
LA LENGUA DE LOS DESTERRADOS: PERSISTENCIAS DE LA FIGURA DEL ENGANCHADO EN LA ESCRITURA DE LUCIO V. MANSILLA

*THE TONGUE OF THE BANISHED:
PERSISTENCES OF THE ENGANCHADO FIGURE
IN LUCIO V. MANSILLA'S WRITING*

Franco Pozzo
Universidad de Buenos Aires
francopozzo98@gmail.com

∞ RESUMEN

∞ PALABRAS CLAVE

Guerra del Paraguay

Ley militar

Subalterno

Cuerpo

Nación

La Guerra del Paraguay se expresa, en la escritura de Lucio Mansilla, a través de un conjunto de narraciones sucintas. Lejos de todo relato épico, las pequeñas narraciones que integran las causeries de los enganchados y, varios años antes, los capítulos dedicados al Cabo Gómez en Una excursión a los indios ranqueles se aproximan a la lógica del retrato, a partir de la cual emerge una constelación de sujetos subalternos: sus presencias en los textos fisuran la ley militar, generando desvíos que se producen a partir de gestos y cuerpos excesivos.



∞ ABSTRACT

∞ KEYWORDS

The Paraguayan War

Military law

Subaltern

Body

Nation

The Paraguayan War is expressed, in Lucio Mansilla's writing, through a set of succinct narratives. Far from any epic story, these brief narratives, which integrate both the causeries of the enganchados and the chapters dedicated to Cabo Gómez in Una excursión a los indios ranqueles, present a logic similar to that of the logic of the portrait. A constellation of subaltern subjects emerges from this kind of logic: their presence in the texts produces a crack in the military law, and it creates deviations incarnated in excessive gestures and bodies.

Recibido: 01/09/2023

Aceptado: 27/02/2024

1. Retratos sobre la Guerra del Paraguay

En “Letras”, una de las *causeries* publicadas para el periódico *Sud-América* entre 1888 y 1890, Mansilla escribe:

Yo, hay dos cosas que podría hacer y no mal, me parece: escribir la vida de Rozas tratándolo psicológicamente y la guerra del Paraguay. No hago, sin embargo, ni lo uno ni lo otro, porque lo primero, debiendo ser verídico, ofendería los afectos de mi madre, y porque lo segundo, debiendo ser imparcial, –y no pudiendo con mi genio– aumentaría la interminable colección de personas respetabilísimas que me tienen pésima voluntad (Mansilla 1889, IV: 187).

Años más tarde, con la aparición de *Rosas, ensayo histórico-psicológico* (1898) esa reticencia a la escritura, que sin embargo no deja de anunciarse, se materializa: la idea, apenas esbozada en una *causerie*, se convierte en libro. En cuanto a la Guerra del Paraguay, la posición continúa invariable: Mansilla se adjudica la potestad para escribir una “buena” historia pero la “imparcialidad” y el “genio”, entendido como temperamento, obliteran la posibilidad de la empresa. ¿Qué tiene para decir Mansilla sobre la Guerra del Paraguay? En algún punto, su formulación atañe a los límites de lo decible en la Argentina finisecular. La historia, tal como la concibe el yo autoral, puede escribirse; es una potencialidad esperando que alguien la concrete, aunque esa concreción implique para el autor una pérdida o, por lo menos, el desacuerdo con una porción de la sociedad. Si Mansilla no puede escribirla, entonces, ¿quién?

Dos nombres se esbozan como respuestas posibles en la *causerie*. El primero se encuentra en la dedicatoria: Estanislao Zeballos. El segundo, José Ignacio Garmendia, cuya *Cartera del soldado* (1889) Mansilla se ocupa de glosar. Entre las posibilidades de la dedicatoria, que oscilan entre el elogio y la “observación crítica razonada” (Mansilla 1889, IV: 182), Mansilla escoge la segunda; en este punto, “Letras” funciona como un ejercicio de crítica literaria que desanda percepciones automatizadas en el cruce entre guerra y escritura. Garmendia y Zeballos son “los únicos de los que fueron actores ò espectadores [...] capaces, por su envergadura, de escribir una historia susceptible de ser leída sin provocar bostezos” (188). Aquí, la omisión es obvia: la otra excepción posible es el propio Mansilla. El error de Garmendia, en términos del *causeur*, consiste en “esterilizarse en esfuerzos pintorescos, para enaltecer individuos, cuya figura, por legendaria que sea, queda reducida a pequeñas proporciones dentro del cuadro magno de la epopeya” (188). Dos lógicas se entrecruzan en este pasaje: la parte y el todo, el relato épico y el rol del soldado. En esta primera instancia, parece, la escritura es estéril, improductiva, ahí donde privilegia al individuo sobre el conjunto, el *quién* sobre el *cómo*. Lo esencial estriba en priorizar un tono que se metaforiza como perspectiva pictórica: en términos ideales, Mansilla le imprime a la Guerra del Paraguay un deber-ser visual a la altura de las contiendas de Alejandro Magno; Garmendia falla porque su “retahíla de fojas de servicios” (188) produce retratos incompletos de los protagonistas de la peripecia.

La *causerie* termina con una anécdota alejada del tópico de la escritura sólo en apariencia: “un pintor amigo suyo, había hecho un retrato sin más elementos que el uniforme y algunas cartas del muerto, –retrato que el hermano no halló parecido naturalmente” (Mansilla 1889, IV: 190). Por la negativa, el fragmento delinea una poética que puede leerse como la del propio Mansilla a la hora de escribir sobre la Guerra del Paraguay, y que lo aleja de su contemporáneo Garmendia: un soldado *no* es sus cartas –ni su cartera–, un soldado *no* es su uniforme. Para evocar al ausente, para dibujar su retrato, hay que escribir en otra dirección que se aleje de la mimesis-transcripción.

