



Una experiencia de los detalles: las obras de Lucio V. Mansilla y Cándido López

Victoria Cóccharo¹

Recibido: 28 de mayo de 2015 / Aceptado: 21 de abril de 2016

Resumen. En este trabajo nos proponemos analizar comparativamente las obras de Cándido López y de Lucio V. Mansilla, tomándolas como dos modos de tratar la experiencia que se encuentran relacionados. Para ello, partimos de considerar que tienen una manera similar de encarar el tratamiento de la experiencia, en particular de campaña o de guerra, es decir de viaje y encuentro o confrontación con *un otro*. Esto se expresa en la atención hacia el detalle, la desjerarquización, simultaneidad, multiplicidad e inmanencia con que abordan dicho tratamiento. Mediante una propuesta de análisis comparativo y transdisciplinario, interpretaremos a estos artistas como un adelanto del arte moderno.

Palabras clave: experiencia; detalle; Lucio V. Mansilla; Cándido López; Baudelaire.

[en] An Experience about Details: the works of Lucio V. Mansilla and Cándido López

Abstract. This text is a comparative analysis of the works of Cándido López and Lucio V. Mansilla, regarded as two related ways of dealing with experience in art. In these works, a similar way to approach to experience might appear, particularly the experience of war as a journey and an encounter or confrontation with *the other*. This is expressed in the attention towards details, the unhierarchy, simultaneity, multiplicity and immanence that each artist handles experience with. Through an interdisciplinary attempt, these artists are taken as predecessors of modern art.

Keywords: experience; detail; Mansilla; Cándido López; Baudelaire.

Sumario: 1. Lucio V. Mansilla y la simultaneidad de la particularidad; 2. Cándido López. All over del siglo XIX; 3. De los hechos a los hechos.

Cómo citar: Cóccharo, V. (2017) “Una experiencia de los detalles: las obras de Lucio V. Mansilla y Cándido López”, en *Escritura e Imagen* 13, 215-237.

¹ Instituto de Literatura Hispanoamericana/
Un. de Buenos Aires/CONICET
victoriacoc@gmail.com

¿Es posible la representación de la experiencia en arte? ¿Puede *representarse* la experiencia? Quizá sea necesario reformular esta pregunta para no centrarnos en la posibilidad de *representación* clásica de la experiencia en el arte o la literatura (en un relato que objetiviza y ordena los hechos sucesiva y temporalmente), sino en otros modos de acercamiento a la experiencia. *Movimientos hacia* la experiencia, maneras de generar en la obra sus movedizas coordenadas, pero no como reproducción o representación de algo fijo, sino activación de aquello que sucede –reedición pero no copia²–, a través de una *máquina* que cree dispositivos que mimen³ lo vívido de la experiencia. Dispositivos que se configuren a través de la búsqueda de técnicas, procedimientos que encarnen el movimiento de la experiencia, rozándola, tocándola. Tendríamos que empezar a hablar, entonces, de modos que *representan* la experiencia con formas lábiles que *miman* la realidad. Se trata de otro modo de *representación* de la experiencia que encontraremos en los dos artistas en cuestión, los cuales desde disciplinas distintas adelantan esta manera de percibir la relación entre el arte y la vida, entre el hecho, su percepción y la forma en que se transfigura, traslada, a la obra; inscribiéndose también en o por esa *obediencia a la impresión*⁴ de la que habla Baudelaire en “El pintor de la vida moderna”. Decimos que adelantan porque la concepción de la experiencia como acontecimientos desjerarquizados distribuidos en un espesor, ocurriendo a la vez y no en un relato que los articule, fue encarnada por el arte en el siglo XX tanto en pintura (Pollock) como en literatura (primeramente por Faulkner, Joyce, Shklovsky, el formalismo ruso, entre otros) o en música (Morton Feldman o John Cage posteriormente).

Este trabajo se propone analizar comparativamente obras de Cándido López y de Lucio V. Mansilla tomándolas como dos modos de tratar la experiencia en arte que se encuentran relacionados, ya que habría una manera similar de encarar el tratamiento de la experiencia ‘de campaña’ o ‘de guerra’, es decir de viaje y encuentro o confrontación con *el otro*.

Hay en ellos, además, un punto de contacto más empírico que es la existencia de un marco y referente histórico común: vivieron en la misma época y coincidieron en la Guerra del Paraguay (donde los dos también resultaron heridos). Hay que tener en cuenta que el participar de un mismo horizonte de época los enfrenta de igual modo a las técnicas de representación vigentes en el arte como a un estado y modos del pensamiento; allí podremos relacionarlos también como actores o agentes de un quiebre, un cuestionamiento, un giro. De este modo, sugerimos que ambos anticiparon el *arte moderno* con sus técnicas.

Lucio Víctor Mansilla nace en 1831 y muere en 1913. Publica su primera obra

² ¿Podríamos pensar la experiencia en arte desde el concepto de *repetición* (vs. representación) en Deleuze?, “repetido, puesto en acto (...) el héroe no puede representárselo; debe, por el contrario, ponerlo en acto, interpretarlo, repetirlo (...) el simulacro es el argumento de la repetición misma (...) El verdadero sujeto de la repetición es la máscara. Porque la repetición difiere por naturaleza de la representación, lo repetido no puede ser representado”. Deleuze, G., *Diferencia y repetición*, Buenos Aires, Amorrortu, 2002.

³ En el sentido de “mimo” s m. [de lat. *mimus*, gr. *mîmos*, desde el tema de miméomai “imitar, imitar”]. – 1. (teatr.) [El arte de imitar expresando sentimientos por gestos y actitudes del cuerpo: el arte de m.] ≈ Consultado en: http://www.treccani.it/vocabolario/mimo_%28Sinonimi-e-Contrari%29/

⁴ “M.G. conducido por la naturaleza, tiranizado por la circunstancia, ha seguido una vía totalmente diferente. Él ha comenzado por contemplar la vida y más tarde se ha ingeniado en aprender los medios para expresarla. De ello ha resultado una originalidad atrapante, en la cual lo que pudo permanecer de bárbaro y de ingenuo aparece como una nueva prueba de obediencia a la impresión, como un halago a la verdad”. (Baudelaire, C., *El pintor de la vida moderna*, Córdoba, Alción Editora, 2005, p. 37)

en 1855 y sigue escribiendo y publicando hasta su muerte, se tomarán en cuenta aquí fundamentalmente *Una excursión a los indios ranqueles* (1870) y las *Causeries del Jueves* (1889-1890). Sobrino de Rosas, enfrentado a Sarmiento estéticamente y políticamente, durante su gobierno fue enviado (tanto al interior como al exterior) siempre lejos de la ciudad y del centro político. Mansilla hizo de este desplazamiento un capital, una marca que se trasluce en la impresión de las huellas de sus recorridos en los escritos:

Nada más que como un muchacho que tiene ojos para ver, pues no asociaba todavía ideas, había yo recorrido ya el Asia, el África y la Europa, cuando estando en Londres, donde me aburría enormemente, por haber pasado antes por París, que es la gran golosina de los viajeros jóvenes y viejos, recibí la noticia, muy atrasada, como que entonces no había telégrafo y eran raros los vapores, de que Urquiza se había sublevado contra Rosas.⁵

A su vez, Cándido López nace en 1840 y muere en 1902. Desde 1855 se forma con varios artistas como el muralista italiano Baldassare Verazzi (decorador pictórico del antiguo Teatro Colón), el pintor de paisajes, batallas y retratos costumbristas Ignacio Manzoni y, principalmente, el pintor retratista y fotógrafo argentino Carlos Descalzo⁶, que le enseñó la técnica del daguerrotipo. Entre 1859 y 1863, junto al francés Juan Soulá recorrió pueblos del interior realizando fotografías⁷. De la misma época son algunas de sus pinturas, como el conocido retrato al óleo de 1862 del general Mitre. A pesar de su deseo de viajar a Europa (como la mayoría de sus contemporáneos) es aconsejado por Manzoni de recorrer el interior del país a fin de integrarse al conocimiento del paisaje nacional. Todos estos datos biográficos, como el ser discípulo de un fotógrafo (además de pintor) y su prolongado viaje por el interior del país, son perceptibles luego en sus pinturas⁸. A partir de 1866, cuando pierde la mano derecha –su mano hábil– en la Batalla de Curupaytí, amaestra su

⁵ Mansilla, L.V., «Los siete platos de arroz con leche», *ENTRE-NOS, Causeries del jueves*, Buenos Aires, 2003, p.107. Consultado en: <http://www.biblioteca.org.ar/libros/11341.pdf>

⁶ Entre diversas fuentes consultadas, pudimos ver que existen controversias sobre los maestros de López. En particular en cuanto a Descalzo, pareciera haber existido un primer maestro, el retratista italiano Cayetano Descalzi, y luego el fotógrafo argentino Carlos Descalzo, también retratista [aquí pueden verse algunas de sus fotografías bélicas como las de la Batalla de Pavón <http://www.museomitre.gov.ar/exposiciones/Pavon.htm>]. Se ha mencionado tanto la posibilidad de que hubiera habido dos maestros como de que se trate del mismo, en Cornut, H. «El valor historiográfico de la obra de Cándido López», *Revista ESG*, 576 (2010), Buenos Aires, p. 13. Optamos por considerar que su maestro fue Carlos Descalzo, pintor retratista que luego se dedicó a la técnica de la daguerrotipia, siguiendo a Gauto, R., *Diccionario Biográfico*, Asunción, Aramí, 2001. Pero también lo planteado por Marcelo Pacheco en «Apuntes para una biografía», AA.VV, *Cándido López*, Buenos Aires: Banco Velox, 1998, y Roberto Amigo en «Imágenes en guerra: La Guerra del Paraguay y las tradiciones visuales en el Río de la Plata», *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, Coloquios, 2009a. En línea, URL : <http://nuevomundo.revues.org/49702> DOI : 10.4000/nuevomundo.49702. Y, finalmente, lo expuesto por Amadeo Baldrich, el primer biógrafo de López, en una nota publicada en *La prensa* el 19 de marzo de 1885 a propósito de la primera y única exposición de Cándido en vida, en el Club de Gimnasia y Esgrima de Buenos Aires, donde presenta la serie de 29 cuadros sobre la Guerra del Paraguay. Citado en Pacheco, M., *op.cit.*, p. 9.

