluye una frase de



# Cine Documental



Sarmiento, quien continuó el curso de la guerra tras suceder a Mitre en la presidencia del país, que refiere al final del enfrentamiento: "La Guerra del Paraguay concluye por la simple razón *-horror referens-* de que hemos muerto a todos los paraguayos de diez años para arriba".<sup>7</sup> Efectivamente, la guerra ocasionó un desastre demográfico en Paraguay -se calcula que los 600.000 habitantes con los que contaba Paraguay en 1865 fueron reducidos a menos de la mitad-<sup>8</sup>, a la vez que cercenó el incipiente desarrollo industrial que había llegado a desplegar antes del conflicto.<sup>9</sup> Si, como indica José Luis Romero "(...) al cabo de cinco años había surgido, sobre las cenizas del sacrificio común, una idea más viva de la comunidad argentina" (1956: 160-161), se trató de una idea forjada sobre el exterminio de un pueblo muy cercano, tanto en términos geográficos como -para una parte de la Argentina- culturales.<sup>10</sup> Este escenario, que desde luego no puede considerarse privativo de la Guerra del Paraguay sino común a muchos otros conflictos de naturaleza similar, torna visibles las grietas del proceso de constitución del Estado nacional, algo que la historiografía hegemónica ha tendido a ignorar u omitir y que puede ubicarse como una de las razones del silencio sobre el hecho.

Por otra parte, Javier Trímboli (2008) señala, siguiendo a Halperin Donghi, que uno de los efectos del terrorismo de Estado iniciado en 1976 fue el de instalar la idea de que hasta ese momento la historia argentina no había atravesado conflictos de real envergadura: "(...) Apoyada en un suelo cultural que quería sacarse de encima la beligerancia que tan íntimamente había conocido, [la historiografía argentina] optó por no pensar esas guerras" (2008: 226). Sin embargo, luego de la crisis de 2001 el intento por fundar una "escena de la ley" (Trímboli toma el concepto de Hugo Vezetti), que buscaba desplazar a un panorama dominado por escenas de guerra, se revela como una construcción fallada y, como señala el autor, desde estas fallas posibilita volver a pensar la Guerra del Paraguay.

De esta manera, y en el marco de la expansión de las perspectivas revisionistas desarrollada en los últimos años, la

ausencia de referencias sobre un hecho clave en la construcción de la Argentina como nación pareciera haber comenzado a revertirse, como se evidencia a partir de la realización de diversas producciones culturales.<sup>11</sup> El documental de José Luis García se ubica en este contexto. Estrenado en 2005, *Cándido López. Los campos de batalla* propone un recorrido por la obra del pintor que converge con los recorridos llevados a cabo por los ejércitos de la Alianza en su avance contra el Paraguay. La idea que guía a García, secundado por el nieto del pintor, Adolfo López, consiste en realizar un viaje por los territorios atravesados por Cándido López durante la campaña de la Triple Alianza contra el Paraguay, en la cual ofició como subteniente al tiempo que retrataba gran parte de los escenarios del conflicto. Lo acompañará un historiador paraguayo admirador de la obra de Cándido López y especialista en la Guerra de la Triple Alianza -como él mismo se presenta-, llamado, irónicamente, Cirilo Batalla Hermosa. La intención es llegar hasta Curupaytí, donde se libró la batalla en la cual López fue herido en la mano derecha y que marcó el fin de su participación en la guerra. Pocos días antes del viaje Adolfo López enferma, lo cual le impide participar del mismo. Sin embargo, el director del documental, José Luis García, "ya estaba obsesionado con la idea de buscar los sitios exactos que se ven en los cuadros", por lo que el viaje se inicia de todos modos.

## **El rastro del pintor**

La primera parada es la localidad de Paso de los Libres, en la provincia de Corrientes. Allí el grupo busca el lugar donde se desarrolló el primer combate. Observan un monumento que recuerda la batalla de Yatay, en la cual los aliados resultaron vencedores. Conversan con un escritor amigo de Batalla Hermosa que reflexiona sobre este primer enfrentamiento haciendo alusión a la poca adhesión que generó la contienda entre los argentinos. El recorrido sigue luego el trazado generado por los cuadros de Cándido López, que aluden a las batallas libradas en la guerra:





