

Against Paraguay.
19th Century Latin-American Visual Culture and Literature during the War against
Paraguay (1864-1870)

by

Sebastián J. Díaz

A dissertation submitted in partial fulfillment
of the requirements for the degree of
Doctor of Philosophy
(Romance Languages and Literatures: Spanish)
in The University of Michigan
2009

Doctoral Committee:

Associate Professor Santiago Colás, Co-Chair
Associate Professor Gareth Williams, Co-Chair
Assistant Professor Daniel Noemi-Voionmaa
Assistant Professor Paulina L. Alberto



A Noelia Sol.

Acknowledgements

Este proyecto ha sido armado a modo de bestiario: primero he juntado los monstruos, luego los he dispuesto de un modo en el que parezcan más espectaculares de lo que realmente son y por último he intentado crear el mayor de los monstruos, el portento de todos los portentos que es el bestiario mismo como un texto inacabado. Y es solo allí, en su carácter incompleto, en su imposibilidad de catalogación total en donde reside su más temida naturaleza monstruosa. Este texto reúne múltiples portentos fantásticos con los que fui lidiando a lo largo de mi doctorado en la Universidad de Michigan: imágenes, textos y guerra. Para ello ha sido fundamental la participación de los miembros de mi comité. Comenzando por Santiago Colás cuya guía didáctica y filosófica me ha ayudado a ser un intelectual independiente; gracias a tus invalorable lecturas e ideas sobre la literatura he aprendido a escapar siempre de la más monótona hermenéutica. Y Gareth Williams, cuya honestidad académica, exhaustivo intelecto y dedicación por la investigación y por sus estudiantes me han servido como modelos para poder continuar en la profesión; gracias por tus profundos, sinceros y siempre fructíferos comentarios a mis tediosos borradores. Daniel Noemi Voionmaa ha sido un ejemplo por su pasión con la literatura, con la crítica literaria y con su campo. Gracias Daniel por tu amistad, tus lecciones magistrales sobre el XIX en Chile y por tus brillantes comentarios a mi trabajo. Finalmente debo agradecer a Paulina Alberto quien ha sido una excelente

lectora y ha sabido hacerme cuestionar aquellos aspectos más problemáticos de mi argumentación para el lector atento a la historia del siglo.

No puedo dejar de mencionar a Cristina Moreiras-Menor a quien debo mi interés por la guerra y la cultura visual. Gracias Cristina por compartir conmigo tus ideas sobre la enseñanza, la investigación y la labor profesional en la academia. Muchos profesores de la Universidad de Michigan han sabido estimular mi curiosidad, generar en mí pensamiento crítico, así como han sabido guiarme en mi creación intelectual; a ellos les agradezco: Catherine Brown, Ivonne Del Valle, Enrique García Santo-Tomás, Alejandro Herrero-Olaizola, Kate Jenckes, Javier Sanjinés, Lucia Suarez y Gustavo Verdesio. En la Universidad de Buenos Aires de la Facultad de Filosofía a los profesores Mario Heler, Carlos Altamirano y Oscar Terán; en T.E.A. Fernando González y Gabriel Cetkovich.

Debo mi agradecimiento a las instituciones que hicieron posible mis estudios graduados y consiguientemente este trabajo, primordialmente al Departamento de Romance Languages and Literatures, Horace Rackham Graduate School y al International Institute de la Universidad de Michigan, Ann Arbor. También a aquellas instituciones que facilitaron mi acceso a las tan ocultas fuentes primarias de este trabajo y a sus representantes: a Ana Naldi de la Fundação Biblioteca Nacional de Rio de Janeiro, a Lía Colombino, Osvaldo Salerno y Ticio Escobar del Centro de Artes Visuales/Museo del Barro en Asunción y al personal de atención al público del Archivo Nacional y la Biblioteca Nacional de Asunción; a la Biblioteca Nacional, Museo Histórico Nacional y al Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires y a la Biblioteca Nacional de

Montevideo. Finalmente, a Tom Burnett que ha facilitado mi trabajo en la Harlan Hatcher Library de la Universidad de Michigan.

Especiales y eternos son los agradecimientos a Luís Martín Cabrera y a Kimberly Vinall por su apoyo intelectual, su amor y su amistad incondicional en los momentos cruciales de mi carrera. Mis amigos, todos ellos, son los que me han ayudado a seguir en pie. Manuel Chinchilla ha sido el paciente lector de los primeros capítulos, gracias Manu. A Federico Pous, Brian Whitener, Rachel TenHaaf, Mara Pastor, Ana Ros, Alejandro Quin, Matías Bargsted, Lucas Bidon-Channal y Facundo García-Valverde les agradezco especialmente porque han invertido largas horas de conversación sobre este trabajo.

Desde el principio de mis estudios en periodismo y filosofía mis padres, Alberto Díaz y María Rosa Duhalde y mi hermano Hernán Díaz me han apoyado con su afecto, entusiasmo e interés por el trabajo intelectual y la educación. Ellos me han enseñado con su esfuerzo y honestidad en sus propios trabajos una ética laboral que intento seguir durante todos los días. Para ellos, los Díaz, mi amor y agradecimiento. Para mi familia política, Elsa y Juan Carlos Cirnigliaro (mis queridos suegros) y Juan Carlos –hijo- y Silvia Cirnigliaro, por haberme aceptado en su hogar como si fuera uno más de ellos.

Y en el fondo está Noelia Sol, siempre. A vos, por tu amor, tu compañerismo, tu amistad y tu fortaleza que hicieron amable a esta mi colección de monstruos... por ser el ser más brillante y maravilloso de mis días.