⁷ Además de fotógrafo y pintor fue zapatero, trabajador rural y soldado. De este modo, se ha hablado de la “no profesionalización” de López como artista en Amigo, R. «El alba con la noche», *El alba con la noche*, Asunción, Centro de Artes Visuales – Museo del Barro, 2009b, p.5.

⁸ En el catálogo de la primera exhibición de las pintura de Cándido López en la Museo Nacional de Bellas Artes realizada en 1971, Marta Dujovne y Marta Gil Solá advierten que es posible identificar la influencia de la fotografía en en la representación estática del movimiento que caracteriza a las escenas pintadas por López. Dujovne, M. y Gil Solá, M., *Cándido López*, Buenos Aires, Asociación Amigos del MNBA, 1971.

mano izquierda y pinta, al volver del frente, la famosa serie de cuadros *sobre* la Guerra del Paraguay. Llegó a pintar –una vez alejado de la guerra– 52 cuadros de los 90 que tenía planificados (algunos bocetados en el frente mismo⁹) y ellos representan la mayor parte (lo más novedoso y valioso) de su obra, que también consta de algunas naturalezas muertas que firmaba –generalmente– como “Zepol” (podríamos decir que al parecer no las consideraba parte de su obra en sentido estricto). Vive un mal pasar económico hasta que el Estado le compra 29 obras de la serie de la guerra, vale señalar que bajo la consideración del material como *documental* más que pictórico; recién con ese dinero compra una casa en las afueras de Buenos Aires y sigue pintando en el Cuartel de Inválidos de Guerra donde es visitado por ex compañeros del frente y por otros soldados que le *cuentan* sus *anécdotas* de la guerra: material que López recolectaba para volcar en sus cuadros¹⁰.

Decíamos entonces que habría ciertas concepciones comunes de la experiencia y procedimientos equivalentes (teniendo en cuenta los distintos soportes) para tratarla. Ambos parten de que frente al hecho o algo a representar, no hay una actitud significadora de recortarlo y representarlo como una figura singular y acabada (como si pudiera ser algo fijo y organizable, algo que ya sucedió y tiene una forma determinada), para construir un relato de la experiencia como algo que otorga un sentido, o respondiendo programáticamente a una representación; sino que ésta se presenta como algo que acontece sin ilustrar nada previo ni dejar una conclusión, de un modo que podríamos llamar inmanente. Tocan, rozan: no fijan ni representan asépticamente. De este modo, la mirada que predomina en la prosa de Mansilla se posiciona con extrema cercanía a lo que narra, ya sea en su trato con los indios o al recorrer el espacio. En el segundo capítulo de *Una excursión a los indios ranqueles* se narra el contacto con Linconao, un indio que estaba tomado por viruela, enfatizando la proximidad:

Linconao estaba desnudo y su cuerpo invadido de la peste con una virulencia horrible. Confieso que al tocarle sentí un estremecimiento (...) Aquella piel granulenta, al ponerse en contacto con mis manos, me hizo el efecto de una lima envenenada. Pero el primer paso estaba dado (...) y Linconao fue alzado a la carretilla por mí, rozando su cuerpo mi cara.¹¹

Más adelante, en el capítulo 4, describe las características del suelo que atraviesa:

⁹ “Muchos de los cuadros fueron elaborados a partir de los croquis y apuntes tomados por el artista durante la guerra” (cf. Amigo 2009a, *op. cit.*). –Pasó a la tela cincuenta y dos de los noventa croquis y dibujos trazados durante la contienda– (cf. Yaben, J., *Biografías argentinas y sudamericanas*, III, Buenos Aires, Ed. Metrópolis, 1939, p. 430).

¹⁰ “Realizó pinturas sobre hechos que otros soldados le relataron como *Episodio de la Segunda División Buenos Aires en la batalla de Tuyutí* (...) López señaló su interés en ilustrar episodios narrados por José Ignacio Garmendia”. Amigo 2009b, *op. cit.*, p. 7.

Aunque resulte anacrónico, ¿podríamos atrevernos a ver en esta reapropiación de los relatos en sus cuadros como un rasgo de aquella figura de narrador de la que habla Benjamin? ¿Sería Cándido López un traductor, narrador, de la experiencia de la Guerra del Paraguay? Recordemos las palabras de W.B. sobre esta figura: “Toma lo que narra de la experiencia, sea la propia o una que le ha sido transmitida. Y la transmite como experiencia para aquellos que oyen su historia”. Benjamin, W., “El narrador”, *Sobre el problema de la filosofía futura*, Barcelona, Planeta-Agostini, 1986, p.193.

¹¹ Mansilla, Lucio V., *Una excursión a los indios ranqueles*, Buenos Aires: Austral, 1993, p. 20. La cercanía y prueba del *haber estado con el propio cuerpo* se manifiesta también, por ejemplo, en la descripción de olores: “En donde hay indios, hay olor a asafétida”.

las *rastrilladas*, que son los surcos que en el campo se forman por el paso, y los *guadales*, zonas movedizas del terreno donde los caballos pueden enterrarse, pero, vale decir, esto sería imposible de conocer (si no fuese porque “se estuvo allí”) y de nombrar, porque “es una palabra que no está en el diccionario de la lengua castellana”¹². La caracterización del espacio ligada a cómo se relaciona con el cuerpo acompañará todo el escrito (y en esas afecciones, el “haberlo sentido” da la prueba del “haber estado”: “entramos en el nuevo bosque, comenzaron a azotarnos sin piedad las ramas de los árboles”¹³). Mansilla y López están atentos a la singularidad de cada detalle y a la diversidad y coexistencia de varios universos y/o acciones a la vez. En este sentido, los encabezados de cada capítulo de *Una excursión...*, que mencionan los múltiples temas que abordan, son elocuentes: “Deseos de un viaje a los ranqueles. – Una china y un bautismo. – El indio Linconao. – Mañas de los indios. – ¿Qué es un parlamento? – Linconao atacado de viruelas. – Efectos de la viruela en los indios”¹⁴. La coexistencia de temas y multiplicidad de acciones es también evidente en las pinturas de Cándido López, por ejemplo en *Campamento argentino frente a la Uruguayana. setiembre 14 de 1865*:



Sus trabajos se ofrecen como una puesta en escena de lo que ocurre a la vez, ocurriendo sin demanda de causalidad. Explorando la línea que abre Baudelaire en “El pintor de la vida moderna” en cuanto al método de acción del artista que resultara en la hipersensibilidad al detalle y múltiple focalización (anti-foco):

Toda igualdad se ve forzosamente violada; toda armonía destruida, sacrificada, más de una trivialidad se vuelve enorme; más de una pequeñez, usurpadora. Cuanto más, el artista, se incline con imparcialidad hacia el detalle, más aumenta la anarquía. Ya sea miope o presbiteriano, toda jerarquía y toda subordinación desaparecen.¹⁵

Ambos parecieran desarrollar, a través de técnicas y procedimientos que analizaremos, una manera de registrar los hechos y la experiencia propia de manera inmanente: en este sentido, *no van de la palabra o del concepto a la representación sino de los hechos a los hechos*: todo es dominado por un aplanamiento, un simultaneísmo que desmiente lugares comunes. Tal es así que al comienzo de *Una*

¹² *Ibidem*, p. 26.

¹³ *Ibidem*, p. 65.

¹⁴ *Ibidem*, p. 16.

¹⁵ Baudelaire 2005, *op.cit.*, p. 41.

excursión... Mansilla ubica en pie de igualdad a París o el Club del Progreso (hitos de *lo civilizado*, ilustrado, refinado) con Tierra Adentro (allí donde el concepto de Nación y de progreso ubicaban la barbarie) y el toldo del Cacique Baigorria: “Nuestro inolvidable amigo Emilio Quevedo solía decirme (...) –¡Lucio, después de París, la Asunción! Yo digo: –Santiago, después de una tortilla de huevos de gallina frescos, en el Club del Progreso, una de avestruz en el toldo del compadre el cacique Baigorrita”¹⁶. Por su parte, en Cándido López, por ejemplo en *Ataque del Boquerón visto desde el Potrero Piris*, a pesar de que el título anuncia la representación de una escena de guerra, el cuadro está ocupado mayoritariamente por el follaje, la vegetación y luego por el cielo, apareciendo la escena propia del ataque repartida en muchas escenas dispersas y diminutas que no focalizan un enfrentamiento si no acciones diversas.