# Cine Documental



Yatay, Uruguayana, Curupaytí, Tuyutí, o bien a los momentos de descanso o de preparación para el combate. Así, el libro con ilustraciones del pintor que lleva García se convierte en el mapa que establece el camino a seguir. El grupo recorre parte de la Argentina para luego adentrarse en el Paraguay, “un país olvidado en el corazón de Sudamérica” según indica la voz en *off* del narrador, el propio director el film. En cada una de las paradas, García ubica una escalera en forma de trípode -que transportará a lo largo de todo el viaje-, tratando de encontrar el lugar exacto representado en cada una de las obras. Como su voz en *off* lo expresa: “Todas las pinturas de Cándido López tienen un punto de vista de altura desde el cual se pueden ver muchas acciones al mismo tiempo. Todos los hombres son igualmente pequeños frente a la naturaleza”.<sup>12</sup> Sin embargo, los puntos de vista que García y su equipo buscan con tesón a lo largo de la travesía, no corresponden a aquellos desde los cuales Cándido López registró las batallas. Los cuadros fueron bocetados durante el transcurso de la guerra desde el llano donde se ubicaba el campamento del ejército aliado.<sup>13</sup> Varios años después del fin de la guerra, y tras aprender a pintar con la mano izquierda a raíz de la pérdida del brazo derecho, López pintó al óleo los dibujos bocetados durante la campaña.<sup>14</sup> Los puntos de vista buscados por García no corresponden, entonces, a los puntos de visión del pintor, sino a su mirada sobre la guerra y por ende, a su lectura e interpretación de la misma.<sup>15</sup> En cada uno de los lugares en los que se van deteniendo, García pone en relación los espacios que aparecen en los cuadros con esos mismos espacios en la actualidad. En algunos casos pueden observarse ciertas coincidencias, en otros -la mayoría-, el crecimiento urbano se ha asentado sobre las huellas del pasado transformando una trinchera en una avenida de la ciudad de Uruguayana o el predio de un viejo cementerio en una fábrica abandonada y una villa miseria. Odina, una profesora amiga de Cirilo Batalla, reconoce en uno de los cuadros el edificio en el cual realizó sus estudios primarios, una vieja estación de telégrafos devenida cuartel del Mariscal López que hoy ya no

existe. En otra de las pesquisas que llevan adelante García y sus acompañantes, una mujer a la que consultan por la costa de la casa en la que vive (que aparece en una de las obras) inquiere asombrada: "¿Cómo vinieron así, con el libro nomás?", -"Es nuestra guía", responde García-, "Pero escúcheme -insiste entre risas la mujer- Cien años atrás... ¿Cómo va a pretender encontrar la costa igual que cien años atrás...?. Por el contrario, al llegar a la localidad de Paso de la Patria puede observarse un espinillo, un árbol como el algarrobo pero más pequeño, ubicado sobre la costa de un río en un paisaje muy similar al retratado por López en el cuadro *Playa de los antiguos corrales*. Así, el relato intercala imágenes de los espacios en los cuales se van deteniendo García y sus acompañantes con imágenes de los cuadros que Cándido López bocetó en esos mismos lugares y luego pintó en base a sus apuntes. Las reproducciones del libro sobre el pintor que lleva García son captadas por la cámara a través de *travellings* laterales realizados despaciosamente de izquierda a derecha, de derecha a izquierda u, ocasionalmente, en sentido vertical, que permiten recorrer cada una de las obras. En este sentido, resulta significativo que el relato opte por emplear este procedimiento -el *travelling*- en prácticamente la totalidad de las ocasiones en que se reproducen los cuadros, antes que la toma fija. Como señala Roland Barthes en su clásico trabajo "Retórica de la imagen" (2009), la fotografía remite a una dimensión pasada (el haber-estado-ahí), la cual desaparece ante la intervención de la imagen en movimiento (que instaura la dimensión del presente a través del estar-allí). Mary Ann Doane (2012) expresa, retomando a Barthes y a Metz (1974) que:

Las imágenes en movimiento son para el espectador aquí y ahora. Se diría que la fotografía se define para el espectador como la representación de momentos presentes aislados (que el espectador debe vivir como algo ya pasado), mientras que la representación fílmica produce la experiencia espectadorial del presente (2012: 153).