Table of contents

Dedication.....	ii
Acknowledgements	iii
List of Figures.....	vii
Abstract.....	xi
Chapter 1. Introduction.	1
I. Línea de Tiempo contra el Paraguay.	1
II. Este Trabajo.....	10
III- Guerra contra Paraguay y Cultura Visual en el siglo XIX latinoamericano.	17
IV- Estudios de Guerra.	27
V- Estado de Exclusión del Estado: El Autómata.	40
VI- Historia y Modelos Históricos: contra Paraguay.....	48
Chapter 2. Xilografía y Textualidad: Para una <i>Iconología</i> de los Periódicos Ilustrados Paraguayos.	64
I. La “estética oficial” y el complejo mediático paraguayo.	70
II. Periódicos ilustrados.	87
III. Estado de la crítica de los “periódicos de trinchera”.	101
IV. Imagen y Texto.....	112
V. Guerra y Narración.....	126
Chapter 3. (De)Trás de la instantaneidad: Imágenes fotográficas y escritura en las crónicas del Coronel Palleja.....	149
I. Breve panorama desde los inicios de la fotografía hasta la guerra.....	151
II. Realismo y Fotografía. Del otro lado del lenguaje.....	164
III. Fotos de Guerra.....	172
IV. (De)Trás de la instantaneidad. Los Diarios de Palleja.....	189
V. Lista de Cronistas Directos de la Guerra contra el Paraguay.....	211
Chapter 4. Visibilidad, Detallismo y Escritura: Cándido López y la Creación Mixta.	214
I. El academicismo y la pintura nacional.	216
II. Recepción de la obra pictórica de Cándido López.	229
III. Horizontalidad, Perspectiva y Narración.	236
IV. Composiciones.....	251
V. Curupaytí.....	261
Conclusión	286
Bibliography	291

List of Figures

Figure 1: El Mariscal Solano López..	10
Figure 2: Xilografía. Lambaré	73
Figure 3: Xilografía. El Centinela.....	77
Figure 4: Tapas de los primeros números de El Centinela	80
Figure 5: "Embarque de los voluntarios da Patria".....	84
Figure 6. Victoria y Marte en Campamento Brasileiro.....	89
Figure 7: "La Alianza Marcha a Vapor".....	91
Figure 8: Primeras páginas de Cabichuí y El Centinela.	94
Figure 9: Clichés de Cacique Lambaré y Lambaré.....	95
Figure 10: "Castro asustado por las bombas".....	106
Figure 11: "Cabalgata exploratoria".....	119
Figure 12: Xilografía Cabichuí.	121
Figure 13: Cabichuí, detalle.....	122
Figure 14: A Natalicio Talavera	124
Figure 15: El Centinela, detalle.	125
Figure 16: El Mariscal Solano López.	133
Figure 17: "La virtud y el valor galardonados por la justicia"	134
Figure 18: "El Paraguay sosteniendo solo el mundo Sud-Americano"	136
Figure 19: "Lectura del Cabichuí"	139

Figure 20: “Dos paraguayos cortejando a una dama”	140
Figure 21: “El pastor y el Lechuguino”	142
Figure 22: “Visita de un Padre”	143
Figure 23: Viñetas de Cabichuí.....	144
Figure 24: Cliché de la sección “Popias”	145
Figure 25: Cliché de la sección “Variedades”	145
Figure 26: s/t	149
Figure 27: General Venancio Flores	154
Figure 28: General Bartolomé Mitre.....	154
Figure 29: Mariscal Francisco Solano López.	155
Figure 30: George Thomas Bate.	157
Figure 31: Logotipo de Bate y Cia.....	158
Figure 32: El Mangrullo.....	159
Figure 33: Coronel León de Palleja.	161
Figure 34: Teniente Cándido López	161
Figure 35: Iglesia de Paysandú.	162
Figure 36: Vista de la Iglesia de Paysandú. Correo del Domingo	163
Figure 37: Tuyutí Batería oriental.....	179
Figure 38: Batalla del 18 de Julio de 1866.	180
Figure 39: Batalla del 18 de Julio.	180
Figure 40: Soldado Paraguayo	184

Figure 41: Soldado Paraguayo	185
Figure 42: Litografía. Cabrião.	187
Figure 43: Cadáveres paraguayos.	200
Figure 44: Octavo montón de cadáveres paraguayos.	203
Figure 45: Muerte del Coronel Palleja.....	208
Figure 46: Victor Meirelles. Combate Naval do Riachuelo	220
Figure 47: Padro Américo. Batalha do Avahy.....	221
Figure 48: Juan Manuel Blanes. La Paraguaya.....	223
Figure 49: José Ignacio Garmendia. Combate del Paso de la Patria	226
Figure 50: Cándido López. Batalla de Tuyutí.....	231
Figure 51: Cándido López. Campamento Argentino del otro lado del Río	239
Figure 52: Cándido López. Soldados Paraguayos heridos.....	243
Figure 53: Cándido López. Episodio de la 2da división Buenos Aires	246
Figure 54: Cándido López. Episodio de la 2da división Buenos Aires, detalle.....	248
Figure 55: Cándido López. Campamento en la Uruguayana.....	250
Figure 56: Cándido López. Campamento en la Uruguayana, detalle.	251
Figure 57: Cándido López. Vista del interior de Curuzú.....	254
Figure 58: Cándido López. Campamento incendiado.....	259
Figure 59: Esquema de la serie de Curupaytí.	266
Figure 60: Cándido López. Ataque de la escuadra brasileña.....	268
Figure 61: Cándido López. Marcha del ejército argentino	269

Figure 62: Cándido López Asalto de la 1ª columna brasileña a Curupaytí	270
Figure 63: Cándido López. Asalto de la 2ª columna brasileña	271
Figure 64: Cándido López. Asalto de la 3ª columna argentina.....	272
Figure 65: Cándido López. Asalto de la 4ª columna argentina.....	273
Figure 66: Cándido López. Trinchera de Curupaytí.	274
Figure 67: Cándido López. Trinchera de Curupaytí.	275
Figure 68 Cándido López. Después de la batalla de Curupaytí.....	276
Figure 69: Composición del panel del Asalto a Curupaytí.	281

Abstract

Contrary to the conventional hypothesis that war in the nineteenth century allowed nation-states to enforce their hegemony over different forms of social groups and communities by crystallizing nationalism and homogenizing plurality, this dissertation argues that warfare imposes a technological velocity that frustrates the construction of epic narratives, disturbs any vision that tries to monumentalize the nation-state and destabilizes the lettered/visual culture, precisely by exposing the precarious nature of state sovereignty.