Sylvia Molloy se pregunta “qué habría hecho Mansilla con el texto que prometía y no escribió: otro texto de acción, el relato de la guerra del Paraguay” (1996: 754). Si bien es cierto que no escribió *una* historia *sobre* la Guerra del Paraguay, no resulta menos certero que esa ausencia de libro redunde en una proliferación de textos donde dicha experiencia insiste como núcleo temático. Aparecen, entonces, las historias *en* la Guerra del Paraguay; relatos donde “la anécdota se impone por sobre la construcción de acontecimientos bélicos o de retratos heroicos” (Lara 2008: 206). En efecto, en el mosaico que componen las *causeries* desfila un conjunto de cuerpos marginales que rompen la lógica del retrato del oficial modelo y no se reducen, tampoco, al enaltecimiento de lo “magno”. En “Amespil”, “Un hombre comido por las moscas”, “Juan Patiño”, “Juan Peretti” y la digresión sobre el cabo Gómez ubicada entre los capítulos V y VIII de *Una excursión a los indios ranqueles* irrumpe el “enganchado”, palabra que en la jerga militar del período designa a un soldado, generalmente marcado por su extranjería, que se alista por contrato para combatir. Estas figuras producen un desvío sobre la ley militar que inaugura fisuras en la configuración de la Nación.¹

¹ ¿Por qué si en “Letras” se lee una voluntad de Mansilla de ir hacia lo “magno” finalmente triunfa, en su escritura, la dimensión individual? Una respuesta posible está en el desacople entre el registro épico y la dimensión moderna de la Guerra del Paraguay. En el “cuadro magno”, en efecto, “tomaron parte gloriosa orientales, brasileros, y argentinos, pereciendo en la contienda homérica casi un pueblo y una raza” (Mansilla 1889, IV: 188). Lara Segade (2022) identifica la muerte en masa, en escala, global, como un fenómeno específicamente moderno de la Guerra del Paraguay que funciona como “reverso de la epopeya” (2022: 52). Esto también vuelve explicativos los tramos de *La cartera de un*

Entre la narración y la elipsis, el testimonio y su escamoteo, dichas presencias fulguran en el espacio del texto donde lo paratextual adquiere relevancia por expresar esa oscilación.

Juan A. Alsina, editor de las *causeries*, consigna en la “Advertencia” que las precede: “No extrañe al lector ver repetida, parafraseada mejor dicho, alguna que otra idea del autor. [...] se han dejado subsistentes *ex profeso*, para que la persistencia del recuerdo dé la medida de la convicción o la verdad” (1889, I: 11). La oscilación es notable en cuanto se mantiene persistente: la repetición-parafraseada de Mansilla funciona como un sistema de auto-citados donde lo reiterado entraña siempre una diferencia, es decir, un plus de sentido que hace del *exceso* su principal potencia. Aun ponderando lo “magno”, se impone la focalización del retrato, aunque estos no serán oficiales ejemplares: en las anécdotas del *causeur* sobre la Guerra del Paraguay lo que persiste es la reiteración ensimismada del enganchado, su desfile disruptivo sobre el paisaje monocorde de lo militar.

2. Los enganchados acumuladores

El retrato de Amespil comienza en la *causerie* homónima y se termina de delinear en “Un hombre comido por las moscas”. “Ampespil” cuenta con una dedicatoria y un epígrafe. La dedicatoria, en este caso, es lo que dispara la narración. Si en primer lugar el nombre de Florencio Madero funciona como destinatario hipotético, a la vez, su ingreso en el cuerpo del texto permite ligar las dos historias: “ese cuento no es para este lugar, y lo contaré, Florencio, como *pendant* de este que me has pedido” (Mansilla 1889, I: 109). La deixis espacial, que alude al presente de la escritura, promete una anécdota futura que, por el mero hecho de enunciarse, ubica el relato en el marco más general del cumplimiento de un deber. En este sentido, la llegada de Amespil al regimiento, su presencia en Curupaytí y su desertión se verbalizan en términos de una difusa “deuda” que Mansilla ha contraído con Florencio Madero.

Por su parte, el epígrafe reza “El hombre no es un ángel ni un demonio” (Mansilla 1889, I: 109). No se consigna un autor, aunque, como veremos más adelante, con posteridad el texto se apropia de la frase. En principio, el epígrafe implica una pregunta: ¿qué es un hombre? Ante dos opciones polarizadas, ideas maniqueas del bien y del mal metaforizadas en “ángel” y “demonio”, escoge la suspensión, la indefinición de la conjunción. A partir de esa doble negación surge una respuesta posible: Amespil. El fragmento que precede a su aparición pone de manifiesto los rituales de estandarización de la ley militar en relación con los enganchados: “Un día, me destinaron un pelotón de enganchados [...] Se hizo lo de costumbre: se le averiguó vida y milagros á cada individuo, lo mejor que se pudo, porque eran extranjeros que hablaban todas las lenguas; y algunos, ninguna” (110).

El dispositivo militar, que se infiltra en la escritura de Mansilla en tanto Mayor del 12 de línea, da cuenta en la Argentina de 1866 de un intento de averiguación de la vida, un cálculo de lo viviente que puede enmarcarse en la “administración de los cuerpos y la gestión calculadora de la vida” (2020: 132) que según Michel Foucault caracteriza a la edad clásica de la Europa del siglo XVII y que, sin embargo, expone su fractura ahí donde el enganchado traza un límite que

soldado que se alejan de la “foja de servicios”. Según Martín Kohan, lo que destaca allí es una “impronta lúgubre” donde la guerra se narra como pérdida, “a pesar de que se la ganó” (2014: 102). La persistencia del enganchado en las narraciones de Mansilla puede pensarse, por lo tanto, como una figura típicamente moderna que tensa los límites entre vencedores y vencidos.

imposibilita la fijación de un origen.² Si los textos de *La cartera de un soldado* fracasan, según Mansilla, por la especificación exhaustiva que se corresponde con la foja de servicios, este mismo procedimiento parece insuficiente ante el saber elíptico del enganchado: no hablar ninguna lengua o, confusión babélica mediante, hablarlas todas. De la especie-enganchado, entonces, Mansilla recorta un cuerpo que destaca por sobre el resto del conjunto, el de Amespil:

sobresalía por su tamaño y su volumen, de manos deformes y sus *pieses* [...] uno que habíamos cangeado, con el regimiento de artillería, por un francés. Este infeliz era de esos que no hablaban ninguna lengua. Hablaba un dialecto y más tarde supimos que era bávaro (Mansilla 1889, I: 110).