De esta manera, si los cuadros de Cándido López hubieran sido

captados por la cámara a través de tomas fijas, hubiesen podido vincularse -en el momento de la toma- a una fotografía y a la dimensión temporal (pasada) que ésta comporta. Al escoger el *travelling* como recurso para reproducir las obras plásticas -que desde las imágenes que presentan remiten necesariamente a un tiempo pasado, el de la guerra-, el relato introduce el movimiento (por tanto el presente), generando de este modo una confluencia de temporalidades. Se evidencia así el anacronismo postulado por George Didi-Huberman (2005: 28-29) que surge, precisamente, en el pliegue de la relación entre imagen e historia: "la temporalidad de la imagen se presenta cuando el elemento histórico que la produce se ve dialectizado por el elemento anacrónico que la atraviesa".

A la vez que se suceden las imágenes de los cuadros de López, la voz en *off* de García narra situaciones alusivas a la guerra -datos sobre las batallas, fechas, comentarios sobre la participación del pintor en la misma- intercaladas con referencias a su historia personal y sus impresiones sobre el viaje. Así, a través del modo escogido para organizar la banda de imagen y la banda de sonido, el relato ingresa en el pasado para retornar luego a la actualidad sin solución de continuidad, imbricando ambas temporalidades.

Al llegar a Curupaytí, la imagen permite observar uno de los cuadros que López pintó en referencia a dicha batalla (*Trinchera de Curupaytí*), a la vez que la voz en *off* de García expresa: "Cándido López es herido en su mano derecha por una munición de metralla cuando intentaba pasar la primera línea de trincheras...". En el momento en que García recorre el lugar el sonido del viento que sopla fuertemente se asemeja en gran medida al generado por una salva de cañones. Una vez más pasado y presente se confunden en un tiempo que los contiene a ambos. En su análisis sobre la imagen-tiempo (1986) Gilles Deleuze indica que, en principio, pareciera evidente que el presente es el único tiempo de la imagen cinematográfica:

Esta posición de principio implica que la propia imagen-movimiento esté en presente, única y

exclusivamente. Incluso, parece una evidencia que el presente es el único tiempo directo de la imagen cinematográfica (...) ¿Pero no es ésta la evidencia más falsa, al menos bajo dos aspectos? Por un lado no hay presente que no esté poblado por un pasado y un futuro, no hay un pasado que no se reduzca a un antiguo presente, no hay un futuro que no consista en un presente por venir (Deleuze, 1986: 60).

La coexistencia de tiempos que presenta la narración puede observarse asimismo en las marcas de un pasado -el de la guerra- que retorna constantemente. Lo hace a través de las balas que aún es posible encontrar diseminadas por las costas de los lugares en los que se libraron batallas, a través de las búsquedas de los tesoros presuntamente enterrados por los pobladores para evitar el saqueo del ejército aliado, que todavía se llevan a cabo. El relato revela los implementos utilizados para tal fin, las "máquinas para encontrar tesoros" que los pobladores utilizan para "pasar el tiempo" y da cuenta de la muerte de un hombre a raíz del desmoronamiento de un pozo construido por él mismo para llevar a cabo la búsqueda. Como señala García: "La necesidad, la ambición o el sueño de encontrar algún tesoro enterrado sigue sumando nombres a la lista de víctimas de una guerra que concluyó hace más de cien años...".

Otro elemento que refiere al pasado, en este caso al esplendor pasado, lo constituyen las ruinas de la fundición de Ibicuy. El alto horno de Ibicuy fue construido durante el gobierno de Carlos Antonio López, padre de Francisco Solano. Se trató de la primera fundición en América Latina, la cual alcanzó un desarrollo inédito para la época. García visita el lugar acompañado por Alejandra Peña, una museóloga que participó en la reconstrucción de las ruinas de la fundición, hecha en base a planos originales de la época.<sup>16</sup> Actualmente la misma funciona como museo y resulta una elocuente evidencia de las consecuencias de la guerra en relación con el desarrollo industrial del Paraguay.

Finalmente, el grupo se va encontrando a lo largo del recorrido con distintos monumentos que recuerdan diversos episodios de la guerra, desde la estatua de Mitre erigida en la ciudad de Corrientes en cuya base puede leerse: "Corrientes a Mitre: fue el camino de la victoria y de la nacionalidad", al busto partido en varios trozos del General del ejército paraguayo José María Bruguez, con respecto al que Batalla Hermosa sostiene: "Le queda el pecho nomás...", al tiempo que intenta rearmar, como si se tratara de un rompecabezas, la figura completa.