The war between the Triple Alliance of Argentina, the Empire of Brazil and Uruguay against Paraguay lies at the juncture of two vectors: nation-building violence and technological changes in the means of representation and communication. It is a moment that reflects the nation-state's appropriation and institutionalization of war as justified violence in the name of progress and civilization and one in which the production and reproduction of signifiers, through the linotype revolution and the photography proliferate. The first introductory chapter, then, aims to articulate a cultural critique of war as a fundamental condition in the production of representation in nineteenth-century Latin American literature and visual culture.

The second chapter deals with the intersection of writing and wood engravings in the Paraguayan illustrated newspapers *El Centinela* and *Cabichuí*. These journals transformed the war chronicles into clusters of texts and engravings that fragmented the

nation state's rhythm of epic narration. In the third chapter, I analyze the range and influence of the massive photographic production contained in the Uruguayan Colonel Palleja's *Diario de la Campaña de las Fuerzas Armadas contra el Paraguay*, in order to explore how the new medium of photography forced Palleja to renegotiate writing about both war and state violence. I use the *Diario* as a springboard to discuss how photography establishes a new balance of resemblances between writing and images and between the visible and the invisible in the discourse on war. In the fourth and final chapter, I explore the intersection of writing and painting in the work of the Argentinean lieutenant Cándido López and his *Curupaytí* series of chronicles and canvases that create a fragmented "negative epic" of the war.

Chapter 1. Introduction.

I. Línea de Tiempo contra el Paraguay.¹

1808- Llegada de la Corte Portuguesa a Rio de Janeiro.

1810- (25 de mayo) Revolución de Mayo, Cabildo de Buenos Aires.

1811- (14 de mayo) Independencia de facto de la República del Paraguay.

1814- Gaspar Rodríguez de Francia se convierte en dictador temporal de la República del Paraguay.

1815- Se forma la Liga Federal (oficialmente Unión de Pueblos Libres) Córdoba, Corrientes, Entre Ríos y la Banda Oriental de Uruguay.

1816- (9 de julio) Independencia de facto de las Provincias Unidas del Río de la Plata (con el nombre oficial de Provincias Unidas en Sudamérica se incluye a la Liga Federal)// Invasión portuguesa a la Banda Oriental del Uruguay.

1816- Gaspar Rodríguez de Francia se declara Supremo Dictador Perpetuo de la República del Paraguay (hasta 1840)

1821- Incorporación formal de la Provincia Cisplatina (Banda Oriental del Uruguay) al Reino Unido de Portugal, Brasil y Algarve.

1822- Independencia del Imperio del Brasil del Reino Unido de Portugal declarada por el emperador Brasileño Pedro I.

1825-1828- Guerra entre el Imperio del Brasil y las Provincias Unidas del Río de la Plata por la Banda Oriental del Uruguay.

1828- (28 de Agosto) Independencia de la Banda Oriental del Uruguay como República Oriental del Uruguay.

1829- (8 de diciembre) Juan Manuel de Rosas es nombrado gobernador de Buenos Aires con el título *Restaurador de las Leyes e Instituciones de la Provincia de Buenos Aires*.

¹ Tomo los datos históricos que narran Menezes en *Guerra do Paraguai. 130 Anos Depois*. Ed. Castro Magalhães Marques, Maria Eduarda. Rio de Janeiro, RJ: Relume Dumará, 1995. y Doratioto, Francisco. *Maldita Guerra: nova historia da Guerra do Paraguai*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

En 1835 Rosas es reelecto en Buenos Aires y toma la **representación exterior del país**, hasta 1852, dándole el nombre de *Confederación Argentina*: un estado federal basado en tratados interprovinciales sin una constitución nacional.

1831-1840- Periodo de Regencia del Imperio de Brasil.

1835-1852 – Guerra entre blancos y colorados en Uruguay (“Guerra Grande”).

1840- Anticipación de la Minoridad de Pedro II en el Imperio de Brasil.

1840- Muerte de Gaspar Rodríguez de Francia.

1844- el Imperio del Brasil reconoce la independencia de Paraguay. // Carlos Antonio López asume como presidente de la República del Paraguay.

1851- Alianza entre Uruguay, Entre Ríos y el Imperio del Brasil contra el gobierno de Juan Manuel de Rosas.

1852- (3 de febrero) Batalla de Caseros. Derrota de Rosas por el Ejército Grande (Entre Ríos, Uruguay, Imp. Brasil). Justo José de Urquiza es elegido presidente de la Confederación Argentina.

1852- La Confederación Argentina reconoce la independencia del Paraguay.

1852- (11 de septiembre) “Revolución de Septiembre”, el Estado de Buenos Aires se declara independiente de la Confederación Argentina.

1860- Bernardo Berro del Partido Blanco es elegido como presidente de la República Oriental del Uruguay.

1861- (17 de septiembre) Batalla de Pavón. Las tropas del Estado de Buenos Aires al mando de Bartolomé Mitre vencen a la Confederación Argentina.

1862- (12 de octubre) Mitre asume como presidente de la República Argentina.
(16 de octubre) Francisco Solano López es elegido presidente de la República del Paraguay.

1863- Venancio Flores y los *Colorados* invaden el Uruguay apoyados por Mitre.

1864 (preludio)

Marzo: Bernardo Berro Renuncia a la presidencia de Uruguay y cede el poder ejecutivo a Atanasio Aguirre (quien presidía el senado).

Mayo: Misión diplomática del Imperio del Brasil en Uruguay para que el gobierno del partido *blanco* pague una indemnización por daños a los ganaderos Brasileños de la frontera. La misión fracasa.

4 de agosto: *Ultimátum* del Imperio de Brasil a Uruguay por el cumplimiento de las exigencias del Imperio.

30 de agosto: *Ultimátum* del Paraguay al Imperio ante la intervención Brasileña en Uruguay.

12 de octubre: El Imperio apoyando al líder *colorado* Venancio Flores invade el Uruguay.

LA GUERRA

1864

12 de noviembre: la flota paraguaya aprisiona al vapor *Marquês de Olinda* que llevaba a bordo al presidente del Mato Grosso. Se rompen así las relaciones entre Paraguay y el Imperio del Brasil.