El francés, signo de distinción o refinamiento en el XIX, es “canjeado” por un bávaro cuya “vida” no puede ser puesta en palabras según los parámetros indagadores de lo militar. La primera irrupción de Amespil en el texto es la de un “infeliz” privado de la sistematicidad de una lengua; el dialecto es puesto en correlación directa con la deformidad, atributos que tensionan la anexión al ejército. Esto se literaliza en el devenir del texto. Amespil, con su gigantismo y sus miembros *demasiado* grandes, produce una falla permanente sobre lo estandarizado: “Y qué bávaro! Era tan grande que no había vestuario que le cuadrara” (Mansilla 1889, I: 111). La exclamación de Mansilla, por aliteración, juega con la aproximación del bávaro a lo *barbaro*. Lo deforme se impone sobre lo uniforme de la tropa, construcción de antagonismos entre la que media la voz del propio Mansilla: “mientras este *como-hombre* se curaba y se le hacía un uniforme, la tropa, con su ojo múltiple de observador [...] íbale descubriendo sus propensiones y sus habilidades: Amespil comía por tres y bailaba tirolesas” (111). Lo múltiple, homogenizado y subsumido en la singularización anónima de “la tropa”, se contrapone a una anatomía única pero heterogénea, y en ese punto no hay indagación biopolítica que se torne operativa. El saber que lo militar extrae de Amespil obliga al recuento (literalmente: come por tres), a la vez que socava cualquier práctica belicosa: su cuerpo, después de todo, se entrega al derroche del baile en lugar del ejercicio disciplinado del combate.

Aún con estas fisuras, sin embargo, el proceso de normalización sigue su cauce. La curación se efectúa y, pese a su relativa animalización –la imagen que insiste en el texto es la del elefante: Amespil tiene lomo, patas, y su apetito voraz se traduce en una preferencia no exenta de comicidad por las galletas– demuestra la capacidad de manejar el fusil “admirablemente” y marchar “como un prusiano” (Mansilla 1889, I: 112). El cuerpo excesivo demuestra una potencialidad digna de elogio para la guerra; la barbarie del bávaro se recompone en dirección a la marcha marcial del prusiano.³ La motivación de Amespil, no obstante, no es un hipotético servicio a la inmaterialidad de la patria sino la promesa en diferido de saciar el hambre. Lo concreto de ese deseo particular corroe cualquier principio de abnegación. De esta manera, la batalla de Curupaytí, que se ubica en el centro exacto de la *causerie*, expresa esta desviación del modelo épico militar. Antes del combate, Amespil pide galletas en su “media lengua”: “—Mayor! malo! galleta! nada! ajo! hum! (115).

² Hacia el final del primer tomo de *Historia de la sexualidad*, Michel Foucault aísla dos procedimientos complementarios: la anatomopolítica, que se aplica sobre el individuo y la biopolítica que se ejerce, más general y difusamente, sobre la especie (2020). Podemos pensar que el par especie/individuo tirea los relatos aquí abordados: en las oscilaciones entre castigo e insubordinación, las vidas de los enganchados suelen bordear diferentes inflexiones lo no-humano.

³ La comparación es una alusión a la guerra franco-prusiana que, hacia 1870, según cuenta Alejandra Laera (2022) cooptó las páginas de *La Tribuna* e interrumpió el desenlace de *Una excursión a los indios ranqueles*. Al asociar a Amespil con los prusianos, Mansilla refuerza su condición de soldado eficiente: lo sitúa, precisamente, en el bando de los vencedores.

La promesa del Mayor Mansilla,⁴ que se pone a sí mismo en escena, son “treinta y seis galletas” (Mansilla 1889, I: 116) para después del combate, en sintonía con los excesos de Amespil. Cuando el desastre y la derrota ya son totales, el Mayor Mansilla ve regresar a Amespil con su “sonrisa glotona” (117). A través de la focalización en el rostro, la glotonería se erige en la cualidad distintiva de Amespil, rasgo etopéyico que lo determina y diferencia del resto del ejército. En este punto, el texto hace un uso anómalo del epígrafe, insertándolo en el final de la narración y acarreado, con esa repetición, una diferencia significativa: “Me hizo llorar, y en mi interior me dije: ‘El hombre no es un ángel ni un demonio’. Ah! Pero es un animal, que tiene insondables abismos de ternura” (118). Lo que en el epígrafe se mantenía en suspensión, a partir de aquí se define en un sentido: la anagnórisis lacrimógena de Mansilla supone un reconocimiento paradójico en tanto fija el rasgo especificante de lo humano en la infrahumanidad de Amespil. Por fuera del uniforme y la organización de la vida para dar muerte, lo que prima es precisamente el impulso animal, lo insondable que resiste cualquier voluntad de capitalización, es decir: la elemental voluntad de Amespil para alimentarse, enunciada con su cuerpo y su lenguaje onomatopéyico, produce un quiebre sobre la irracionalidad del campo de batalla.

El reconocimiento, frustrado y tardío por darse en el presente del texto durante la derrota en Curupaytí, no pone fin a la narración: le sigue una línea punteada que motoriza una elipsis y, a continuación, el último tramo del texto, apenas una oración: “Más tarde, en una hora triste, no estando yo en el batallón –todo es fenomenal bajo las estrellas,– Amespil desertó” (Mansilla 1889, I: 118). La ausencia del Mayor Mansilla coincide con la deserción, lo cual imprime tintes enigmáticos a la sustracción del cuerpo del enganchado: la lejanía de Mansilla con respecto de la escena de la deserción justifica, en parte, ese no-saber, que sin embargo se vuelve rastreable en la voracidad animal de Amespil. Por otra parte, la aclaración entre guiones quiebra la sintaxis de la frase: inserta en apenas un centelleo la perspectiva en plena fuga de Amespil, bávaro-prusiano condenado a vivir bajo el signo de una esquivia nocturnidad. De esta manera, “las estrellas” configuran un significante alternativo, el plural del libre merodeo; un punto medio entre “yo” y “Amespil” que escande la frase, tan sólo un contacto que persiste lo que una fugaz aclaración.