Inicialmente el viaje emprendido por García y Batalla Hermosa se extendía hasta Curupaytí, dado que la batalla allí librada marcó el fin de la participación de Cándido López en la guerra. Sin embargo, una vez en el lugar García decide continuar la travesía: "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..." Batalla Hermosa permanece en Humaitá, el pueblo donde nació, el resto del equipo retorna a Buenos Aires. García continúa el viaje hasta llegar a Cerro Corá, el lugar donde Solano López finalmente fue alcanzado por el ejército aliado el 1° de marzo de 1870.

La última secuencia del film se inicia con la voz en *off* de García que expresa: "Buenos Aires, fin del viaje". Las escenas transcurren en el cementerio de la Recoleta, donde se halla enterrado Cándido López y en el Museo Histórico Nacional, donde se realizó la muestra por el centenario de su muerte. El relato concluye con imágenes de los cuadros, de la misma manera en que se inició. Un recorrido en apariencia circular que, sin embargo, ha dejado profundas huellas en quienes participaron del mismo.

### **A modo de conclusión**

El objetivo inicial del viaje era recorrer los espacios atravesados por Cándido López en su paso por la guerra. Como García mismo lo expresa: "Al principio no me importaban demasiado las razones ni los objetivos de la guerra, ni sus consecuencias... (...) sólo seguí fascinado el rastro del pintor, Cándido López, el manco de Curupaytí". El camino realizado

transforma profundamente la perspectiva inicial y convierte al documental en una mirada singular sobre un hecho histórico central de la historia social y política de América Latina.<sup>17</sup> A lo largo del recorrido emprendido por García se torna evidente que los efectos de la guerra continúan teniendo plena vigencia en la actualidad y conforman el acervo histórico y cultural de la sociedad paraguaya, a diferencia de lo que ocurre en la Argentina. Todos aquellos con los que se cruza García en su recorrido expresan recuerdos transmitidos de generación en generación como parte de una memoria oral que se constituye en la interacción de narraciones, mitos, objetos alusivos, monumentos y de tiempos pasados y presentes. La elección de los entrevistados incide significativamente en el carácter del documental en tanto se trata, en la mayoría de los casos, de pobladores de la zona vinculados de algún modo con la guerra (a partir de antepasados que participaron en ella o que la recuerdan). Así, el relato elude las figuras que podrían otorgarle entidad científico-académica al discurso, tal vez como una manera de no alinearse con los parámetros de organización del discurso histórico hegemónico, optando por construir el relato a través de voces anónimas que representan al universo de lo popular.<sup>18</sup>

De esta manera, el film propone un viaje en el tiempo y en el espacio que ofrece una mirada sobre un acontecimiento histórico y sus efectos y proyecciones en el presente. Se trata de una mirada que contiene, a su vez, varios puntos de vista: es la mirada de José Luis García sobre la mirada de Cándido López sobre la guerra (la cual, como se mencionó no responde estrictamente a lo visto por los ojos del pintor durante la contienda, sino a su percepción, lectura o interpretación de la misma). A la vez, es la mirada de García sobre un acontecimiento ignorado por el discurso histórico hegemónico que adquiere así una nueva significación. El espectador se convierte en consecuencia en un testigo privilegiado de esta suerte de encadenamiento y despliegue de miradas, ya que es la suya la que contiene todas las demás. En el final, la voz en *off* de García