2 de diciembre: \ Sitio de Paysandú. Con apoyo de la marina del Imperio del Brasil Venancio Flores sitia la ciudad uruguaya de Paysandú (la resistencia dura dos meses -2 de enero 1865- y los prisioneros “blancos” son fusilados por Flores).

13 de diciembre: el Congreso paraguayo declara formalmente la guerra al Imperio del Brasil.

-Comienza la invasión paraguaya al Mato Grosso.

1865

Enero: El ejército paraguayo para intervenir en el Uruguay pide permiso para cruzar por territorio argentino. El gobierno argentino niega la entrada a las tropas paraguayas.

Febrero: Flores es nombrado presidente provisorio de Uruguay.

Marzo: (18) Paraguay declara la guerra a Argentina y comienza a invadir la provincia de Corrientes.

Abril: Toma paraguaya del puerto y la ciudad de Corrientes.

Mayo: (1º) se firma el Tratado (en ese momento secreto) de la Triple Alianza entre la República Argentina, el Imperio del Brasil y la República Oriental del Uruguay contra Paraguay con los objetivos de finalizar el gobierno de López, liberar la navegación por la cuenca del Plata, anexionar territorios reivindicados por el Imperio del Brasil y Argentina. Se nombra a Bartolomé Mitre como Comandante en Jefe de las Fuerzas Aliadas.

(25) ✂ Reconquista de Corrientes por las tropas del ejército Argentino. La ciudad es abandonada prontamente por los vencedores al no contar con el apoyo de más tropas aliadas.

Junio: (11) ✂ Batalla del Riachuelo. La marina del Imperio destruye casi completamente a las fuerzas navales paraguayas. La Alianza toma el control de la cuenca del Plata hasta la entrada de Asunción. Comienza el bloqueo marítimo a Paraguay.

Julio: “Sublevación de Basualdo”, 8 mil soldados argentinos se niegan a luchar contra Paraguay. El mando argentino remueve a los jefes del movimiento y los destina a los fuertes de la Patagonia.

Agosto: (5) El ejército Paraguayo al mando del General Estigarribia toma la ciudad Brasileña de Uruguayana, frente a la ciudad de Paso de los Libres en Corrientes, Argentina.

(17) ✂ Batalla de Yatay (al norte de Paso de los Libres, provincia de Corrientes). Victoria aliada, comienza el sitio de Uruguayana.

Septiembre: (14-18) Estigarribia se rinde en Uruguayana. El resto del ejército paraguayo en Corrientes al mando del General Isidoro Resquín se retira hacia al Paraguay.

Noviembre: “Sublevación de Toledo”. La caballería entrerriana que respondía a las órdenes de Urquiza se subleva en Toledo. La revuelta es detenida y se fusila a los jefes.

1866

Abril: (16-23) Los Aliados cruzan por el alto del Río Paraná, **comienza la invasión al Paraguay**.

Mayo: (2) ✂ Batalla de Estero Bellaco. Las tropas paraguayas atacan sorpresivamente al campamento Aliado en Paso de la Patria. La ofensiva es frustrada por la retaguardia Brasileira y uruguaya. La Alianza avanza hasta Tuyutí donde establece campamento.

(24) ✂ Batalla de Tuyutí. Un ataque sorpresa de las tropas paraguayas da inicio a la batalla más grande de América del Sur: 24 mil soldados paraguayos frente a 32 mil del ejército aliado (21 mil Brasileños, 9.500 argentinos y 1.300 uruguayos). Las pérdidas del ejército paraguayo –más de 14 mil muertos- provocan un reclutamiento forzado y masivo de la población a las filas de vanguardia paraguayas. El ejército aliado avanza hasta Yataity Corá donde arma campamento.

Julio: (1) ✂ Batalla de Yataity-Corá. Frustrado ataque sorpresa de las tropas paraguayas al campamento argentino en Yataity Corá. El ejército paraguayo se repliega y arma sus defensas en la selva del Boquerón y el potrero del Sauce.

(16) ✂ Batalla de Boquerón. Las tropas Aliadas toman la trinchera paraguaya en medio de la selva. El ejército paraguayo se retira a Sauce.

(18) ✂ Batalla de Sauce. Las tropas aliadas toman la trinchera paraguaya, acción que cuesta grandes pérdidas a los aliados. Las tropas paraguayas se repliegan e incrementan sus defensas en la Fortaleza de Curuzú.

Septiembre: (3) ✂ Batalla de Curuzú. Luego de dos días de bombardeo de la escuadra naval Brasileira a la Fortaleza paraguaya de Curuzú, las tropas toman la fortaleza luego de largas horas de combate. Las fuerzas paraguayas se repliegan a la fortaleza de Curupaytí. Los aliados arman campamento en Curuzú.

(12) Entrevista de Yataity-Corá. Bartolomé Mitre y el Mariscal Francisco Solano López intentan negociar la conclusión de la guerra. La Alianza no acepta finalizar el conflicto sin la renuncia y exilio de López del Paraguay. López no acepta los términos. La guerra continúa.

(22) ✂ Batalla de Curupaytí. Luego de más de dos horas de bombardeo de la escuadra naval Brasileira a Curupaytí, que contaba para la defensa con 4 mil soldados, las tropas aliadas avanzan frontalmente con más de 20 mil hombres. Los aliados son rechazados. La defensa de Curupaytí representa la derrota más grande de la Triple Alianza en la guerra. Las tropas aliadas quedan inmóviles y tardan casi un año en reactivarse y reordenarse.

Octubre: Luis Alves de Lima e Silva, Marqués de Caxias, es nombrado comandante en jefe de las fuerzas terrestres y marítimas del Imperio del Brasil asume su posición al llegar a Paraguay el 19 de noviembre. El general de las fuerzas Uruguayas Venancio Flores se retira del Paraguay dejando un reducido número de soldados uruguayos al mando del comandante Brasileiro.