Ataque del Boquerón visto desde el Potrero Piris

1. Lucio V. Mansilla y la simultaneidad de la particularidad

“Yo, aunque esto sea un detalle que no le interesa mucho al lector, me desnudé y echéme al agua”.¹⁷

Si observamos la composición formal de *Una excursión a los indios ranqueles* ya vemos un modo de acceso a la experiencia. Está compuesto de una gran cantidad de capítulos, cada capítulo cuenta una pequeña historia que se va sumando, y dentro de cada capítulo a su vez se cuentan otras historias. La forma es la de un juego de cajas chinas: por un lado, cada capítulo y segmento se puede aislar o incrustar en una serie, el libro, (podemos tomar como ejemplo los capítulos sobre el cabo Gómez dentro de *Una excursión...* que aparece también como una *Causerie*), por otro, cada capítulo, a la vez, está formado por otras varias incrustaciones. Reflexiones, digresiones, comentarios, máximas, refranes o dichos, anécdotas o recuerdos que se emiten paralelamente a la narración de los hechos. Por ejemplo, ya en el el tercer capítulo de *Una excursión...* proliferan los saltos entre la historia narrada (“Sólo el franciscano Fray Marcos Donatti, mi amigo íntimo, conocía mi secreto”), una reflexión, una descripción del paisaje (“hay allí un montoncito de árboles, corpulentos y tupidos,

¹⁶ Mansilla 1993, *op.cit.*, p. 16.

¹⁷ *Ibidem*, p. 68.

que tendra media milla de ancho...”), una máxima, una impresión, una epifanía (“era una noche hermosa, de esas en que el mundo estelar brilla con todo su esplendor”¹⁸). Otro ejemplo es el comienzo del capítulo 5, en el que si bien comienza continuando el relato (“A las cinco de la tarde todo estaba listo...”) en seguida se detiene en las definiciones de *rastrillada* y *guadal*, antes mencionadas. Este ritmo matiza el resto de la obra, en el capítulo 17, por ejemplo, hay una nueva interrupción para incrustar la “historia de Crisóstomo”¹⁹; en el 20, la digresión se ocupa de explicar los diversos modos que los indios ranqueles tienen de conversar y allí, finalmente, pareciera exponer su poética:

Tomando el hilo de mi relato interrumpido sobre los diferentes modos de conversar de los ranqueles, agregaré que, en pos de la sinterrogaciones y contesaciones sobre la salud de la familia y las novedades de los campos, vienen otras sin importancia real, y que sólo después de muchas ideas y venidas, vueltas y revueltas, se llega al grano. (...) Decididamente hoy estoy fatal para las digresiones. Tomé el hilo más arriba y me apercibo que lo he vuelto a dejar.²⁰

De modo que podríamos decir que en el texto no prevalece el sentido lineal del relato, sino el espesor, el grosor: como si el gran relato lineal le sirviera de excusa para contar las anécdotas, activar las reflexiones y los comentarios. En este sentido, no relata una única experiencia de la cual extraer una conclusión acabada, ni es un texto que compruebe algo, una tesis, como podría serlo el *Facundo* de Sarmiento, sino que incluye en la escritura todo lo diverso en una sincronía infinita de diacronía (todo momento de escritura es un mismo momento, la vida como un único escrito, continuum experiencial).

Es así que el estilo digresivo característico de Mansilla le permite abrir el terreno a estas incrustaciones, como estilo literario que abre el texto a lo variado, y es aquí donde por momentos aparecen reflexiones sobre la moral acercándose también a la figura del moralista de la que habla Baudelaire en “El pintor...”, pues su interés por lo particular y el detalle abre camino a cualquier reflexión siguiendo el paso desde la circunstancia hacia “todo lo que ella sugiere de eterno”²¹. El paso de lo particular de la historia de la excursión a reflexiones o lecciones que podríamos llamar universales es constante y articula el suceder de la prosa, así, por ejemplo, en la siguiente cita puede seguirse ese movimiento a través de los cambios gramaticales, se parte de la segunda persona, luego introduce el “uno” impersonal, vuelve a la historia con una primera persona y comienza una digresión sobre los paisanos para arribar nuevamente a la dimensión universal con la tercera del plural:

Los preparativos para la marcha se hicieron en el fuerte (...) Ya calcularás que los preparativos debían reducirse a muy poca cosa. En las correrías por la Pampa lo esencial son los caballos. Yendo uno bien montado, se tiene todo (...) A pesar de esto yo hice preparativos más formales. Tuve que arreglar dos cargas de regalos y otra de charqui (...) Nuestros paisanos sufren todas las intemperies, lo mismo el sol que la lluvia, el calor que

¹⁸ *Ibidem*, p. 21.

¹⁹ *Ibidem*, p.87.

²⁰ *Ibidem*, p.104.

²¹ *Ibidem* p. 22.

el frío, sin que jamás se les oiga una murmuración (...) Somos una raza privilegiada, sana y sólida, susceptible de todas las enseñanzas útiles y de todos los progresos adaptables a nuestro genio y a nuestra índole.²²

Algo similar puede seguirse en este otro ejemplo donde de la historia narrada mediante la primera persona se pasa a la tercera del plural y finalmente se usa el impersonal:

¡Con qué pena se despidieron de mí mis leales compañeros! *Yo* lo leí en sus caras, por más que con afables sonrisas y afectuosos apretones de manos quisieran disimularlo. ¡Ah!, sólo los que *somos* soldados sabemos lo que es ver partir a los amigos al peligro en que se cao o se muere, y quedarnos... ¡Y solo los que *somos* soldados, *sabemos* lo que es ver vovler del combate, sanos e ilesos, a los hermanos cuya suerte no hemos compartido ese día! *Hay* tales misterios en el corasón humano; abismos tan profundos, de amor, de abnegación, de generosidad, que la palabra no conseguirá jamas explicarlos. *Hay* que sentir y callar.²³

Por otro lado, así como *Una excursión...*, al presentarse como una carta que Mansilla envía a Santiago Arcos, está atravesada por una segunda persona a quien se dirige y sugiere un diálogo (“Los indios se la hacen unos a otros, al rayar el sol, con un apéndice que dejo a tu perspicacia adivinar”²⁴), pero también aparece la primera del plural que incluye al lector (“descansemos”, “caminamos”); las *Causeries* se caracterizan por tener una lógica conversacional²⁵ que acerca el texto a esas nuevas formas de representación de la experiencia que hablábamos al comienzo. Se trata de una forma que si reproduce la realidad es a través de dispositivos que recrean el modo mismo en que sucede, como una reedición desde la maquinaria, no desde la imagen. Tanto el devenir conversacional de las *Causeries*, su forma de diálogo²⁶, como las constantes interrupciones en *Una excursión...* apuntan a una inscripción del sujeto en el relato: no sólo narración de los acontecimientos sino traspaso de estos por el sujeto escribiente que configura des-configurándolos, que emerge mediante su impresión o reflexión y deja una marca en el transcurso del relato: “...todo el mundo tenía el presentimiento de que había sido el cabo Gómez, y algunos afirmaban sin atreverse a jurar que lo fuera. ¡Qué extraño y profético instinto el de las multitudes! Inmediatamente pasó el parte...”²⁷.

Es curioso que esta constante interrupción del relato sea parte de las críticas que hace Ricardo Rojas en su *Historia de la literatura argentina*. En el capítulo “Los prosistas fragmentarios”, Rojas lee bien los procedimientos de Mansilla pero los juzga como fallas, quizás porque permanece ligado a pautas de un arte más clásico

²² Ibidem, p. 22.

²³ Ibidem, p. 28. Subraado es mío

²⁴ Ibidem, p. 190.

²⁵ Cfr. “¿Qué es lo que hace usted, general, para escribir como habla?” y “De cómo el hambre me hizo escritor”, Mansilla 2003, *op.cit.*, s/n.

²⁶ “Ustedes habrán leído, probablemente, una página muy animada y humorística de Octavio Feuillet y, si la han leído, la recordarán, sin duda; porque eso es lo que siempre pasa con ciertas lecturas: no las olvidamos nunca; se clavan ahí en la memoria, como el recuerdo de la mujer que nos hizo la primera caricia, siendo cosa averiguada que a la mujer no le sucede lo que al hombre: ella olvida con facilidad, y si no olvida, se hace la que no se acuerda”. Mansilla, “El famoso fusilamiento del caballo”, *Ibidem*.

²⁷ Mansilla 1993, *op.cit.*, p. 40.

en confrontación con el adelanto del arte moderno que se puede ver en la obra de Mansilla. Rojas habla entonces de la forma conversacional y desprolija de los textos que tendrían un aspecto de borrador, como si Mansilla fuera un bocetador de lo que ocurre (sin realizar la obra *definitiva*), alguien que se pierde en la anécdota, no centrándose en una línea narrativa. Le critica, por esto, una falta de contundencia formal.