El retrato de Amespil se completa en la segunda entrega de “Un hombre comido por las moscas”. En esta ocasión, por medio de La Fontaine, el epígrafe reivindica la bagatela, noción que en el texto es funcional a restar dramatismo al castigo que Mansilla imparte a uno de sus subalternos: Culito, “sanjuanino llamado por mal nombre” (Mansilla 1889, III: 253). La palabra mala, el sobrenombre que se yergue seña de identidad, remite a una zona del cuerpo anatomizada como baja, marginal. María Moreno (2018) ha enfatizado la relación entre exclusión y analidad presente en el discurso higienista del XIX. Según la autora, en la anatomización de la Nación, “el Año de la patria fundacional son las cárceles, los conventillos, el loquero” (2018: 286). Cabría agregar al trinomio la institución del Ejército, espacio donde se ejerce y escenifica la disciplina. En la *causerie*, Culito (cual emanación del discurso higienista) es *condenado* por robar azúcar y cobres de la carpa donde duerme una mujer, elementos que materializan una singularidad que erosiona el

⁴ Cristina Iglesia y Julio Schwartzman (1995) diferencian al Coronel Mansilla del “travieso Lucio” (Schwartzman 1996: 150). Tomo esa diferenciación, ajustada al rango de mayor de Mansilla en el presente diegético de los textos, para diferenciar entre Mayor Mansilla, como personaje relevante de estas *causeries*, y Mansilla a secas para el narrador. Por otra parte, a las “travesuras” y mediaciones propias del discurso literario corresponde añadir las derivas de la ley militar: operaciones de clasificación y normalización que recorren la estructura textual del *corpus* aquí analizado.

imperativo de abnegación de lo militar. Una voluntad de acumulación que, aunque soterrada, el texto formula y no deja sin castigo.

Es en estos términos que surge el contrapunto con Amespil, presentado como antítesis de Culito pero también como contraparte, en tanto alrededor de ambos se manifiesta la irrupción de un deseo altamente específico. En este caso, la vuelta sobre la figura de Amespil confirma su voracidad y, al mismo tiempo, plantea una novedad: “Amespil no entendía más que de una sola cosa que era comer [...] y sacándolo de ello era un maricón atlético” (Mansilla 1889, III: 266). El saber ligado al instinto básico de la alimentación exime a Amespil de toda sospecha; al no ingresar en las expectativas de lo masculino, se lo declara incapaz de “gatear” a la mujer.

3. La guerra de los inservibles

Un mismo nombre liga a dos enganchados, cuyas vidas coinciden también en la indiferencia que empantana todas sus acciones: si el exceso, en Amespil, se manifiesta en ese cuerpo gigante que contiene una voracidad infinita, Juan Peretti y Juan Patiño canalizan la demasia en gestualidades paradójicamente contenidas que, en las *causeries* que llevan sus nombres, no dejan de repetir.⁵ David Viñas (2003) alude a una biografía de minucias en la escritura de Mansilla donde predomina una visión microscópica que se aproxima a la “caja fotográfica” (2003: 162). En esa lógica de la fotografía que anticipa al cinematógrafo, lo que pervive en la constelación de enganchados de Mansilla es una potencialidad indicial de lo retratado: con sus predicados mediados por la mirada del *causeur*, Peretti y Patiño brindan su testimonio sobre la Guerra del Paraguay.⁶

Juan Peretti surge de un pelotón marcado por el abandono; el contexto que sobrevuela el primer tramo del relato es una atmósfera de enfermedad signada por el cólera que asola al regimiento en Tuyucué. Peretti destaca por su corporalidad frágil, precaria, que superpone sobre su vida la proximidad de una muerte: “Entre los más escuálidos y decaídos había uno que más de estructura de soldado la tenía de tísico, –siendo visiblemente un candidato para el próximo mundo” (Mansilla 1889, II: 160). Es, entonces, un cuerpo que desde lo visible se presenta como un contramodelo de lo militar, una existencia ineficiente para hacer la guerra. Esa es la conclusión a la que llega el Mayor Mansilla, escenificado en pleno proceso de auscultación: “Lo miré de arriba abajo, y con esa experiencia que da la práctica, lo medí [...] diciéndome interiormente: para qué sirve *esto?*” (161). Lo que se dirime, aquí, es la pregunta por el valor del soldado manifestada en clave irónica por un cuerpo computado como enfermo por el saber militar. A su vez, la ambigüedad del referente del pronombre demostrativo sitúa a Peretti en un umbral infrahumano; una vez más, el enganchado es un símil de hombre aproximado, en esta ocasión, al mundo

⁵ La pulsión por la repetición es un signo característico de los enganchados de Mansilla, y recuerda a esa rigidez que Bergson (1985) identifica como un procedimiento esencial de lo cómico. Si bien estas *causeries* componen retratos no exentos de comicidad, sus desenlaces suelen ser más bien trágicos: el castigo social, en el Ejército, no es tanto la risa como la sobria ejecución.

⁶ La observación de David Viñas refiere al contexto de *Ranqueles*. Si consideramos que la Guerra del Paraguay fue una de las primeras en ser representada fotográficamente, más que anticiparse, la mirada-fotográfica de Mansilla se acopla a las proezas técnicas del momento. Otra pulsión de la época, que se registra tanto en el *Album de la Guerra del Paraguay* como en *La cartera de un soldado* de Ignacio Garmendía, es la de completar las narraciones verbales con dibujos a modo de siluetas de reconocidos oficiales.

objetual. La resultante de este diagnóstico es que Peretti “no servía, –y apenas–sino para barrer la cuadra de su compañía” (161).

Metonímicamente, el movimiento del texto es ubicar a Peretti del lado del barrido. Peretti deviene objeto, cosificación donde sin embargo prevalece lo innombrado: “lo inexplicable no se explica, y cuando se explica, sólo se explica a medias; así es que no puedo explicarme por qué razón Peretti era la primer *cosa* que yo veía” (Mansilla 1889, II: 162). La figura de Peretti resiste cualquier racionalización. Su presencia sobrepasa toda articulada causalidad, construyéndose desde un punto muerto del lenguaje que en el texto se lexicaliza a través de lo *fingido* y la *indiferencia*. En primer término, asignado a barrer, la solución de Peretti es un “fingir que barría” (162). Treta que, sin llegar al extremo de la deserción, opera una torsión sobre lo militar: al volverse ostensible, el simulacro del barrido se convierte en una muda señal de protesta. Por otra parte, la indiferencia funciona como un principio que corroe todas sus acciones, incluso la explosión de violencia que lo compele a matar a su superior. En la misma lógica que postula su cuerpo como improductivo para la guerra, su postura y movimientos parecen ralentizados y corroídos por una abulia permanente: “nada hacía que se molestara, saliendo de su andar taciturno y cabizbajo, lento como el de un condenado al patíbulo” (162). La tendencia a la introspección da cuenta de una mirada evadida de su propia realidad que, a través de la comparación, deriva en una disposición hacia la propia muerte. En este sentido, incluso antes del crimen, la esencia del soldado se invierte: *esto* que es Peretti lleva en vida las marcas del patíbulo.