Noviembre: (9) *Montoneras Argentinas*. El contingente del ejército argentino de la provincia de Cuyo reclutado para suplir las bajas de Curupaytí se subleva y toma la ciudad de Mendoza. Se suman a la sublevación, que llevaba como lema “*viva la patria, vivan nuestros hermanos paraguayos*”, las ciudades de San Luís, San Juan, La Rioja, Catamarca y parte de Córdoba comandadas por Felipe Varela. Mitre envía gran parte del ejército argentino para combatir los levantamientos.

Diciembre: El Departamento de Estado de los Estados Unidos de Norteamérica se ofrece como mediador del conflicto ya que representaba según el país del norte un problema para el comercio y la formación y desarrollo de las instituciones sudamericanas. La mediación no prospera en ninguna de las partes.

1867

Febrero: Mitre abandona el frente con 4 mil hombres para luchar contra los levantamientos del interior argentino dejando en el Paraguay a 6 mil soldados.

Marzo: Pedro II decreta el reclutamiento “por sorteo” de 8 mil guardias nacionales. La medida es repudiada y se producen varios levantamientos en el Imperio. Comienza la epidemia de cólera que se propaga de Río de Janeiro a Corrientes, de allí a los campamentos del frente de batalla en Paraguay, a Asunción y a Buenos Aires.

Mayo-Junio: ✂ Episodio de Laguna. Las fuerzas expedicionarias Brasileñas intentan entrar al Paraguay por el Mato Grosso. Son rechazadas por la caballería paraguaya y son forzadas a retirarse.

Julio: (22) Después de casi un año de inacción las fuerzas aliadas inician el movimiento de cerco a la fortaleza paraguaya de Humaitá.

(29) Las fuerzas Brasileñas establecen campamento en el pueblo de Tuiu-Cuê frente a la fortaleza de Humaitá.

(31) Mitre regresa al frente de batalla.

Agosto: (3) ✂ Batalla de San Solano. Las tropas aliadas al mando del general uruguayo Enrique Castro vencen a las fuerzas paraguayas que se encontraban en la estancia de San Solano. Castro destruye las líneas telegráficas que comunicaban Asunción y Humaitá.

(18) La escuadra naval Brasileira comienza un plan de bombardeo diario a las fortalezas de Humaitá y a la casi abandonada Curupaytí.

Noviembre: (2) ✂ Batalla de Tayí. Las fuerzas aliadas al mando del general Brasileiro João Manuel Menna Barreto toman la posición paraguaya de las trincheras de Tayí en las márgenes del río aislando por completo a Humaitá de su acceso fluvial.

(3) ✂ Segunda Batalla de Tuyutí. Comandadas por el general Vicente Barrios las fuerzas paraguayas atacan por sorpresa el campamento aliado de Tuyutí para detener el cerco de Humaitá, los aliados huyen abandonando el campamento. Las tropas paraguayas comienzan el saqueo de Tuyutí en búsqueda de comida y bebida que se detienen a consumir en el momento, mientras los aliados se rearmen e inician el contraataque. Pocos paraguayos logran escapar, pero el campamento queda incendiando casi por completo. La imposibilidad de mantener la posición en Tuyutí por el Paraguay implicó la imposibilidad de detener el cerco y avance a Humaitá.

Diciembre: (21) Llegan nuevas embarcaciones Brasileñas al frente. Estas eran más pequeñas, con un casco muy bajo que apenas se asomaba a la superficie del agua (estaban más bien sumergidas) transformándose así en un blanco difícil para los cañones. Contaban además con un motor a vapor de doble hélice y un potente cañón protegido por un armazón metálico.

1868

Enero: (2) Muere de cólera el vicepresidente argentino Dr. Marcos Sastre.

(13) Mitre transfiere al Marqués de Caxias el comando en jefe de las tropas de la Triple Alianza y al día siguiente regresa a Buenos Aires.

Febrero: A inicios del mes la marina Brasileira cruza por el frente de Humaitá hacia Asunción. El bombardeo desde Humaitá fue insuficiente y deja libre el acceso a la Capital por vía fluvial.

(19) ✂ Toma de Establecimiento. Las fuerzas aliadas toman la posición fortificada de Establecimiento que conectaba Humaitá con el Chaco.

(19) Rebelión en Montevideo liderada por el ex presidente Bernardo Berro. Asesinato de Venancio Flores. También se apresa y ajusticia a Berro.

(22) La marina del Imperio se detiene frente a Asunción con la amenaza de un desembarque inmediato para que Solano López capitulase. López ordena la evacuación de la ciudad y establece la capital de la república en Luque.

(27) Los vapores imperiales inician el bombardeo de Asunción destruyendo como blancos estratégicos el arsenal y el Palacio de Gobierno. El plan del Imperio era bombardear y luego tomar la capital pero el capitán Delfim Carlos de Carvalho cambió de idea y se retiró del lugar.

Marzo: (2) \ Episodio naval del 2 de marzo. 200 soldados paraguayos en canoas camufladas intentan tomar sorpresivamente a los buques Brasileños *Lima Barros* y *Cabral*, las fuerzas navales del Imperio descubren el ataque y los paraguayos son masacrados.

(3) López abandona Humaitá por la madrugada del día 3 y pasa a todo su ejército sin ser notado al Chaco y de allí construye un nuevo cuartel general en San Fernando con comunicación en Timbó. Deja sin embargo 3 mil soldados en Humaitá.

(23) \ Episodio de Timbó. La marina del Imperio toma la posición de Timbó y destruye los buques paraguayos *Igurei* y *Tacuarí*.

Mayo: Comienzan los juicios y fusilamientos de San Fernando. Solano López sospecha que sus partidarios están planeando una conspiración para matarlo. Comienza a “juzgar” a todo aquel que le parecía sospechoso. Se fusilan y pasan por las lanzas a más de 500 personas entre ellas su hermano Ángel Benigno López, sus sobrinos, al ministro de guerra Vicente Barrios y al ministro de Hacienda Saturnino Díaz de Bedoya. Esta ola de fusilamientos dura hasta diciembre.