Escribió mucho: habló más; *sus conversaciones pasaron casi estenografiadas a sus libros*. Faltó a sus trabajos literarios meditación y concisión, pero aún así, deshilvanada, ligera y redundante como su prosa, ella descubre una vasta experiencia del mundo, un sentido profundamente humano de la vida. Con mejor aprovechamiento de sus facultades y más conciencia técnica de su arte, hubiera podido ser un gran novelista. Su brillante frivolidad lo redujo a ser un contador de anécdotas. En su conjunto, su obra es *una desordenada autobiografía*. (...) Tantas son las repeticiones y redundancias de que abundan sus páginas en cuanto a los temas, tanta la parlería digresiva, que *sus catorce volúmenes parecen los borradores del único libro* que, con más economía del plan y más arte en la exposición, hubiera podido componer el incoercible conversador, el espontáneo prosista...²⁸

Más allá del tono despectivo de Rojas, su diagnóstico sobre los procedimientos de Mansilla es afinado. Pues Mansilla, justamente, no se concentra en *un* hecho: en la experiencia de *Una excursión...* no domina el concepto político filosófico (¿es civilización o es barbarie?), no se cumple el mandato de escribir un “informe” meramente sobre la campaña, como decíamos, la inscripción del sujeto es constante a través de una forma digresiva que intenta captar, ir hacia, lo vívido de lo vivido en los ranqueles.

“Durmamos... Es fácil conciliar el sueño cuando la civilización no nos incomoda, no nos irrita con sus inacabables inconvenientes, cuando no tiene uno más que echarse, cuando no hay ni el temor de desvalerse, quitándose la ropa, o pensando en lo que la justicia y la generosidad humanas acaban de hacernos o se proponen hacernos”²⁹. Esta digresión que compara al sueño en el campo con el de la ciudad reúne varias de las características mencionadas: la cercanía con el lector, un momento preciso y mínimo de la excursión, un instante donde brilla efímera la experiencia del viaje por los ranqueles, la reflexión personal que deviene universal junto a la desmentida del lugar común sobre el peligro de Tierra Adentro.

Sumado a este movimiento del texto, hay una atención hacia los hechos mínimos y materiales de la campaña y no solamente a los hechos cruciales³⁰ (en el sentido que otorga la representación clásica de la clásica concepción de la experiencia como “el hecho” que se recorta por sobre el resto). Los hechos narrados pertenecen mayoritariamente al orden del día a día, y no hay –como se podría esperar en un viaje que para otros era de guerra, exterminio y conquista– momentos de violencia representados. Así, luego de la de la historia del Cabo Gómez, la escena del fogón se repite numerosas veces, este es un momento en el que simplemente “se vive”, momento de conversación, de la comida y del descanso:

²⁸ Rojas, R. *Historia de la literatura argentina*, VII, Buenos Aires, Kraft, 1957, pp.426-435. El subrayado es mío.

²⁹ Mansilla 1993, *op.cit.*, p. 67.

³⁰ Cumplir los objetivos, firmar el tratado de paz.

El asado se hacía, el agua hervía, unos cuantos rodeaban el fuego, calentándose, secándose sus trapitos, mirando al cielo y haciendo cálculos sobre si volvería a llover o no. El fogón estaba hecho (...) Mientras estuvo, nos secamos. Comimos bien, hicimos camas con alguna dificultad...³¹; y más adelante: “Llegó la noche; se hizo un gran fogón, nos comimos una mula de las más gordas y algunos peludos y repletos y contentos, se cantó, se contaron cuentos y se durmió hasta el amanecer.”³²

Los hechos no son los más *significativos* a primera vista, sino que son hechos de la cotidianidad, “un biografismo de minucias” como dice David Viñas, como si allí fuera donde radicara la experiencia para el autor, que con este movimiento se acerca más a las concepciones baudelaireanas de la experiencia como un “pintor de la circunstancia”³³.

Mansilla entonces *atiende a cada particularidad o detalle antes que desarrollar una hipótesis o relato*. Este prestar atención a los detalles, sumado al procedimiento principal de interrupción y digresión, nos lleva a pensar que la experiencia según estos textos estaría en el juego, la intromisión, la actuación del sujeto con las cosas y los hechos que ocurren en la cotidianidad, la experiencia estaría entonces en la particularidad de cada cosa, y en la multiplicidad y simultaneidad de hechos antes que en una ordenación de ciertos hechos recortados y ordenados de los que puede extraerse un sentido compacto y universal (no “una experiencia” sino experiencias). En Mansilla lo que parece funcionar es un pensar la experiencia situación por situación, acción por acción, en la minucia de lo cotidiano y lo real, en lo particular que constantemente desafía a lo universal; y en el intercambio y encuentro del sujeto con el otro, en la puesta en escena de lo cotidiano, en una teatralidad (gestos, gesticulaciones, puesta en voz³⁴, declamaciones, vestuario³⁵, poses³⁶, movimientos corporales³⁷, expresiones) que fascina a Mansilla y a través de la cual también inscribe al sujeto –al cuerpo del sujeto– en la experiencia. Es así que el relato de *Una excursión...* está plagado de observaciones sobre la teatralidad de los cuerpos como si todos (incluido él mismo) fueran actores de una gran puesta en escena: en los primeros párrafos Mansilla se presenta –ya con el tono irónico y jocoso que caracterizará toda su prosa– como un imitador de los criollos “...cuando vivíamos junto en el Paraguay, vistiendo el ligero traje de los criollos e imitándolos en cuanto

³¹ *Ibidem*, p. 56.

³² *Ibidem*, p. 85.

³³ Budelaire, *op. cit.*, p.22

³⁴ “–Como usía quiera– contestó el Cautivo, con esa tonada cordobesa, que consiste en un pequeño secreto (como lo puede ver el curioso lector o lectora) en cargar la pronunciación sobre las letras acentuadas y prolongar lo más posible la vocal primera. En haciendo esto ya es uno cordobés. No hay más que ensayarlo”. Mansilla 1993, *op.cit.*, p. 60.

³⁵ Por ejemplo, el cabo Gómez es descripto por su gesto corporal y su vestuario: “Me parece que estoy viendo a Gómez en las filas, cuadrado a plomo, inmóvil como una estatua, serio, melancólico, con su fusil reluciente, con su correa lustrado, con su equipo tan aseado que daba gusto” 31. Más adelante, se referirá a él como “Otelo correntino”. *Ibidem*, p. 38.

³⁶ “Traté, pues, de acabar de hacer su conquista, afectando la mayor tranquilidad, disimulando que conocía las desconfianzas de Ramón...” 74; “Y quise hacer aquella comedia de enojo, porque entre bárbaros más vale pasar por brusco que por tonto. Caniupán hizo la suya” 84; “Aprovechando la presencia de Villareal y de los otros indios, simulé el mayor enojo e indignación (...) Hecha la comedia, pedí más guardiente”. *Ibidem*, p. 96.

³⁷ “–Soy cuñado del cacique Ramón –añadió, cruzando la pierna derecha sobre el pescuezo de su caballo. –Soy el coronel Mansilla –repuse, imitando su postura y añadiendo –: ¿cómo está el cacique Ramón?”. *Ibidem*, p. 73.

nos lo permitían nuestra sencillez y facultades imitativas”³⁸. Teatralidad que también devela la avidez en el acercamiento al otro, presentado así como algo fascinante, *espectacular*, cuyos cuerpos se mueven entre acrobacias y danzas: “El indio sujetó su caballo, y con la destreza de un acróbata se puso de pie sobre él, sirviendole de apoyo la lanza”³⁹; en escenas tramatadas de expresión corporal y rituales físicos como los saludos con el cacique Ramón y luego con Mariano Rosas: “...me alargó la mano derecha, se la estreché. Me la sacudió con fuerza, se la sacudí. Me abrazó cruzándome los brazos por el hombro izquierdo, lo abracé. Me abrazó cruzándome los brazos por el hombro derecho, lo abracé. Me cargó y me suspendió vigorosamente, dando un grito estentóreo, lo cargué y suspendí, dando un grito igual”⁴⁰.

Decíamos que la experiencia (múltiple) estaría en el suceder de los hechos mínimos, y si bien por un lado el texto está saturado de máximas (“Nuestra raza es valiente y resuelta”; “hay que decirlo, para enseñanza de las jóvenes generaciones en cuyas manos está el porvenir”; “No se trabaja y se expone el cuero sin provecho”; “No se juega mucho tiempo con fuego sin quemarse”, etc.), suerte de moralismos como decíamos antes, experiencias, aprendizajes (“El peligro estrecha, vincula, confunde; la unión es un instinto del hombre en las horas solemnes de la vida”), desparramados por la pluma de Mansilla con jocosidad, no hay una máxima general, el texto no demuestra algo, y no brinda una conclusión sobre los Ranqueles más que de un modo irónico. Esto se evidencia tanto al principio (que el texto esté armado como cartas que envía a Santiago Arcos, quién había propuesto la exclusión, expropiación y hasta exterminación de los indios) como en el final del texto, exactamente su última oración: “Yo amo, sin embargo, el dolor y hasta el remordimiento, porque me devuelve la conciencia de mí mismo”⁴¹: ¿la conciencia del hombre civilizado?, ¿o los indios revelándole a la civilización su barbarismo?).

Si hay algo que demuestra el texto, en todo caso, es la necesidad de dejar de poner los conceptos delante de los hechos y permitirse las comparaciones irreverentes, los paralelismos entre las cosas a priori alejadas en el pensamiento de la época:

Se inicia con un *yapaí*, que es lo mismo que si dijéramos: *the pleasure of a glass of wine with you?*, para que vean los de la colonia inglesa que en algo se parecen a los ranqueles.

los oradores de la pampa son tan fuertes en retórica como el maestro de gramática de Molière.⁴²

Es así que hay una deconstrucción de los lugares comunes y de las ideas previas, de los sentidos cristalizados de los conceptos de representación en el sentido común: civilización y barbarie, enemigo y compañero, el interior, la Pampa⁴³, el paisaje

³⁸ *Ibidem*, 16.