Cuando la violencia contenida estalla en la dirección incorrecta, la comparación con el patíbulo parece entonces prospectiva. El gesto es desmedido: Peretti asesina a su superior al ser “increpado” que “no había barrido bien la cuadra” (Mansilla 1889, II: 164). Su ejecución se superpone a la de otro enganchado nombrado tan sólo como “*chino*” (164) con la itálica diferenciadora. Su historia apenas se consigna, sin embargo, merece recuperarla; lo ejecutan por deserción por partida triple, pero el cargo ominoso que pesa sobre este soldado es el de ser “un parricida” (166). Estos usos indeseados de la violencia ponen en escena un Mansilla disgustado que, bajo la modalidad de la confesión, torna deseable la muerte de los enganchados cuya diferenciación finalmente se pierde: “por más humano que fuera, y creo que lo soy [...] me hacían desear, lo confieso, que aquellos dos abortos, pagaran el tributo a la fatalidad de su abominable destino” (168).

La lexicalización de los enganchados como “abortos” cifra sus vidas como proyectos de humanidad fallidos. Cuando la instrumentalización de los cuerpos para la guerra fracasa, lo que queda es el ostracismo de lo humano, la experiencia de lo abyecto que implica, en un mismo movimiento, la deseable destrucción tanto del Chino anónimo como de Peretti. De esta manera, la muerte de Peretti excede largamente el final moralizante de la *causerie*:⁷ se aproxima, más bien, a la “inteligibilidad tautológica” (Foucault 2000: 63) del monstruo.⁸ Lo que se cifra, en este final, es una experiencia de la mismidad de la indiferencia capturada en un retrato que resiste cualquier

⁷ La *causerie* establece una jerarquía entre las dos muertes de los enganchados: Peretti, el tísico, muere “como un hombre” (Mansilla, 1889: 171) mientras el Chino, que promete salud, finalmente se acobarda. La conclusión final del texto es que “Las apariencias engañan” (Mansilla, 1889: 171).

⁸ En *Los Anormales*, Michel Foucault remite al monstruo como categoría de explicación autosuficiente atravesada por el binomio ley/naturaleza, y cuya propiedad estriba en “afirmarse como tal, explicar en sí mismo todas las desviaciones que puedan derivar de él, pero ser en sí mismo ininteligible” (2000: 63). La alusión a Peretti como aborto dibuja con nitidez este “afuera” de lo humano, lo cual explicaría por sí mismo la conveniencia de su eliminación.

verbalización. El cuerpo de Peretti deviene desecho, sobra: excedente de una guerra donde la muerte, también, se aplica sobre los propios de pronto percibidos como ajenos.

La historia de Juan Patiño reitera elementos similares, aunque desplegados en otra dirección. En la *causerie* que lleva su nombre, la mirada fotográfica de Mansilla parte de los rasgos faciales para delinear un carácter:

tenía los pómulos saltados, signo infalible de coraje [...] y se movía con una indiferencia que rayaba casi en el abandono de su persona, como diciéndole a la tierra: ‘Psé! y á mí qué se me da? Puedes tragarme cuando quieras’ (Mansilla 1889, I: 265).

Si los pómulos constituyen un *signo* de coraje, rasgo deseable para un soldado, la manera de relacionarse con el oficio, que se pone de manifiesto en el movimiento, contradice por entero el valor temerario de quien se arroja a la acción. En este punto, Patiño se vuelve un oxímoron andante: como Peretti en el momento de su muerte, todo el valor de su gestualidad se deshace por fin en la indiferencia, es decir, un desentendimiento de la guerra que pelea y, más generalmente, un persistente extravío de la causa patriótica. Un movimiento, en definitiva, que renuncia de la verbalización para directamente comunicarse con *la tierra*, lugar donde el soldado sabe que, tarde o temprano, dejará sus restos.

A su vez, la mirada de Mansilla detecta otra dualidad en Patiño: no sólo valeroso pero indiferente sino también “cordobés, y (énfasis mío) negro”, sugestiva conjunción que le permite a Mansilla focalizar en la estructura ósea de Patiño para postular una ascendencia de la “*nación benguela*” (Mansilla, 1889, I: 265). Esta especie de “doble nacionalidad” convierte a Patiño en un cuerpo racializado que funciona, ante todo, como una figura liminal: al mismo tiempo dentro y fuera del proyecto modernizador de la Nación, el retrato que Mansilla esboza tiene los gestos de una evocación al ausente. De ahí que, dentro de unas parentéticas que remiten al presente de la escritura, lo llame “inolvidable negro” (267) mientras un tono elegíaco sacude algunos tramos del texto: “¡Lástima que se vayan acabando los negros! (277).

La escritura, entonces, se rebela contra el incordio del gerundio que sutilmente, y sin explicitar causas, remite a una extinción. Frente al *irse acabando*, ese tiempo de lo durativo que remite al “no todavía” benjaminiano de la experiencia de la narración (Benjamin, 2008) irrumpe, como revés, la figura de Patiño.⁹ Su indiferencia tensiona y estira los resortes de la ley militar, boicoteándola con un accionar que es tanto su evasión como su brutal aceptación. Pulsión alcohólica mediante, Patiño desarrolla una relación cuerpo a cuerpo con la tierra, desplegando un saber que quiebra los imperativos marciales: “Juan Patiño, pasaba en efecto, lo mejor de sus días en las viñas del Señor” (Mansilla 1889, I: 266). Las viñas del Señor, que verbalizan ese *otro-lugar* fantasioso con respecto a la árida realidad del combate, se vuelve literal en el devenir de la *causerie*. Viéndolo como un proyecto fracasado de soldado, el Mayor Mansilla manda a Patiño ir en soledad a “tirotear à los paraguayos” (269). El resultado es que regresa ileso, y *borracho*: “Cómo? He ahí el problema. Él hallaba aguardiente hasta debajo de la tierra” (269).

⁹ Remito aquí al comienzo de *El narrador*, texto atravesado por la Primera Guerra Mundial, donde Walter Benjamin (2008) advierte que el arte de la narración se encuentra en vías de desaparición. La contraparte de ese proceso es, también, la constatación de un débil remanente que habilita la posibilidad de una resistencia (a saber: la propia escritura del texto). Una lógica análoga cabe en “Juan Patiño” de Mansilla: la contraparte de esas *vidas que se acaban* es la existencia elíptica y fulgurante del enganchado que el *causeur* se propone capturar.