Julio: (9) \ Episodio naval del 9 de julio. Soldados paraguayos en canoas camufladas intentan tomar el vapor imperial *Río Grande*. La tentativa es frustrada por el vapor monitor *Barroso* que se acerca al *Río Grande* y fusila a todos (paraguayos y Brasileños) los que estaban en la cubierta.

(12) Elecciones en Argentina. Vence Domingo Faustino Sarmiento (opuesto políticamente a la guerra) a Rufino de Elizalde (heredero de Mitre).

(18) \ Ataque a Humaitá. Osorio avanza con 6 mil hombres por el norte de la fortaleza. Las fuerzas de defensa paraguayas rechazan con éxito a las tropas Brasileñas.

(24) Por la noche, por el único lugar sin custodiar por la alianza, la laguna Berá, 3 mil soldados paraguayos y más de 300 mujeres son transportados hacia el Chaco y luego a San Fernando sin que las tropas de la alianza se dieran cuenta.

(25) La guardia aliada frente a Humaitá nota una quietud anormal en la fortaleza, se envían tropas de reconocimiento y se procede a la toma de Humaitá.

(26-30) \ Combate de Isla Poí. Persecución de los aliados a las tropas que escapan de Humaitá.

Septiembre: a mediados del mes Solano López ante la persecución de las tropas aliadas, evacua San Fernando y se instala en la selva cerca del arroyo Piquisirí y comienza a armar la fortaleza fluvial de Angostura.

- (14) Las fuerzas aliadas marchan hacia Angostura. El General argentino Gelly y Obes decide no marchar con los Brasileños, por órdenes del gobierno.
- (23) Las tropas imperiales, después de una larga lucha, toman el puente del arroyo Surubí-y. Los aliados establecen base en Palmas, cerca de Angostura.
- (24) Gelly y Obes llega con el ejército argentino a Palmas.
- (28) Después del reconocimiento visual de Angostura, Caxias establece como plan cruzar por el Chaco a las fuerzas Brasileñas y dejar en Palmas a los argentinos (con algunas fuerzas imperiales) para engañar a López, rodear a Angostura y atacar por detrás.

Octubre: (12) Sarmiento asume como presidente de la República Argentina.

Noviembre: Cruce del Chaco por el Ejército Imperial.

Diciembre: (6) El Ejército Imperial marcha con rumbo sur para Angostura; comienza “A Dezembrada”, campaña de diciembre del ejército Imperial.

(6) ✂ Batalla de Itororó. Las fuerzas brasileñas para llegar a Angostura intentan cruzar el arroyo Itororó línea defensiva de los paraguayos. Luego de 5 horas de combate los aliados toman la posición.

(11) ✂ Batalla de Avaí. Las fuerzas paraguayas al mando del general Caballero intentan fallidamente interceptar el avance del Imperio en el arroyo Avaí.

(27) ✂ Batalla de Itá-Ivaté (o Lomas Valentinas) Caxias desde la retaguardia y Gelly y Obes desde el frente atacan victoriosamente el cuartel general de López en las lomas de Itá-Ivaté. Solano López escapa en medio de la batalla hacia Cerro León (al este de Asunción) luego irá hacia la cordillera de los Altos y establecerá la capital en Piribebuy.

(30) Termina de rendirse el último reducto de Angostura a cargo del ingeniero inglés George Thompson.

1869

Enero: (1-5) Ocupación y Saqueo de Asunción. Las tropas brasileñas ocupan y saquean la ex capital.

(19) Caxias abandona Paraguay y su cargo de comandante en jefe de las fuerzas aliadas.

Marzo: (24) El príncipe consorte Luís Felipe Fernando Gastão de Orléans, Conde d’Eu, es nombrado por decreto y contra su voluntad como jefe de las fuerzas Brasileñas en el Paraguay.

Abril: (16) El Conde d’Eu asume en Luque el comando de las fuerzas imperiales.

Mayo: (1) Comienza la “Campaña de la Cordillera” en busca de Solano López.

(5) ✂ Toma de Ibicuí. El ejército imperial toma y destruye la fundición de acero de Ibicuí donde el ejército paraguayo producía su armamento.

(25-30) ✂ Toma de San Pedro. El general Brasileño Câmara toma la ciudad estratégica que conectaba Ibicuí con la nueva capital en Piribebuy. La política del Conde d’Eu era no tomar prisioneros, Câmara degüella a más de 600 soldados paraguayos.

Agosto: (4) \ Toma de Sapucaí. Las fuerzas imperiales toman la trinchera de Sapucaí y liberan el camino para entrar a Piribebuy.

(7) \ Toma de Valenzuela. Tropas Brasileñas toman la ciudad que defendía uno de los puntos de acceso a la cordillera.

(12) \ Toma de Altos. Las tropas argentinas al mando de Emilio Mitre (hermano del Presidente) toman la ciudad de Altos que defendía uno de los accesos a la cordillera.

(12) \ Toma de Piribebuy. Las tropas Brasileñas mientras las argentinas toman Alto y distraen el ejército paraguayo entran en la nueva capital. Se fusila y degüella a los habitantes y prisioneros.

(15) \ Toma de Tobatí. Las tropas Brasileñas toman la ciudad de Tobatí punto defensivo de cordillera.

(15) Se instala en Asunción un Gobierno Provisorio formado por paraguayos enfrentados a López. El Triunvirato es conformado por: Carlos Loizaga, Cirilo Rivarola y José Díaz de Bedoya.

(16) \ Batalla de Acosta-Ñú (o Campo Grande). Las fuerzas de resistencia paraguayas, en su mayoría niños con barbas postizas y viejos, son prácticamente ejecutadas por las tropas del Imperio en una de las batallas más desiguales y sangrientas de la guerra.

Septiembre/octubre: Nuevos juicios y fusilamientos. López se cree víctima de una nueva conspiración. Manda a fusilar a su hermano Venancio y tortura a su madre y sus hermanas buscando una prueba del planeamiento de su asesinato.

1870

1º de marzo: López es asesinado en Cerro Corá. El cabo José Francisco Lacerda (alias Chico Diabo) lo hiere con una lanza y luego de pedirle la rendición que niega diciendo “¡muero con mi patria!”; lo matan con un tiro de fusil.