³⁹ *Ibidem*, 69.

⁴⁰ *Ibidem*, 115.

⁴¹ *Ibidem*, p. 296.

⁴² *Ibidem*, p.201.

⁴³ “Los que han hecho la pintura de la Pampa, suponiéndola en toda su inmensidad una vasta llanura, ¡en qué errores descriptivos han incurrido! Poetas y hombres de ciencia, todos se han equivocado. El paisaje ideal de la Pampa, que yo llamaría, para ser más exacto, pampas, en plural, y el paisaje real, son dos perspectivas completamente distintas. Vivimos en la ignorancia hasta de la fisonomía de nuestra patria. Poetas distinguidos, historiadores, han cantado al ombú y al cardo de la Pampa. ¿Qué ombúes hay en la Pampa, qué cardales hay en la Pampa?” (*Ibidem*, p.111).

nacional, el indio (el otro), etc. “Somos algo más que un dualismo, somos algo de complejo, de complicado e indescifrable”⁴⁴, dice el autor. Mansilla se abre de la figura del artista como *especialista*, como podía ser Sarmiento, construyéndose más bien como lo que Baudelaire denomina un *hombre de mundo* que “se interesa por el mundo entero; quiere saber, comprender, apreciar todo aquello que acontece sobre la superficie de nuestro esferoide”. De hecho, Mansilla se presenta desde su deseo, curiosidad e interés, y pareciera que el único modo de saciarlos es mediante la puesta en juego del cuerpo:

el *deseo* de ver *con mis propios ojos* ese mundo, que llaman Tierra Adentro, para estudiar sus usos y costumbres, sus necesidades, sus ideas, su religión, su lengua, e inspeccionar *yo mismo* el terreno (...), he ahí lo que me decidió no ha mucho y *contra el torrente de algunos hombres que se decían conocedores* de los indios, a penetrar hasta sus tolderías.

que una misión a los ranqueles puede llegar a ser para un hombre como yo, medianamente civilizado, un deseo tan vehemente...⁴⁵

De este modo, luego, a lo largo de todo el escrito, el mismo Mansilla se encarga de demostrar obsesivamente todo lo que ha viajado y dar referencias precisas⁴⁶ y pruebas fehacientes de su conocimiento concreto del terreno, en contraposición a aquellos que describen esas mismas tierras desde el concepto (la barbarie) o el ideal (romántico, por ejemplo el de Echeverría⁴⁷) y no desde la experiencia. Esta demostración de sus viajes, como la valoración positiva que hace de él mismo por “estar concretamente” en la tierra ranquel, como de exponer su *deseo* de hacer la excursión, son formas de capitalizar una experiencia del cuerpo en ese espacio frente a la expulsión de Sarmiento que nombramos al comienzo.

Más de seis leguas he galopado en año y medio para conocerlo y estudiarlo. No hay arroyo, no hay manantial, no hay una laguna, no hay monte, no hay médano, donde no haya estado personalmente para determinar yo mismo su posición aproximada y hacerme baquiano, comprendiendo que el primer deber de un soldado es conocer palmo a palmo el terreno.⁴⁸

Es el valor del *ser puesto en juego* en el drama de la existencia⁴⁹, como diría Bataille, y la escritura practicando directamente, materialmente, la experiencia,

⁴⁴ *Ibidem*, p. 252.

⁴⁵ *Ibidem*, pp. 15-16. Subrayado mío.

⁴⁶ “El punto o fuerte principal de la nueva línea de frontera sobre el Río 5to se llama Sarmiento. De allí arranca el camino que por la laguna del Cuero, famosa para los cristianos, conduce a Leubucó, centro de las tolderías ranquelinas. Allí emprendí mi marcha”. *Ibidem*.

⁴⁷ Así, ironiza sobre aquella representación de La Pampa que aparece, por ejemplo, en “La cautiva”, de este modo: “Comimos, dormimos y cuando... iba a decir gorjeaban las avecillas del monte... ¡Pero qué, si en la Pampa no hay avecillas! Por casualidad se ven pájaros , tal cual carancho. Las aves, excepto las acuáticas, buscan la inmediatez de los poblados”. Mansilla *Ibidem*, p.53. (Ver nota 20)

⁴⁸ *Ibidem*, p. 34.

⁴⁹ “No se alcanzan estados de éxtasis o de arrobamiento más que *dramatizando* la existencia general (...) Si no supiésemos dramatizar, no sabríamos salir de nosotros mismos”. (Bataille, G. *La experiencia interior*, Madrid: Taurus, 1981, p. 20). (¿Encontramos cierto eco tal vez de la repetición como *puesta en acto* que hablaba Delueze?)

tocándola en su heterogeneidad, “lo que cuenta no es ya el enunciado del viento, sino el viento”⁵⁰.

Mansilla logra entonces un punto de vista que aplanar, que borra la imagen cristalizada de las cosas, a través de la relativización de las concepciones, fundamentalmente relacionadas al indio, a Tierra Adentro. Por ejemplo, en varias oportunidades compara a Europa, a los franceses, con los indios:

los filólogos franceses pueden averiguar si estos vocablos se los han tomado los indios a los galos o estos a los indios. Yo sólo sé decir que es muy curioso que entre los indios y franceses *cancañar* y *canacán*, respondan a ideas que se relacionan con Cupido y sus tentaciones.⁵¹

O sugiere que allí se está al tanto de todo lo que ocurre en la ciudad y “los últimos avances de la civilización”: “Estoy esperando las mulas que se han quedado atrás, y reflexionando en la costa de la laguna si el gran ferrocarril proyectado en Buenos Aires y la Cordillera no sería mejor traerlo aquí. No vayas a creer que los indios ignoran este pensamiento”⁵². Y también Buenos Aires, todo lo que se concebía como “lo civilizado”, es puesta en la misma línea que la organización ranquel, como dos sistemas vigentes, “que la máquina constitucional llamada por la libertad Poder Legislativo no es una invención moderna extraordinaria; que en algo nos parecemos a los indios...”, pero también, otra vez, se cuestiona la civilización para proponer, por ejemplo, “dejarnos conquistar por los ranqueles...”⁵³.

Recapitulando, Mansilla hace un recorrido *de los hechos a los hechos* para llegar a dar cuenta de la (su) experiencia: su obra es el resultado de una vorágine de curiosidad alrededor de lo real⁵⁴: “No hablo como un sabio: hablo como un hombre observador”, dice Mansilla. El autor es un fanático de los detalles (¿si no cómo logra ver el alfiler de las chinas que llegan con Villareal?⁵⁵), alguien que ve a la humanidad como espectáculo⁵⁶, que trata de “contemplar la vida” como algo disfrutable, de un modo desprejuiciado (en este sentido, podríamos hablar de un Mansilla nietzscheano, desde el concepto del *Amor fati*, el amar la fatalidad: amar que las cosas son como son⁵⁷, pues no las trata con el objetivo de otorgar *algo útil* a la humanidad a fin de

⁵⁰ Bataille *Ibidem*, p. 23.

⁵¹ Mansilla 1993, *op. cit.*, p. 339-340.

⁵² *Ibidem*, p. 57

⁵³ *Ibidem*, p. 100.

⁵⁴ Dice Baudelaire “es la curiosidad lo que quizá pueda considerarse como el punto de partida de su genio”. *Op. cit.*, p. 26.

⁵⁵ “Ambas vestían on lujo, llevando brazaletes de cuentas de muchos colores y de plata, collares de oro y plata, el colorado pilquén (la manta) prendida con un hermoso alfiler de plata...”. Mansilla 1993, *op. cit.*, p. 92.

⁵⁶ Baudelaire, refiriéndose al hacer del artista como una vuelta a la infancia: “ve todo como novedad; siempre está embriagado, y tiene algo que decir al respecto”. Baudelaire, *op. cit.*, p. 27. Cito otro ejemplo de *Una excursión...*, es el momento en que Mansilla se encuentra por primera vez con los indios de Mariano Rosas y los describe “al ras”, sin agregar juicios ni valoraciones, se trata de presentar a las cosas como son: “Vestían trajes los más caprichosos; los unos tenían sombrero, los otros cabeza atada con un pañuelo limpio o sucio. Estos, vinchas de tejido pampa; aquéllos, ponchos; algunos, apenas se cubrían como nuestro primer padre Adán, con un ajerga; muchos estaban ebrios; la mayor parte tenía la cara pintada de colorado, los pómulos y el labio inferior; todos hablaban al mismo tiempo, resonando la palabra ¡winca!, es decir: ¡cristiano!, y tal cual desvergüenza, dicha en el mejor castellano”. Mansilla, *op. cit.*, p. 72.