La escena subvierte toda relación militarizada con el espacio, cuyo paradigma podría ser el baqueano. Patiño, en cambio, detenta un fútil saber *sub-terra*, una disposición a convertir cualquier resquicio en *viña*. En la línea evasiva, su lógica es la de la substracción de su propio cuerpo al acto del combate; en lugar de pelear, duerme en pleno frente de batalla. En lugar de asesinar, bebe aguardiente en “una caramañola paraguaya” (Mansilla 1889, I: 273). Por vía de la indiferencia, cualquier inquina contra el enemigo parece obturada: el gentilicio del enemigo, para Patiño, designa tan sólo un lugar más donde beber. Más que La Triple Alianza contra Paraguay, lo que emerge en el texto es una oposición entre Patiño y las tecnologías disciplinarias del dispositivo militar.

Patiño se constituye, ya no en monstruo, un proyecto fallido de humanidad, sino en un individuo a corregir. Tal como señala Foucault, en una paradoja irresoluble, “lo que define al individuo a corregir [...] es que es incorregible” (2000: 64). La práctica del castigo se pone en marcha como posibilidad de enmendar el alcoholismo de Patiño, que constituye el signo de su indiferencia. Patiño no ofrece ningún tipo de resistencia; al contrario, la suya es una aceptación dócil en la que persiste la exacerbación del alcohol como resto incurable: “era un mal ejemplo, había que corregirlo. Agoté todos los medios coercitivos, y otros... inútil...!—Juan Patiño estaba saturado hasta la médula de los huesos, el sólo olor del aguardiente lo embriagaba” (Mansilla, 1889, I: 268). La improductividad del cuerpo del enganchado vuelve a ponerse aquí de manifiesto, apelando a la imagen hiperbólica de una saturación ósea. Si el exterior del cuerpo es susceptible de modificarse con el paso del tiempo, el esqueleto, en cambio, puede ser considerado como la estructura permanente de la persona. En ese sentido, el alcohol deviene esencia inalienable de Patiño, corroboración que el texto efectúa a través de un salto temporal representado por líneas punteadas donde se inserta la temporalidad de una difusa posguerra. Clausurado el período de la Guerra del Paraguay, Patiño vuelve a hacer su aparición, al irrumpir en el espacio doméstico de Mansilla con su “voz vinosa” (270). Aquí, accedemos al discurso directo de Patiño, la voz que la *causerie* formula como suya: “Y... ¿por qué no hie de dentrar? decía. Sí, hei de dentrar” (270). En medio de un estado verbal de borrachera, que se representa gráficamente con el añadido de unas cuantas letras, aparece una pregunta: *¿puedo entrar?*

La interrogante, que en lo inmediato del texto alude al pedido, finalmente afirmativo, de ingresar en el despacho de Mansilla para engancharse nuevamente, puede leerse también como la pregunta por la utilidad del soldado una vez que ya se ha hecho la guerra. Al respecto, Mansilla es expeditivo: “Pero Juan, le dije, si estás muy viejo, si ya no servís para nada” (Mansilla 1889, I: 273). Patiño deviene, entonces, resto: es aceptado nuevamente en el ejército, pero de aquí en más todas las imágenes corporales remiten a un sujeto fisiológicamente destruido, que sin embargo no puede dejar de accionar ante los resortes de la ley militar, ya no sólo desde su media lengua afectada por la bebida, sino también desde su propia postura: “cayéndosele la baba, me hizo la venia con toda marcialidad—como si estuviera *fresco*” (274).

La gestualidad de Patiño se sostiene, a partir de aquí, en el disimulo. La baba compone un retrato infantilizado, da cuenta de alguien que ha perdido el dominio sobre sí; a la vez, el término comparativo instala una idea de simulación, donde Patiño pasa a convertirse ya no en soldado, sino en su simulacro. En definitiva, si actúa como si estuviera *fresco*, es porque en realidad está *podrido*. Como en los otros relatos, llega entonces el momento de la desertión, que aquí no se efectúa, aunque funciona para oír una vez más la voz de Patiño: “Pozo de tal por cual, que no servís ni para que se ahogue un pobre negro calavera” (Mansilla 1889, I: 275). El texto sugiere que Patiño desaparece no por desertor, sino por caer en el interior del pozo. La ambigüedad del discurso de

Patiño, en parte, lo contradice: esa mirada esquiva que se mantenía fija sobre la tierra, por fin parece filtrarse en ella para reclamarle que haga lo suyo. La autopercepción de sí mismo como “pobre negro calavera”, desde esta perspectiva, vuelve explicativo lo que la propia *causerie* lamenta, es decir: si los Juan Patiño de la Guerra del Paraguay están desapareciendo es porque la maquinaria militar contempla ese descarte.

4. El Cabo Gómez en *Una excursión a los indios ranqueles*.

Veinte años antes de las *causeries*, la Guerra del Paraguay interrumpe la peripecia de *Una excursión a los indios ranqueles*. Entre la finalización del conflicto el 1° de marzo de 1870, y la primera publicación de *Ranqueles* fechada el 20 de mayo en *La Tribuna* media menos de un trimestre. La herida de la Guerra –que es, sobre todo, la herida de Curupaytí– todavía está abierta. Por eso, en medio de la expedición a Tierra Adentro, irrumpe la historia de Manuel Gómez, devenido Cabo durante la Guerra del Paraguay: ubicada entre los capítulos V y VIII, la digresión dilata la intriga ranquel para postular otra en su lugar que funciona, en parte, como la reiteración condensada de toda esa constelación de enganchados que Mansilla retratará después. Con variaciones, pero como Patiño, Manuel Gómez es un cuerpo entregado a la ebriedad en un contexto de parca abnegación militar. Como Amespil, Manuel Gómez combate y *regresa* de Curupaytí. Y, como Peretti, este *primer fusilado* fallará en el objeto de su violencia para finalmente ser eliminado por los suyos.¹⁰ Lo que se repite, en Mansilla, trama en esos juegos especulares una red sutil de diferencias. Por eso, en algún punto, Manuel Gómez replica, y al mismo tiempo interrumpe, el itinerario de los otros que también son él. En el umbral de la narración, Mansilla anticipa que la historia tiene “algo de fantástico y maravilloso” (Mansilla 2012: 25). En relación con esto, un procedimiento que aparece por duplicado es el de la resurrección. Gómez “vuelve” de la muerte dos veces: después de Curupaytí, y al término de su ejecución a manos de su propio bando, cuando el parecido de su hermana produce en Mansilla el equívoco de un retorno. A propósito de los relatos de guerra, y en particular sobre este relato, Lara Segade (2020) identifica una zona difusa entre vivos y muertos a partir de la cual emergen, con frecuencia, “figuras intermedias, fantasmales, que no están realmente ni de un lado ni del otro” (2020: 79). La condición fantasmática de Gómez involucra, también, una acechanza cuya persistencia corroe la normalidad del aparato militar.