3 de julio 1870: Elecciones en Paraguay para formar la Asamblea Constituyente.

25 de noviembre 1870: Juramento de la Constitución Paraguaya.

18 de diciembre 1871: Salvador Jovellanos asume como presidente de Paraguay tras la renuncia de Cirilo Rivarola.

9 de enero 1872: Se firma un tratado de paz y límites entre Argentina, Paraguay y el Imperio del Brasil.

25 de junio 1874- Juan Bautista Gill es elegido presidente del Paraguay.

12 de octubre 1874- Nicolás Avellaneda toma la presidencia de la República Argentina.

1º de mayo de 1876: Inicio de la retirada de las fuerzas de ocupación de Asunción mantenidas por el Imperio.

II. Este Trabajo.



Figure 1: El Mariscal Solano López. *El Centinela* (7/11/1867), xilografía. Página completa.

Este grabado en madera apreció el 7 de noviembre de 1867 en el número 29 del periódico ilustrado paraguayo *El Centinela*. Está dedicado al Presidente y General en Jefe del ejército del Paraguay, el Mariscal Francisco Solano López. En el grabado, que ocupa la página completa del periódico, vemos el retrato del Mariscal montado en un corcel blanco –símbolo de poder militar- con la corona de la victoria en su mano y aplastando las banderas de Argentina, Uruguay y del Imperio del Brasil. ¿En dónde está el Mariscal? Efectivamente, en el medio de la nada, flotando en el cuadro sin tiempo y lugar. Enmarcado inclusive por las viñetas, listo para ser colgado en las paredes de la historia

del Paraguay. Días más tarde un artículo del centinela explica este portento xilográfico.

La nota se titula “el retrato del Mariscal”:

Hemos podido ver y admirar varios retratos del Gran Capitán Paraguayo, en las diferentes épocas, en que le ha llamado la Providencia á ser el ejecutor de sus grandes designios; pero aunque los artistas hayan sido más ó menos felices en coger el tipo de su rostro, puede asegurarse en verdad que no existe un solo retrato perfectamente parecido.

Esto se comprende, por que no es dable ni aun al genio, el triunfar de un imposible; porque el arte pictórico, el daguerrotipo ó la fotografía podrán trasladar fielmente, transmitir al lienzo, a la argentada plancha ó al cristal sus facciones, pero nunca reproducir la movilidad de su mirada [...] López tiene una mirada para cada uno de los pensamientos que agitan su alma. [...] Mas esta mirada, excepto en las grandes circunstancias, cesa de ser móvil para llegar á adquirir una fijeza aun más imposible de reproducir por el arte: mirada fija que es un agudo barreno que taladra el corazón de aquel á quien se dirige, y que penetra hasta lo más recóndito de su pensamiento.

Y aunque la pintura haya imitado esta fijeza, el arte ha sido impotente para expresar la vida, es decir, la acción penetrante y magnética de esta mirada. [...] La mirada de López es un poema cuyos cánticos son infinitos. (*El Centinela*, 21/11/1867)

El artículo es una clarificación del grabado ecuestre y de otros tantos grabados del Mariscal que el periódico de Asunción publicó. La propuesta es que aunque el Mariscal esté representado de diferentes formas en fotografías, daguerrotipos o pinturas existe algo que va a trascender la representación misma del Mariscal. En este caso es su mirada: la mirada de López, relacionada con el alma y el espíritu, es un elemento extraño a la representación visual. Esta es una de las contradicciones fundamentales de la relación entre presentación y representación o, mejor aún, entre realidad y representación artística durante el siglo XIX. El representar siempre es una cuestión de “ semejanza ” y de “ des-semejanza ” y de intensidades y grados entre estos dos términos. La des-semejanza

parecería ser el elemento imprescindible en una obra de arte que logre capturar el “espíritu”, el “alma” del evento o la persona – un innegable *souvenir* del romanticismo. En este sentido, el grabado de *El Centinela* se basa en la coexistencia de negativos en la misma representación traducida en la fórmula *lo que estamos viendo no es en realidad lo que estamos viendo*.

Si nos acercamos detenidamente a la mirada de López y al artículo podemos descubrir rápidamente que el problema no es la imposibilidad de la mimesis, ni la incapacidad técnica de representar al líder paraguayo visual o textualmente, el problema es cómo acercarse conceptualmente a la imposibilidad de representarlo, cómo representar la irrepresentabilidad misma: cuál de los modos que *no* pueden representar al Mariscal puede hacerlo con más cercanía a un original inalcanzable. El *verosímil* como *símil* de un “original” es en este caso un punto en una escala de intensidades en la representación. El alma/espíritu real es sólo re-presentada por la escritura: “La mirada de López es un poema cuyos cánticos son infinitos”. La poesía entonces es la cifra del verosímil. Aunque nuevamente caemos en la coexistencia de opuestos. Si bien la escritura puede dar cuenta estéticamente de la mirada del Mariscal un poema con cánticos infinitos implica literalmente una composición imposible -sin mencionar la imposibilidad de la lectura/canto como actividad finita en el tiempo. El líder nacional, la encarnación de la patria en armas, es la imagen de la negación de la imagen, es la imposibilidad misma de la representación nacional. El periódico parecería indicar que el único modo de llegar a una representación apropiada y cercana a un *símil*, según el artículo y la xilografía de *El Centinela*, sería a través de una combinación, de un mixto visual y textual que el

periódico ilustrado y el grabado del Mariscal encarnan. Un alma textual infinita en un cuerpo visual.