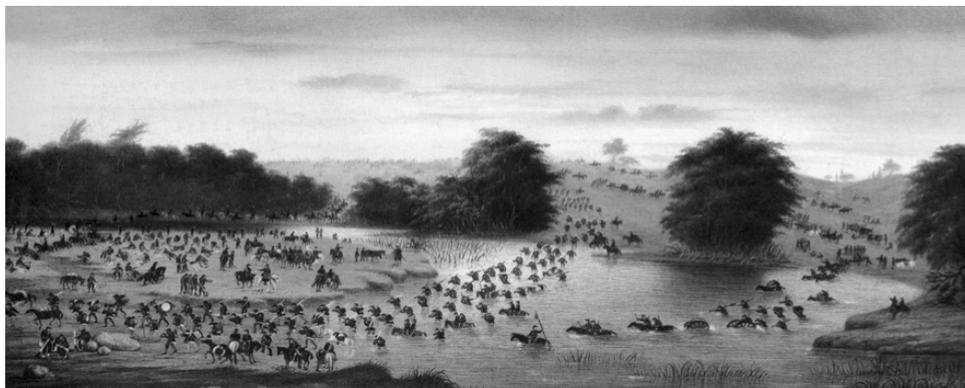
⁵⁷ Por ejemplo: “El objetivo a que me dirigía era el Zorro Colgado. Por qué se llama así este lugar, es echarse a nadar buscando objeto perdido. Probablemente, el primer cristiano que llegó allí halló un zorro colgado por los indios en algún árbol”. *Ibidem*, p. 53.

cambiar el mundo hacia el progreso como perseguía Sarmiento). Todo esto hace que su texto sea como es: caprichoso, podríamos decir, pues no es un ejercicio del conocimiento, sino de la pasión por el detalle, por disfrutar de lo que se presenta sin más. De este modo, Mansilla es un dandy, tal como lo caracteriza la historia y la crítica más lúcida también, un paseante curioso en *el otro social*⁵⁸. Por esto mismo también un librepensador. Alguien que se desvía de su misión, la de dar un informe por ejemplo, y prefiere perderse en la multiplicidad, simultaneidad, particularidad de los hechos y eventos, en la espesa selva de lo real, podríamos decir, a través de un procedimiento que encarna, como decíamos, lo vívido, e inscribe al sujeto en los hechos narrados⁵⁹.

Todos estos conceptos e ideas que actúan en los textos de Mansilla, entiendo que pueden verse también en la obra de Cándido López, si hacemos la labor de ver cómo una concepción de la experiencia, y un modo de tratamiento de la misma en arte, puede pensarse en distintos soportes, (la escritura en Mansilla, la pintura en Cándido López).

2. Cándido López. *All over* del siglo XIX

La Guerra del Paraguay (1865) es el punto de contacto histórico y empírico de los derroteros de Cándido López y Mansilla. Allí el pintor, ordenado como soldado, dibuja en unos cuadernos o rollos de papel, bocetos sobre distintos momentos de la campaña, que son la preparación para pintar, al retornar a Buenos Aires, una extensa serie de cuadros de aproximadamente 1,50 x 40 cm, de acuerdo a su plan. Ahora bien, ¿qué es lo que primero los bocetos y luego los cuadros de Cándido López representan, qué tipo de escenas, acciones aparecen en ellos? Se trata de viajes, preparativos, campamentos, cruces de ríos, en su mayoría.



Pasaje del arroyo San Joaquín. Agosto 16 de 1865

⁵⁸ Viñas apunta esto sobre Mansilla: “los ranqueles hablan: en su proximidad, con sus sudores, los ruidos de sus cuerpos, su saliva y hasta la forma de los lacrimales, de sus argumentos o de sus ombligos. En una primera persona tan cercana y dramática como la del *Martín Fierro*”. Viñas, D. *Indios, ejército y frontera*, Buenos Aires, Santiago Arcos editor, 2003, p. 162.

⁵⁹ Aparece nuevamente la no finalidad ni síntesis de la experiencia, “que la experiencia condujese a donde ella misma llevase, no llevarla a algún fin dado de antemano”. Bataille, *op. cit.*, p. 13.

Tratándose de una pintura de guerra, en cierto modo, es relevante subrayar entonces que no hay imágenes de lucha cuerpo a cuerpo ni figuras recortadas en primeros planos en sus telas: todo funciona como si la forma de narrar la guerra fuera, de cierto modo, *digresiva*, ya que lo que se representa es hechos ‘fronterizos’, laterales a lo bélico en sí, que rodean, circundan pero no constituyen el núcleo del imaginario cristalizado sobre la representación de la guerra. Este imaginario sería el de las pinturas cargadas de dolor, horror, trágicas, a través de los rostros de los heridos, de los atacantes y atacados, marcando con claridad al enemigo, como podría ser, por ejemplo, la serie *El horror de la guerra* de 82 grabados de Goya que muestra la guerra de independencia de España contra Napoleón,



(es posible que la ausencia de esta representación en la obra de López se deba también a la naturaleza de la guerra del Paraguay, que no era una lucha de liberación y no estaba sostenida por una movilización y fervor popular, sino que más bien eran pocos los que la festejaron, en Corrientes mismo algunos testimonios dicen que ‘se sentían más paraguayos que argentinos’⁶⁰). Los cuadros de Cándido López, en vez de narrar la batalla, narran la diversidad de acciones de los momentos vacíos de la guerra, su cotidianidad, en un plano abierto. En esta pintura, no hay heridas abiertas, rostros en primer plano, ni gestos de supremo horror⁶¹. De hecho los soldados pintados no tienen rostro, son representados en el color del uniforme. Ya aquí podemos hallar una primera nota relevante en estas obras, o en esta serie de obras, que la muestra como un modo oblicuo de acercamiento a la experiencia bélica, y que podemos relacionar con el estilo digresivo de Mansilla, pero pensado en técnicas pictóricas. Mostrando al sujeto no sólo como soldado de guerra, en batalla, como personaje cristalizado

⁶⁰ Así muestra la película *Cándido López. Los campos de batalla* (2005), que recolecta y reproduce testimonios de familiares de soldados que participaron en la guerra y de otros habitantes de largo arraigo en la zona, además de historiadores, estudiosos y coleccionistas de piezas de la guerra que increíblemente se siguen encontrando en la zona de las batallas.

⁶¹ Algo parecido escribe Mansilla sobre la guerra, desestereotipando también el concepto de la misma: “En la guerra acaba uno por familiarizarse por todo, hasta con el peligro. Es un juego como cualquier otro. El valor mismo suele ser, más que real, teatral (...) ...todo el mundo roncaba ¿O se imaginan ustedes que en los ejércitos, frente al enemigo, porque se está cerca de él, se acuesta uno con el Jesús en la boca, y no es posible pegar los ojos?” (Mansilla 1993, *op.cit.*, p. 205)

sin posibilidad de ser depositario de otro sentido o imaginario, sino como sujeto que vive, duerme, acampa, se alimenta, además⁶².



Campamento argentino en los montes del río Paraná



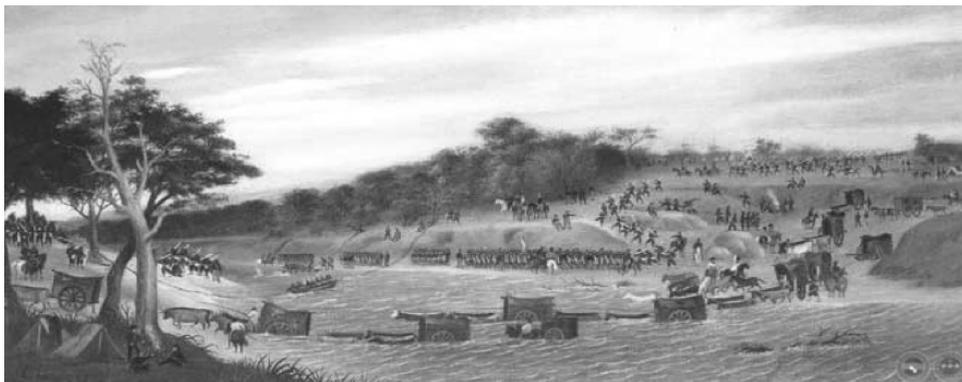
*Vista interior de Curuzú mirado de aguas arriba (norte a sur)
el 20 de septiembre de 1866*

Por otra parte, y en relación con lo anterior, puestos a mirar las obras de López, llama la atención el hecho de que no hay predominancia (en términos pictóricos, una vez más) de ninguna zona de la tela sobre otras, habiendo más bien un aplanamiento de las jerarquías del plano, como en Mansilla ocurría en el relato: la heterogeneidad, la lógica conversacional que lo vuelve irreconstruible y no ordenable, son consecuencia también de la anulación de los puntos importantes en la espesura del texto (pliegues, rugosidades). El cuadro en López sería también un juego de cajas chinas donde cada parte, cada pequeña parte, fragmento hasta ínfimo, se incrusta junto con otras y forma un universo compartido, un mismo plano espeso donde nada se destaca. Cada imagen cuenta en sí una multiplicidad de hechos que ocurren a la vez, se representan varios episodios a la vez (a lo que contribuye la elección del formato apaisado para las acciones múltiples y simultáneas); también cada cuadro es en sí una pequeña historia embrionaria, como si cada momento fuera un momento suspendido (donde

⁶² Dislocación de la habitual asociación entre guerra y muerte para abrir la percepción a la continuidad que existe entre lo bélico y la vida, oponiéndose así a las formas automatizadas de las memorias de guerra que recortan el relato de esa experiencia como si se tratara de un *excursus* al infierno y no como de algo que ocurre efectivamente en un espacio-tiempo próximo, histórico, y a un individuo (es decir, en la vida de alguien). Continuidad guerra-vida en vez de separación, en vez de guerra-muerte (como concepto cristalizado con el que se percibe y piensa esta experiencia).

podemos ver la voluntad de captación del acontecimiento que tiene López como Mansilla) –como cada capítulo y cada *causerie*–; y además se insertan en una serie como los 5 cuadros de la Batalla de Curupaytí, una serie narrativa, como lo hacen los capítulos de los *ranqueles*. Este aplanamiento, esta técnica de poner todo a la misma altura dentro del cuadro, ha sido relacionada por Alfredo Prior, en un texto llamado “Cándido López o la pintura histórica como inscripción siniestra”⁶³, con el procedimiento llamado *all over* característico luego de Jackson Pollock. Más allá de la nota cómica que supone esta asociación, dado que López fue tenido mucho tiempo por un mero documentalista, y se lo estaría asociando aquí a un pintor de vanguardia, lo que Prior quiere subrayar es que López está trabajando un concepto muy moderno del plano ya a mediados y fines del siglo XIX, que como modo de representación abre la puerta a la multiplicidad y simultaneidad, a un quiebre de los modos más clásicos de representación, todos conceptos y formas de experiencia y experimentación que recién tendrían elaboración más colectiva en el siglo XX (si pensamos en el *Ulises* de Joyce, por ejemplo). Y que también anticipaba Mansilla en lo que hace a formas literarias.