expresa, aludiendo a uno de los rasgos característicos de los personajes pintados por López: "Los soldados no tienen boca ni ojos. Sólo los muertos ven el fin de la guerra". El film construye una mirada sobre el después de ese final, que se proyecta hasta la actualidad. Al organizar la representación temporal a partir de la coexistencia de tiempos, el relato refiere a la representación de un hecho histórico en directa relación con la configuración de la contemporaneidad. De esta manera, el pasado se configura en cada interacción con un presente que lo reescribe y el presente se revela como constitutivamente atravesado por el pasado -o pasados-, como parte de una memoria histórica que, a su vez, lo define como tal. Como señala Andreas Huyssen (2010: 13), anteriormente la memoria histórica indicaba la relación de una comunidad o un país con su pasado, pero las fronteras entre pasados y presentes eran más estables que en la actualidad: "hoy pasados recientes o no tan recientes inciden en el presente a través de los medios de reproducción (...) y por la eclosión de una erudición histórica y de una cultura museística. El pasado se ha convertido en parte del presente". En este sentido, y en relación con lo expuesto en el comienzo del trabajo, puede sostenerse que el abordaje realizado en el film da cuenta del interés por considerar aspectos de la historia argentina escasamente analizados hasta el momento. Si, como lo indica Trímboli (2008), el escenario posterior a la crisis de 2001 permite volver a pensar hechos como la Guerra del Paraguay, resulta evidente que estas reflexiones involucran, como rasgo distintivo de la época, las condiciones de un presente desde el cual el pasado cobra relevancia y se convierte, a la vez, en un elemento clave para configurar la contemporaneidad. Así, la propuesta del film permite repensar la actualidad latinoamericana considerando el pasado y el presente conjuntamente, a partir de la construcción de un discurso plural que alberga diversidad de miradas y puntos de vista.

## **Bibliografía**

- Alberdi, Juan Bautista [1865] (1962), "Los intereses argentinos en la Guerra del Paraguay con el Brasil", en *Historia de la Guerra del Paraguay*, Ediciones de la Patria Grande, Buenos Aires.
- Baratta, María Victoria (2014), "La Guerra del Paraguay y la historiografía argentina", en *História da Historiografia*. Ouro Preto, n. 14, p. 98-115. Disponible en: <http://dx.doi.org/10.15848/hh.v0i14.614>
- Barthes, Roland (2009), "Retórica de la imagen", en *Lo obvio y lo obtuso*, Paidós, Barcelona.
- Brezzo, Liliana (2004), "La guerra de la Triple Alianza en los límites de la ortodoxia: mitos y tabúes", en *Universum (Talca)*, 19(1), 10-27. Disponible en: <https://dx.doi.org/10.4067/S0718-23762004000100002>
- Chávez, Fermín (1966), *El revisionismo y las montoneras: la Unión Americana, Felipe Varela, Juan Saá y López Jordán*, Ediciones Theoria, Buenos Aires.
- Deleuze, Gilles (1986), *La imagen tiempo*, Paidós, Buenos Aires.
- Didi-Huberman, George (2005), *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires.
- Doane, Mary Ann (2012), *La emergencia del tiempo cinematográfico. La modernidad, la contingencia y el archivo*, CENDEAC Ediciones, Murcia.
- Galasso, Norberto (1975), *Felipe Varela: un caudillo latinoamericano*, Ediciones Tiempo Latinoamericano, Buenos Aires.
- García Mellid, Atilio (1964), *Proceso a los falsificadores de la guerra del Paraguay*, Imprenta López, Buenos Aires.
- Huyssen, Andreas (2010), *Modernismo después de la modernidad*, Gedisa, Buenos Aires.
- Koselleck, Reinhart (1993), *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*, Paidós, Barcelona.
- Malosetti Costa, Laura (2001), "Un artista largo tiempo ignorado", en *Pintura Argentina. Cándido López*, Ediciones Banco Velox, Buenos Aires.
- Metz, Christian (1974), "On the impression of the reality in the cinema", en *Film Language: a semiotics of the cinema*, Oxford



# Cine Documental

University Press, New York.

Moguillansky, Marina (2012), "Confrontando pasados. Las guerras históricas en las coproducciones del Mercosur", en Silvia Romano (ed.) *Actas del III Congreso Internacional de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*. Dirección electrónica: [http://www.asaeca.org/aactas/moguillansky\\_marina\\_-\\_ponencia.pdf](http://www.asaeca.org/aactas/moguillansky_marina_-_ponencia.pdf)

Ortega Peña, Rodolfo; Duhalde, Eduardo Luis (1967), *Felipe Varela y El Imperio Británico*, Teoría, Buenos Aires.

Piedras, Pablo (2014), *El cine documental en primera persona*, Paidós, Buenos Aires.

Pomer León (2008), *La guerra del Paraguay: Estado, política y negocios*, Colihue, Buenos Aires.

----- (1968), *La guerra del Paraguay Gran Negocio!*, Caldén, Buenos Aires.

Ricoeur, Paul (1999), *Tiempo y narración III. Configuración del tiempo en el relato histórico*, Siglo XXI, México DF.