Gómez es destinado por “insubordinación” (Mansilla 2012: 25) al regimiento, según consigna el parte militar. Garmendia, ahora como personaje dentro de la narración, advierte que la gran falta de Gómez es su condición de borracho, es decir: “cuando Gómez se embriagaba, perdía la cabeza” (26). Al principio, Gómez parece ser un soldado formidable; por correntino, sus compañeros buscan “tirarle la lengua” (27) para suscitar su ingenio, pero no lo consiguen. La lengua no se le suelta hasta que se emborracha para poder comunicarse con su superior, el coronel Mansilla, libre de las constricciones de la jerarquía: “vi al cabo Gómez, cuadrado, haciendo la venia

¹⁰ Jenifer French realiza una comparación similar al insertar la historia sobre el Cabo Gómez en la constelación de enganchados de Mansilla. Para la autora, estas piezas funcionan como una “fragmentaria meditación sobre la naturaleza de la justicia militar y de la ética del Estado en cuanto a su apropiación y control de la violencia” (2005: 397). French apuntala la “identificación” de Mansilla con estos personajes subalternos. Aquí se destaca, más bien, la distancia, el vacío que media entre Mansilla y las persistentes acechanzas de estas otras formas de vida que pueblan sus escritos.

militar, doblándose para adelante, para atrás, a derecha e izquierda así como amenazando perder su centro de gravedad” (27). La escena funciona como una puesta en abismo de las convenciones de lo militar, una saturación topográfica donde por vía de todos los ángulos posibles el saludo, muestra de subordinación, se vuelve apenas reconocible. A esta postura del soldado descentrado se añade el pedido del Cabo Gómez, formulado en la “media lengua” (37) de la bebida: “Aquí te vengo a ver, che comandante, pa que me des licencia usted” (27). La frase lleva sobre sí la marca de la irreverencia, cuestión que se expresa tanto en la alternancia entre el voseo y el usted, como por la interjección relajada del “che” con el jerárquico “comandante”. La falla (en este caso, en la comunicación) se explica en una ebriedad circunstancial que excede y satura la caracterización del cabo Gómez: lo que en Peretti resulta cómico aquí se resolverá en tragedia con la irrupción de una violencia que, como afectada por el velo de la ebriedad, no consigue dar con sus objetivos.

En Curupaytí, Gómez combate “ebrio con el olor de la pólvora y de la sangre” (Mansilla 2012: 29). La sinestesia da cuenta de un deslizamiento: el olor de la trinchera se convierte en un sabor que tiñe de irrealidad los avatares de la violencia. Gracias a esta ebriedad, Gómez puede continuar peleando “como si estuviese ileso” (29), a pesar de tener una herida en la barriga. Cual desvío siniestro del modelo de abnegación militar, Gómez no puede dejar de pelear incluso después de que se le ordene retirarse: ese entusiasmo que es, ante todo, un desacato, justifica que se lo tenga por muerto una primera vez. A su regreso, lo que atormenta a Gómez no es tanto el “infierno de fuego” (29) de Curupaytí como la afrenta en la que incurre el alférez Guevara.¹¹ Gómez siente vergüenza porque, durante la contienda, se lo computa por cobarde cuando en realidad, según dice, limpia el fusil para pelear mejor. Es con el objeto de remendar su honor que asesina a un vivandero creyendo que se trata de Guevara. Esta violencia, que se desvía de la Guerra y que por fin la rebasa, se anticipa en un microrrelato alucinado donde Gómez le propina una puñalada a su amada al confundirla, en sueños, con “un rival, que él aborrecía mucho” (33). Tanto el plano onírico del sueño como el del alcoholismo dan cuenta de una irrealidad que merodea las percepciones de Gómez y lo llevan a fracasar en los objetos de sus violencias desmesuradas.

Ahora bien, como sujeto-fallado su cuerpo, devenido resto, no deja de adquirir la fisionomía de un fantasma que persiste más allá del efecto efímero de sus “resurrecciones”. Gómez es, ante todo, el signo de una acechanza que amenaza lo expeditivo de la ley militar. Puede pensarse, por lo tanto, que la ejecución efectiva de Gómez cristaliza una sobrevivida: la que, en la puesta en acto de la escritura de su historia, suscita una interpelación.¹² De ahí que, en la antesala de la ejecución, las palabras proferidas como señal de lealtad impliquen un segundo enunciado que permanece en estado latente: “Al oír aquel mi comandante, me pareció escuchar este reproche amargo: —Usted me deja fusilar” (Mansilla 2012: 40). Pese a dicha formulación, que no queda claro si Mansilla oye o, en un movimiento que recuerda a la típica vacilación del fantástico

¹¹ El campo semántico de lo infernal para referir a Curupaytí también se repite en *La cartera de un soldado*. Estas caracterizaciones del campo de batalla pueden leerse como intentos de tornar épico el acontecimiento, pero se desvanecen en cuanto la narración abandona esa perspectiva para proseguir en la dirección del retrato.

¹² En su análisis sobre la concepción del rostro esbozada por el filósofo Emmanuel Levinas, Judith Butler caracteriza la interpelación como ese momento en donde “el Otro [...] hace una demanda ética, aunque no sabemos qué nos demanda” (2006: 166). La noción se vuelve productiva, para pensar estas textualidades de Mansilla, ahí donde permite trazar las coordenadas no ya de una identificación con los enganchados ni una performance del *causeur*, sino más bien de una escritura que se produce a partir de la falta y el fracaso comunicativo que suponen, para el coronel Mansilla, la muerte “injusta” del Cabo Gómez.