Cándido López atiende, asimismo, a los hechos mínimos o cotidianos, como Mansilla también. Su visión del conflicto bélico se centra más en la guerra como un trabajo, con todas sus minucias cotidianas, que como una gesta heroica. En sus cuadros sólo hay gente atareada, preparándose para cruzar ríos, viajar (otro punto de contacto con Mansilla: el viaje).



El primer cuerpo de Ejército argentino pasa por el río Corrientes

Y en las notas que tomaba al lado de los bocetos lo que se describe son también acciones de esta índole:

En la marcha del día 13 de agosto del mismo año el ejército argentino atravesó el profundo zanjón o arroyo seco, el cual era sumamente pintoresco, por sus elevadas y caprichosas barrancas, con un lecho de finísima arena blanquecina, salpicado de vetas de agua transparente y cristalina, lo que producía un efecto extraño y agradable a la vista (...)

⁶³ “...De ahí en más su obra ha de realizar un vuelco que no podemos dejar de señalar como notable. Viéndose privado de su destreza, de aquel virtuosismo técnico que lo caracterizaba, su pintura gana en la aridez agríndole de “su manera siniestra” insólitas soluciones compositivas. Fue necesario conocer a Jackson Pollock y su técnica de *all over* –vale decir: donde ninguna zona del cuadro se privilegia– para medir los alcances de la obra de Cándido López”. Prior, A. *Cómo resucitar a una liebre muerta*, Buenos Aires, Mansalva, 2006.

Por el costado derecho desfila en ese momento el 2º de infantería de línea, seguido del 1º de voluntarios, cuyo cuerpo es conocido a la distancia, por usar jefes y oficiales dórman punzó guarnecido de trencilla negra.⁶⁴

Es el encanto de lo simple, lo pequeño, del detalle (en los trajes, en los hombres) lo que lo ocupa, los mismos elementos (lo analizado anteriormente sobre el vestuario) y ‘episodios mínimos’ que encantan a Mansilla en las *Causeries* (por ejemplo en “Los cuatro gatos de mi padre”). La experiencia, para estos artistas, está en ese vacío, en la cotidianidad, no en grandes sucesos. Se trataría de algo así como *una mirada en estado puro*: ningún hecho o situación es a priori más importante que otro⁶⁵.

Así como Mansilla registra el detalle, se detiene en el detalle, cuenta desde la diversidad de los universos de los detalles y valora sobremedida lo mínimo⁶⁶, Cándido López es otro fanático del detalle. Cito: “en sus cuadros hay soldaditos de 3 mm que vistos con lupa tienen el correa de su uniforme, la cantimplora, los borceguíes y hasta los botones. Llegó a pintar con pinceles de un solo pelo y una lupa”⁶⁷, y uno mismo puede comprobar esto con una lupa en el Museo Nacional de Buenos Aires o en el Museo Histórico Nacional de Buenos Aires, donde están la mayoría de sus obras. La lupa, a la vez que signo del detallismo que lo vincula fuertemente con Mansilla y que ata sus concepciones de la experiencia, del lugar o escala en que la experiencia reside, es también un signo elocuente de la curiosidad, del intento de ver más allá de lo que se ve normalmente, del siempre querer ver más.

La *curiosidad* entonces es otro punto de contacto de Cándido López con Mansilla, que como *dandy* no puede sino ser un curioso por naturaleza, también, como hemos mencionado. En este sentido, la idea de que la experiencia está en salir hacia los otros (mirar al otro) pareciera habitar en ambos.

Ahora bien, así como decimos que Mansilla veía a la humanidad como espectáculo, de un modo desprejuiciado, para Cándido López la guerra también es un espectáculo, podría decirse, un espectáculo estético incluso. Y no es casual que al hablar de “la clase de motivos preferidos por el artista” Baudelaire hable de “la pompa de la vida” y, aunque él se refiera a lo que ocurre en las grandes capitales, el concepto de observar el espectáculo, las superficies, la puesta en escena, los colores de los trajes militares, los ponchos de los indios, está en Mansilla y en López, ambos captan el vestuario y la puesta en escena (el espectáculo, la pompa pero no de París sino de Tierra Adentro) de lo que observan. Y ahí lo que apunta Mansilla: “¡Hasta los bárbaros saben rodearse de aparato teatral para deslumbrar o embaucar a la multitud!”⁶⁸.

⁶⁴ López, C. “Pasaje de Ayuí por el paso de Ayala”, *Cándido López soldado y pintor*, Buenos Aires, Catálogo del Museo Histórico Nacional, 2003, p. 15.

⁶⁵ Y nuevamente recordamos la idea de Baudelaire sobre el genio como “la *infancia recobrada*”: el niño ve todo como novedad.

⁶⁶ A propósito, sobre su escritura Viñas ha señalado: “primeros planos, cortes rápidos, plonyés, perfiles, tres cuartos, panorámicas, una comisura temblorosa, otro perfil, la nuca(...). No ya bocetos, ráfagas o esquicios como los otros hombres del 80. Su caja fotográfica –de la que habla con fervor– preanuncia una cámara cinematográfica”. Viñas, *op. cit.*, p.,162.

⁶⁷ Cresto, J.J. «Cándido López, Soldado y pintor», *Cándido López soldado y pintor*, Buenos Aires, Catálogo del Museo Histórico Nacional, 2003, p. 10.

⁶⁸ Mansilla 1993, *op. cit.*, p. 196.



Después de la Batalla de Curupaytí

En los cuadros de López no hay representación identitaria ni de propaganda, no hay representación heroica, no hay personas, solo individuos, o mejor, uniformes azules y rojos, no se destaca uno por sobre otro, todos los soldados son igualmente pequeños, ínfimos en sus cuadros, tanto los “enemigos” como los de su ejército. Es decir, que así como Mansilla ‘desmiente’ el proyecto de progreso de la burguesía del siglo XIX (ni objetivos ni finalidades encarna el movimiento de su texto, contra el movimiento ‘siempre adelante’ del progreso, o desde el tratamiento relativizador de la dicotomía civilización-barbarie, etc.), López ensombrecería la idea de guerra como desarrollo, conquista, gesta, vaciaría de significado la guerra para Argentina. De este modo, va contra la exaltación bélica de la juventud liberal porteña, contra el fanatismo de la guerra. Mitre decía: “Dentro de tres días en los cuarteles, dentro de quince en campaña, dentro de tres meses en Asunción”. En sus cuadros, no hay una representación programática victoriosa del ejército argentino, ni demonizadora del enemigo, solo se muestra el *acontecer* de la guerra. Es así que el *pintor militar* por excelencia parece más pintor de vida creadora, hacedora, realizadora, pues es el mundo activo, vital, vigoroso, sea de paz o de guerra, lo que pinta. Hay entonces una desterritorialización de la representación clásica de la guerra (como Mansilla lo hizo con la literatura de fronteras y de guerra). Contrariamente, uno podría decir que los cuadros de López sobre la guerra son *cuadros de paz*.

Esta concepción o forma de representar la guerra (omitiendo las escenas principales, mostrando más las escenas cotidianas o anecdóticas de campaña), podemos relacionarla con lo que hemos dicho sobre la escritura de Mansilla a cerca de que va *de los hechos a los hechos*, no proyectando ideas sobre los hechos, sino con una atención *al ras* sobre los hechos mismos. El espesor de la experiencia en ambos es el encuentro de los cuerpos, el observar los detalles de los cuerpos en esos encuentros. Su mezcla. Y la elaboración posterior a partir de la imaginación y el recuerdo, como dice Baudelaire.

En este mismo sentido, finalmente, podemos decir que así como Mansilla parece incumplir el mandato que sería motivador de la escritura de *Una excursión...* que es el de dar parte e información sobre la campaña a los ranqueles, pues su texto resulta caprichoso e irónico⁶⁹ y muy apartado de las convenciones de un reporte, Cándido López, con todas estas concepciones trabajando en su obra, también se desvía del mandato de *documentador* que Mitre en una frase le habría conferido en el frente

⁶⁹ Recordemos el tono irónico de Mansilla: “Los indios beben, como todo el mundo, por la boca”. *Ibidem*, p. 120.

mismo de batalla. Pues bien miradas, y más allá de los prejuicios que las recubrieron durante décadas, las pinturas de la serie de la Guerra del Paraguay, son pinturas fallidas si se las quiere tener por fotográficas o meramente documentales. Se trata más bien de un *documentador deforme*. La forma de los cuadros subvierte la idea de una jerarquía de los elementos pictóricos en el cuadro a fin de una representación que se condiga con la realidad.