Romero, José Luis (1956), *Las ideas políticas en Argentina*, Fondo de Cultura Económica, México.

Rosa, José María (1965), *La Guerra del Paraguay y las Montoneras argentinas*, A. Peña, Lilo Editor, Buenos Aires.

Trímboli, Javier (2008), "El tesoro perdido. Notas a propósito de Cándido Lopez. Los campos de batalla (de José Luis García)", en *Kilómetro 111*, N° 7, pp. 219-227, Santiago Arcos, Buenos Aires.

Verardi, Malena (2016), "Los mapas del tiempo. A propósito de *Radiografía del desierto* (Donoso, 2013)", en *Revista Argus-a. Artes y Humanidades*, Vol. 5, Edición N° 20, abril. Dirección electrónica: <http://www.argus-a.com.ar/reseñas-reviews/1115:a-proposito-de-radiografia-del-desierto.html>

----- (2014), "Espacios biográficos en el cine documental contemporáneo. Sobre *Süden* (Solnicki, 2008), *Papirosen* (Solnicki, 2012) y *Los días* (Yanco, 2013)", en *DOC - On Line, Revista Digital de Cinema Documentário*, N° 16, pp. 1-27, septiembre. Dirección electrónica: [http://www.doc.ubi.pt/16/dossier16\\_1.pdf](http://www.doc.ubi.pt/16/dossier16_1.pdf)

----- (2013a), "Los relatos y los días. A propósito de *Tekton* (Donoso, 2009)", en *Archivos de la Filmoteca*, N° 72, pp. 107-118, octubre. Dirección electrónica:<http://www.archivosdelafilmoteca.com/index.php/archivos/article/view/469>

----- (2013b), "Civilización y barbarie en la argentina contemporánea. Una aproximación a la antinomia sarmientina a través del film *Opus* (Donoso, 2005)", en revista *De Signos y Sentidos*, N° 14, pp. 43-71, septiembre. Dirección electrónica:<http://bibliotecavirtual.unl.edu.ar/publicaciones/index.php/DeSignosySentidos/article/view/4101/6189>

----- (2012), "*Opus* (Mariano Donoso, 2005): identidades en obra", en la revista *Cine Documental*, N° 7, diciembre. Dirección electrónica:<http://revista.cinedocumental.com.ar/numeros/index.php/articulos/9-numero7/19-articulo4>

White, Hayden (2011), *Ficción en la narrativa: ensayos sobre historia, literatura y teoría*, Eterna Cadencia, Buenos Aires.

## Notas:

---

<sup>1</sup> *Bialet Massé, un siglo después* (Iglesias, 2006), *La televisión y yo* (Di Tella, 2002), *El país del diablo* (Di Tella, 2007-2008), *Por la vuelta* (Pauls, 2002), *Un pogrom en Buenos Aires* (Szwarcbart, 2007), *Yo no sé qué me han hecho tus ojos* (Wolf y Muñoz, 2003), *Süden* (Solnicki, 2008), *A vuelo de pajarito* (García Isler, 2014), entre otras.

<sup>2</sup> Guión y dirección: José Luis García; Asesoramiento de guión e investigación: Roberto Barandalla - Darío Schvarsztein; Asesoramiento histórico: Arq. Jorge Rubiani; Director de fotografía: Marcelo Iaccarino; Director de Postproducción: Eduardo Yedlin; Edición: Marie Joseph Nenert, Miguel Colombo, Fernando Cricenti, José Luis García; Música: Tony Apuril; Sonido: Carlos Olmedo. Fecha de estreno: 2005.

<sup>3</sup> En otras oportunidades he analizado otro grupo de films, que abordan relatos de vida de sujetos ordinarios, "comunes" y establecen diferentes variables en cuanto a la vinculación con el espacio social contemporáneo (Verardi 2016, 2014, 2013a, 2013b, 2012).

<sup>4</sup> Del tema musical: "Quien quiera oír que oiga" (Litto Nebbia, 1992).

<sup>5</sup> Un completo recorrido por los trabajos realizados al respecto puede encontrarse en "La Guerra del Paraguay y la historiografía argentina" (Baratta, 2014), así como en "La guerra de la Triple Alianza en los límites de la ortodoxia: mitos y tabúes" (Brezza, 2004).