(Todorov 1981) *creo oír*, Gómez, incluso condenado a morir, continúa accionando como soldado. Esa conducta disciplinada para la narración de un episodio de indisciplina produce un contraste notable en tanto arrastra al absurdo la lógica de las jerarquías: “¡Pobre Gómez! Cuando me vio entrar agachándome en la carpa, intentó incorporarse y saludarme militarmente. Era imposible por la estrechez” (Mansilla 2012: 40). La venia, que antes se producía de manera exacerbada, ahora resulta impracticable: Gómez actúa, en este pasaje, *como si* no se lo estuviera condenando, acción que redundante en la “enormidad” del personaje frente a la pequeñez del espacio. Este desacople, esta inversión de las expectativas donde la justicia deviene injusta, produce que Mansilla enferme y se tape los oídos para no oír la “fatídica detonación” (40) que, con el peso de lo inexorable, implica la muerte de Gómez.

5. La lengua de los desterrados

Frente al acto “cronofágico” (Mbembé 2020) de la Nación,¹³ que en el caso de la Guerra del Paraguay se vincula con operaciones discursivas de entronización de los grandes nombres como las que glosa “Letras”, surge entonces una restitución, la que subyace en esta constelación de enganchados: cuerpos precarios, sin nombres o mal nombrados, que con sus medias lenguas hablan, desde sus silencios y desapariciones, de las violencias fundantes del dispositivo militar. La destrucción de sus vidas anida como contraparte la existencia de estos fragmentos textuales donde, entre digresiones y anécdotas, fulguran presencias que se repiten en los recuerdos del General Mansilla. Tal como consigna el *causeur*, “La justicia militar, al revés de las otras justicias, debe ser eléctrica como el rayo; de lo contrario se desvirtúa” (Mansilla 1889, III: 265). Esa justicia, que se quiere natural e inapelable como el rayo, reiterada y por eso recontextualizada en el discurso literario, sufre por fin el castigo de lo desvirtuado. Narrada una y otra vez en lo engorroso de sus procedimientos, su racionalidad se resquebraja. Gómez, Patiño, Peretti y Amespil, en lo discontinuo de sus historias, recomponen una memoria marginal donde la guerra es una razón opaca para sus verdaderos protagonistas. Entonces lo militar flaquea y de ese desmoronamiento, sí, aparece el soldado.

FRANCO POZZO es estudiante de la carrera de Letras en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Es adscripto a la cátedra de Literatura Argentina I “A”.

¹³ Achille Mbembé acuña el término “cronofagia” para hacer referencia a la capacidad del Estado de “consumir tiempo, esto es, abolir el archivo y anestesiarse el pasado” (2020: 4). Si toda escritura supone una relación implícita con la temporalidad, lo que surge de los retratos particulares de los enganchados anida la potencia de una restitución.

Bibliografía

- BENJAMIN, Walter. 2008. *El narrador*. Introducción, traducción y notas de Pablo Oyarzún R. Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados.
- BERGSON, Henri. 1985. *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*. Madrid: SARPE.
- BUTLER, Judith. 2006. *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*. Buenos Aires: Paidós.
- FOUCAULT, Michel. 1991. *Historia de la sexualidad. La voluntad de saber*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- FRENCH, Jenifer. 2000. “Clase del 22 de enero de 1975) en *Los anormales. Cursos en el Collège de France*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, pp. 60-82.
- _____. 2005. “Un mundo al revés. Lucio V. Mansilla y la Guerra del Paraguay”, en *Les guerres du Paraguay aux XIXe et XXe siècle*. Actes du Colloque International Le Paraguay à l’ombre de ses guerres. Acteurs, pouvoirs et représentations, Paris, 17 – 19 novembre.
- IGLESIA, Cristina y Schwartzman, Julio. 1995. “Entre-nos, folletín de la memoria” en *Horror al vacío y otras charlas*. Buenos Aires: Biblos.
- KOHAN, Martín. 2014. “Los héroes de la fatalidad” en *El país de la guerra*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- LAERA, Alejandra. 2008. “Sobre la guerra en el Paraguay (relatos nacionales en las fronteras)” en Graciela Batticuore et al. (comps.), *Fronteras escritas*. Rosario: Beatriz Viterbo, pp. 183-213.
- _____. 2022. “¿La paz o la guerra? Una excursión a los indios ranqueles de Lucio V. Mansilla” en *A contracorriente. Una revista de estudios latinoamericanos*, vol. 19, num. 2, pp. 35-49.
- MANSILLA, Lucio Victorio. 1889. “Amespil”, “Juan Patiño”, “Juan Peretti” y “Letras” en *Entre-nos: Causeries del jueves*. Buenos Aires: Casa editora.
- _____. 2012 [1870]. *Una excursión a los indios ranqueles*. Buenos Aires: Agebe.
- MOLLOY, Sylvia. 1996. “Santuarios y laberintos: los sitios de la memoria” en *Acto de presencia*. México: Fondo de Cultura Económica, pp. 212-246.
- MORENO, María. 2020. “Culo argento” en *Panfleto. Erótica y feminismo*. Buenos Aires: Random House, pp. 285-290.
- SCHVARTZMAN, Julio. 1996. “Mansilla: ¿?” en *Microcrítica. Lecturas argentinas (cuestiones de detalle)*. Buenos Aires: Biblos, pp. 149-158.
- SEGADE, Lara. 2020. “Visiones de Curupaytí. Cuerpos, combate y relato en algunas producciones culturales argentinas de la Guerra del Paraguay” en *Revista interdisciplinaria de estudios sociales*, num. 21, pp. 69-96.
- _____. 2022. “Una guerra desproporcionada: cuerpos, combate y relato en algunas producciones culturales argentinas de la Guerra del Paraguay” en *A contracorriente. Una revista de estudios latinoamericanos*, vol. 19, num. 2, pp. 50-64.
- MBEMBÉ, Achille. 2020. “El poder del archivo y sus límites”. Traducción de Carla Fumagalli en *Orbis tertius* vol. 25, num. 31, e154.
- TZVETAN, Todorov. 1981. *Introducción a la literatura fantástica*. México D.F.: Premia.
- VIÑAS, David. 2003. “Mansilla, arquetipo del gentleman- militar (1870)” en *Indios, ejército y frontera*. Buenos Aires: Santiago Arcos, pp.159-168.