En este sentido, sostenemos que adelantan conceptos del arte moderno, pues sus representaciones no son miméticas, fotográficas, sino que incorporan una deformación, que es producto de su propia sensibilidad perceptual. En López, hay un gigantismo de la naturaleza que es inexistente en el objeto pintado, hay desproporción entre hombres y árboles que es notoria en todas las telas, y es este también un lugar de inscripción del sujeto.



Trincheras de Curupaytí (Tit.ant.: Vista interior de Curupaytí observada desde el mástil de un buque argentino)

En este sentido, escaparía una vez más a la idea de un arte clásico, racional o apegado a lo informativo, para instrumentar procedimientos similares a los que Baudelaire asigna al *artista moderno* (ejecución desde la impresión⁷⁰). Uno podría decir: una peculiar atención al objeto, pero sin llegar a científicismos, un *hombre de mundo*.

Esta representación panorámica, plana, simultánea, desjerarquizada, implica en López a la vez un detallismo exacerbado sobre cada parte, como se dijo. Cándido López ofrecería la mezcla, paradójica y genial, de *la distancia y el detalle*. Una representación plana y detallada, como apunta Baudelaire:

...un sentimiento perfecto de la forma, pero acostumbrado más que nada a ejercer su memoria y su imaginación, se encuentra entonces como asaltado por una turba de detalles, que le demandan justicia con la furia de una muchedumbre enamorada de la igualdad absoluta.⁷¹

⁷⁰ Recordemos que López iba abocetando en un cuaderno durante la guerra y luego pinta el cuadro uniendo eso con su recuerdo, su impresión (esto separa aún más las dos vertientes de su obra, los retratos y naturalezas muertas y lo que pinta después de su paso por el ejército argentino, resultan modos de proceder muy alejados)

⁷¹ Baudelaire, *op. cit.*, pp.40-41.

3. De los hechos a los hechos

De este modo, vemos que en la pintura de Cándido López reaparecen casi todos los conceptos o concepciones de la experiencia que pudimos leer en Mansilla, a través de técnicas o procedimientos de captación que en la pintura podrían ser los equivalentes a varias de las técnicas literarias de Mansilla. Técnicas digresivas, detallistas, irreverentes, en Mansilla; vistas panorámicas pero detalladísimas, representación de escenas cotidianas o laterales, *all over*, deformación, en López, en ambos casos, estas operaciones nos señalan en dirección a una experiencia de la simultaneidad, multiplicidad y complejidad de lo real, que escapa. Atendiendo a los hechos que ocurren sin construir sobre ellos otra cosa, sin representar lo previamente significado sino conservando el acontecer en su dispersión y aparición tal en un tiempo y espacio.

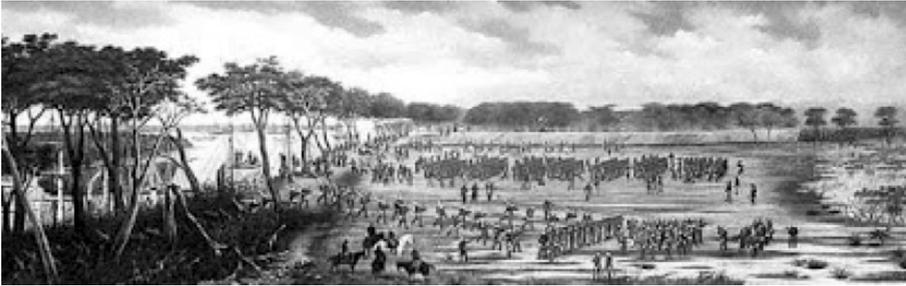
Decíamos también que ambos instrumentan procedimientos similares a los que Baudelaire desarrolla en “El pintor...”, la realización de la obra de manera posterior a los hechos, desde la impresión, que le otorga la intromisión, o mejor, la inscripción del sujeto allí.

Existe una condición que aporta mucho a la fuerza vital de esta traducción *legendaria* de la vida exterior. Me refiero al método de dibujar de M.G. Él dibuja de memoria, y no a partir de un modelo, salvo en el caso (la guerra de Crimea por ejemplo) donde exista la necesidad urgente de tomar notas inmediatas, precipitadas, y retener las líneas principales de un tema. En efecto, todos los buenos dibujantes dibujan a partir de la imagen escrita en su cerebro, y no según la naturaleza.⁷²

Paso por la memoria o la impresión que otorgaría esa torsión o deformación creadora sobre el objeto que abre las puertas a todo el arte del siglo XX.

Como hemos dicho, habría, entonces, en ambos, una inscripción del cuerpo o de la situación –antes que una mera representación o relato– como forma de acercarse a la experiencia. Generando dispositivos, procedimientos, que van *hacia* la experiencia, que juegan a, que miman la realidad no reproduciéndola o copiándola fijamente sino tratando de que viva en la forma de la obra, introduciendo *lo propio* al objeto (en parte como producto de la intromisión de tal realidad *en* lo propio, la impresión). Así, como dijimos, en Cándido López no hay una mera representación de la realidad, sino un pasaje que aporta un excedente donde se devela también el sujeto: a partir de sus bocetos recrea algo que lo ha penetrado y que forma parte de sus vivencias. El empleo del color y de las proporciones entre el gigantismo de la naturaleza respecto a los hombres y los objetos (y de los objetos respecto a los hombres), el detallismo, la pluralidad de jerarquías, el aplanamiento o el espesor, son algunos de sus procedimientos.

⁷² Concepto que justifica la separación que realizamos en la obra de Cándido López entre su primera pintura de naturalezas muertas y su posterior trabajo con la Guerra del Paraguay (con y desde la experiencia de la guerra, los mismos cambios en su cuerpo también: la pérdida de su mano hábil). Recordemos el detalle de que en esos primeros cuadros (naturalezas muertas, retratos) en la firma no escribía su nombre, como si allí no hubiera aún nada del concreto sujeto que pinta.



Batalla de Yatay

Las imágenes de sus cuadros no ‘corresponden’ a la realidad objetiva, quiere ser realista, documental e impersonal en las descripciones pero termina por formarse una pintura con elementos imaginativos que la sacan de la estricta función documental⁷³. También, si recordamos el hecho de que pinta con su mano izquierda (sinistra), y la manía de su pintura, la dificultad y fundamentalmente el gasto corporal que implica, podemos ver al cuerpo mismo y la producción desde su deformación, que puede ser una forma de inscribir el cuerpo también, la experiencia como materialidad.

A su vez en Mansilla podríamos encontrar la inscripción del cuerpo (antes que relato) en la atención que deposita en las manifestaciones de los cuerpos: la mímica, los gestos, la puesta en escena, el detallismo aplicado en esta percepción. Así como su estilo digresivo también tiene algo de “inscripción”, en la manera de anotar *de golpe*, registrar todo lo que se le ocurre (impresión y registro escritural parecen ocurrir a la vez) que se trasluce también en la frase corta, en la rapidez que tiene la escritura de las *causeries*, la no conclusión de un tema en pos de iniciar otro, de apresurarse a captarlo, la urgencia, presentarla así en su continuidad con el espacio, viajar por él a través de la escritura en ese *aparente* nombrar (o pintar) caprichoso e insaciable pero que lleva a una productividad y efectividad.

Escribirlo, escribirse, todo el tiempo. Registrar no en el sentido del informe, del documento, sino más bien un listado, sí, pero de impresiones, reflexiones, deducciones, pensamientos, observaciones, a través de ciertos procedimientos, no un mero paso espontáneo, sino técnicas que adelantan lo perseguido luego por las vanguardias de principio de siglo: la verdadera articulación entre la artificiosidad, el trabajo del arte y su fin que es insertarse en el mundo, activar una continuidad entre los objetos, los hechos y la vida para “volverlos perceptibles”. Lucio V. Mansilla y Cándido López se sirven de técnicas y procedimientos para presentar (y no ya representar) a la vida como vida, para lo cual el artificio (estas técnicas y procedimientos observados) no aparece como límite, sino que se trata de un vehículo a través o con el que sumergirse en el *acontecer vivencial*. De este modo se desnuda a la vida de su organización en esferas, jerarquizaciones, etc. y se articula con ella directamente en su crudeza carente de sentido final y único: en lo intolerable.

Los dos artistas de los que nos ocupamos realizan lo que el siglo XX esgrimió luego como teoría y programa: el arte es aquello que hace “experimentable” la vida,

⁷³ En la película *Cándido López. Los campos de Batalla*, el director José Luis García se propone hacer un viaje siguiendo el derrotero de los lugares que López pintó. A veces descubre que el paisaje no coincide con el pintado en los cuadros, por ejemplo *Batalla de Yatay* donde ‘en la realidad’ no existen las barrancas que pinta según muestra la cámara.

en su continuidad (*de los hechos a los hechos*) y movimiento de inserción en lo inmanente (una escritura heterogénea que toca la experiencia, que exhibe el drama del sujeto, una pintura que hace ver escenificaciones de la vida: como si el origen mismo de la vida, para ambos, fuera esa teatralidad, y así es que la experiencia es vista de este modo en la cotidianidad, en los disperso del gesto, y van hacia ella). Así es que la acumulación digresiva, el detallismo, la desjerarquización, el aplanamiento, el mar al que van cayendo los fragmentos llega a una productividad, a una técnica, una forma con la que exploramos la vida recuperando algunos pedazos.