<sup>6</sup> Marina Moguillansky (2012) señala que la guerra de la Triple Alianza ha estado, a su vez, ausente de la producción cinematográfica,

destacándose sólo cinco largometrajes sobre el conflicto en el período comprendido entre el surgimiento de la industria cinematográfica y la creación del Mercosur, en 1991: *Alma do Brasil* (Luxardo, 1932), *La sandre y la semilla* (Dubois, 1959), *Cerro Corá* (Vera, 1978), *Argentino hasta la muerte* (Ayala, 1971) y *Guerra do Brasil* (Back, 1987). Más recientemente se estrenaron *Felicitas* (Constantini, 2009) y el documental *Contra Paraguay* (Sosa, 2015).

<sup>7</sup> En la guerra participaron incluso niños de 11, 12 y 13 años. Así lo evidencia una placa recordatoria con los nombres y las edades de los niños muertos en combate en uno de los cementerios visitados por García, director del film, durante el recorrido.

<sup>8</sup> Liliana Brezzo (2004) indica que, además de los efectos demográficos, la guerra trajo aparejada diversas transformaciones en la sociedad paraguaya:

Otras consecuencias menos perceptibles, pero igualmente considerables, fueron las relacionadas con aquellos elementos constitutivos de su memoria como las pérdidas de gran parte de su patrimonio cultural -archivos del Estado y bibliotecas-, la destrucción de lugares de memoria colectiva -monumentos y símbolos nacionales- y las evicciones -como la prohibición del uso del idioma guaraní- que tuvieron su raíz en la reacción contra el sistema político de la preguerra, contenida en el programa de reconstrucción nacional. Esta guerra significó no sólo la destrucción del Paraguay, para el desarrollo posterior de la historia continental, representó el último gran acto de una polémica secular: la disputa fronteriza entre los imperios hispano y lusitano y sus respectivos herederos.

<sup>9</sup> A mediados del siglo XIX, Paraguay poseía una economía proteccionista que le había permitido desarrollar una industria única en América Latina. En este sentido, varios historiadores (Chavez, 1966; Pomer, 1968; Rosa, 1965; García Mellid, 1964; Ortega Peña y Duhalde, 1967; Galasso, 1975, entre otros) han remarcado el rol que cumplió Gran Bretaña en la guerra a través del apoyo brindado a los gobiernos de Argentina y Brasil, motivado por la intención de asegurarse un mercado rentable para sus exportaciones y por el interés en obtener nuevos territorios en los cuales producir algodón, dado que dicha producción había mermado en Estados Unidos a raíz de la Guerra de Secesión (Baratta, 2014). Al respecto, el ingeniero Derlis Perez, uno de los entrevistados por García sostiene que: "(...) en Paraguay se monta la primera locomotora de Sudamérica, la primera fundición de hierro en donde comenzaron a hacerse implementos agrícolas: arados, otras herramientas: palas, machetes, azadas. Todas esas herramientas las exportaba Inglaterra y el Paraguay le estaba haciendo ya una sombra a los productos ingleses y eso no cabía en la razón de ese momento para un país tan chico...". Mientras Perez expresa sus ideas, el vehículo en el cual se desplaza junto a García atraviesa caminos de tierra, campos desiertos solo poblados por algunos ñandúes que huyen ante la presencia del automóvil y otros bueyes que miran con curiosidad. El contraste entre el relato del esplendor pasado y las imágenes de la actualidad resulta estremecedor.

<sup>10</sup> "¿Qué hace que nosotros los correntinos seamos más argentinos que paraguayos?" -se pregunta uno de los entrevistados por García-. "Si vamos analizar y a hacer el balance -continúa- somos más paraguayos que argentinos: somos fundación paraguaya, nos hemos proclamado durante tres siglos hijos dilectos de Asunción y tenemos una relación con la Argentina que data de 1861 o sea escasamente 140 años..."

<sup>11</sup> El documental "Guerra Guasú" realizado en 2012 por la TV pública, los especiales programados en Canal Encuentro a cargo de José Pablo Feinmann ("La Guerra del Paraguay, un genocidio latinoamericano"), la edición en 2008 de la novela "Cautivas", de Gabriela Saidón, entre otros.

<sup>12</sup> García expresa que algunas de las escenas Cándido López las pintó más de una vez: "Primero desde una perspectiva de lente angular, poniéndose cerca de los personajes. Algunos años después desde un punto de vista más lejano".

<sup>13</sup> Una de las anécdotas que refiere el relato da cuenta de un encuentro entre Cándido López y Bartolomé Mitre en el cual éste pide ver los dibujos y lo alienta a continuar su obra augurándole que algún día servirá como testimonio de la historia. En 1885, Cándido López realizó una exposición de su serie de cuadros sobre la guerra (los veintinueve cuadros que había realizado hasta ese momento). Laura Malosetti Costa expresa que: "Tanto los organizadores de aquella muestra como la crítica periodística destacaron la 'veracidad histórica' de sus pinturas y la 'abnegación patriótica' de aquel inválido de guerra. No eran arte, eran documentos y así las presentaba el pintor mismo" (2001: 18).

<sup>14</sup> Llegó a pintar cincuenta y nueve de los noventa bocetos que había realizado. Durante varios años se negó a vender su obra como no fuera al Estado Nacional que no revelaba interés en adquirirla. García indica que el pintor y su familia llegaron a vivir al borde de la miseria, dado que sólo estaba dispuesto a vender sus cuadros al Estado Argentino como testimonio de la historia. Malosetti Costa (2001: 18) señala al respecto que:

Pese al reconocimiento de sus virtudes patrióticas, no le fue fácil interesar al Estado en la compra de sus cuadros, que finalmente fueron adquiridos para el Museo Histórico Nacional. Fue sólo en la década de 1930 cuando, gracias a la iniciativa del crítico e historiador José León Pagano, la obra de López hizo su ingreso en la historia del arte nacional. Al incluirla en la exposición *Un siglo de Arte en la Argentina* en 1936, Pagano sostuvo sus valores estéticos y en 1949 publicó la primera monografía sobre el artista, instalando así un interés que culminó con la gran exposición retrospectiva del Museo Nacional de Bellas Artes en 1971.

<sup>15</sup> Malosetti Costa (2001: 18) señala como una de las claves de su obra, la distancia entre las decisiones formales e iconográficas tomadas por el pintor y las convenciones de la época:

Para su serie de la guerra, eligió un formato extraordinariamente apaisado (tres veces la altura en el ancho de la tela), que se prestaba para desplegar vastas escenas enfocadas desde un punto de vista alto y que le permitía ofrecer una imagen de la guerra casi tan clara como un mapa, como una maqueta de las estrategias y acciones militares. Debe tenerse en cuenta que la Guerra del Paraguay fue la primera en ser ampliamente documentada gracias a la fotografía. Pero, a diferencia de otros artistas, López eligió pintar escenas imposibles de abarcar con una lente. Conocía las reglas académicas de la pintura y las técnicas de la fotografía, pero decidió tomar un camino diverso.

<sup>16</sup> Resulta muy extraño, señala Peña, que a pesar del potencial económico que podría haber significado para los vencedores, lo primero

---

que hicieron al llegar al lugar fue destruirlo. Leon Pomer indica al respecto:

La destrucción estuvo a cargo de ochenta hombres (...) que desmontaron piezas importantes de la fábrica de pólvora y fundición de hierro, pusieron fuego a los edificios y oficinas de la fundición, carpintería, tornería, herrería y armería, así como a los paños de mantenimiento y combustible. La obra quiso ser completada mediante la destrucción de una compuerta y posterior inundación del estrecho valle en que se hallaba el establecimiento (2008: 243).

<sup>17</sup> En este sentido, Pablo Piedras (2014), en su análisis sobre los modos de abordar el pasado personal y colectivo en los documentales en primera persona, incluye a *Cándido López. Los campos de batalla* dentro de la tendencia que denomina "Historia orgánica" caracterizada, entre otros rasgos, por el compromiso del personaje que lleva adelante la investigación (García en este caso) con los demás actores sociales que toman parte en el documental. Esto genera en el personaje, indica Piedras, ciertas transformaciones que suelen evidenciarse hacia el final del relato.

<sup>18</sup> Trimboli (2008: 220-221) señala que:

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 Argentina y en la América Latina actuales; me refiero fundamentalmente al mercado con sus jerarquías y fragmentaciones, con sus zonas intensas de conexión y con sus extensas áreas precarias, aunque también a las instituciones políticas y culturales que atraviesan desde hace ya varios años largas horas críticas.