Las páginas que ocupan este trabajo son el producto de una serie de reflexiones sobre la intersección entre representaciones textuales y representaciones visuales producidas en el siglo XIX durante la Guerra contra el Paraguay (1864-1870). La intersección entre lo visual y lo textual en esta investigación está a su vez diseminada en tres puntos de contacto: aquel que se produce entre la escritura y el grabado en madera, entre la escritura y la fotografía y, finalmente, entre la escritura y la pintura. Cada uno de estos puntos de contacto constituye el núcleo de cada capítulo. Es justamente gracias a estas intersecciones visuales y textuales en el contexto de la Guerra por las que establezco mi hipótesis fundamental: que, contrariamente a las hipótesis tradicionales que señalan que la guerra en el siglo XIX permiten a los estados reforzar su hegemonía sobre diferentes grupos o comunidades, borrando sus conflictos y cristalizando la nación, en el caso de las producciones durante la Guerra del Paraguay ni lo visual ni lo textual pueden construir una lectura hegemónica de la nación, la patria, la república o la ciudadanía. Esta imposibilidad instituye un quiebre con un modo de representar la realidad bélica y el papel del estado, una escisión en las prácticas narrativas tradicionales utilizadas en las guerras independentistas de principios de siglo en Latinoamérica que, sin duda, se relaciona con la guerra como un fenómeno radicalmente disímil en su instancia particular, con la tecnologización de la realidad y la aparición de nuevas formas de producir significados, como la fotografía y la popularización de la litografía. La producción de guerra que analizo en este trabajo tiene la especificidad de romper la lógica binaria entre letrado-no letrado, imagen-texto, popular-oficial, civilización-

barbarie. Los relatos que ocupan estas páginas son en definitiva “relatos de guerra” que nos señalan permanentemente al fenómeno bélico como un evento desmesurado, nos marcan siempre una violencia desmedida, absurda y fuera del control de los estados. Se abre así la posibilidad de una producción en los bordes de la máquina estatal, la posibilidad de existencia de una producción cultural en un momento de suspensión completa de la soberanía.

El segundo capítulo titulado *Xilografía y Textualidad: Para una Iconología de los Periódicos Ilustrados Paraguayos* explora esa intersección en los periódicos paraguayos ilustrados *El Centinela* y *Cabichuí*. Mi intención allí es mostrar a los periódicos como una composición mixta de imágenes y textos, una iconografía y una iconología simultáneas. En estos diarios aparece una pretensión textual de extenuar el sentido de lo visual (una *iconología*): los artículos de los heraldos paraguayos traducen los grabados en madera y los pretenden hacer cultos. Las imágenes, por otro lado, rompen este *logos* y le son ajenas a lo textual en sus precarias líneas, sus detalles rústicos y su irreverencia al neoclasicismo (*iconografía*). El propósito de ese capítulo es mostrar una composición en la que los regímenes visual y textual funcionan sincrónicamente señalando siempre una imposibilidad de autodeterminación recíproca y evidenciando en su despliegue el fracaso de la narrativa épica y la visión monumental de la guerra.

En el tercer capítulo (*De*)*Trás de la instantaneidad: Imágenes fotográficas y escritura en las crónicas del Coronel Palleja* analizo el modo en el que el novedoso género de expresión fotográfica provoca una alteración en la escritura misma de las crónicas de guerra. Me enfoco únicamente en el *Diario de la Campaña de las Fuerzas Aliadas contra el Paraguay* del coronel uruguayo León de Palleja. Para ello, aprovecho la

imposibilidad técnica de la fotografía en la época de capturar imágenes instantáneamente. Allí encuentro un momento teórico que implica capturar las imágenes estáticas, imágenes sin movimiento de las consecuencias de la guerra -el resto, el fragmento que queda **detrás** de la instantaneidad. Este modo visual de narrar tiene un impacto en el testimonio de los protagonistas mismos al alterar la forma de hacer visible la violencia bélica. Las fotografías de la Guerra contra el Paraguay crean imágenes secundarias que tienen un impacto político en las sociedades que en ese momento atraviesan el conflicto. Éstas son sin ninguna duda posiciones políticas en cuanto a la Guerra al exhibir las consecuencias de la violencia ejercida contra el Paraguay.

El último capítulo lo dedico a la obra del cronista pintor/escritor argentino y teniente Cándido López y sus creaciones totales compuestas por pinturas y crónicas. Para ello releo en su trabajo la serie de pinturas y escritos sobre la gran derrota aliada en el Asalto de Curupaytí (22 de septiembre de 1866). Su mayor colección en la crónica visual y textual de la guerra coincide con el relato del fracaso de la Triple Alianza en el Paraguay. *Visibilidad, Detallismo y Escritura: Cándido López y la creación mixta* es el título de este capítulo en donde muestro que la posibilidad de una creación completa mixta es, al mismo tiempo, la imposibilidad de ambos registros para dar cuenta de una totalidad de expresión: ambos son partes de la guerra como un fenómeno inabarcable e irrepresentable. Cándido López va a destruir la épica bélica nacional a través de la reversión, a través del establecimiento de una narrativa híbrida como épica negativa.

En las siguientes páginas de esta introducción presentaré el marco conceptual de algunas ideas que estarán luego presentes en los capítulos que siguen. La presentación es un despliegue retórico más (entre tantos otros) ya que la mayoría de los problemas que

surgen de estas reflexiones son el producto del análisis y discusión de los textos y las imágenes de la Guerra contra el Paraguay de los capítulos mismos: de la articulación que de ellos hago emergen las ideas que presentaré a continuación. Escribir es parte de la creación de un sistema de visibilidad –este es el impulso inicial de mi trabajo. Ningún texto o imagen habla por sí mismo en un trabajo crítico, así como ningún crítico deja hablar por sí mismo al material que analiza – ésta sería una posición más radical que la más extrema posición de intervención textual o visual. Mi tarea en este trabajo es la creación de un sistema de visibilidad entre imágenes, textos y la problemática de la representación bélica durante periodos de guerra en el siglo XIX latinoamericano para abrir debates nuevos en ellos, para articularlos en posiciones en las que puedan hacer un aporte a los estudios decimonónicos latinoamericanos.

El título (“Contra Paraguay”) es en este sentido una parte fundamental del sistema de visibilidad –el mismo que hace visible las imágenes y los textos de la Guerra. “Contra Paraguay” es tan solo y por sobre todo una propuesta en contra del panegírico y la apología de la cultura del país; es la propuesta de no establecer “necesidades esenciales” en el análisis y la crítica de la literatura o la cultura visual latinoamericana, ni de presentarlo como una ausencia o un negativo en la dialéctica que reproduce la dependencia entre centro y periferia en el análisis cultural. Mi finalidad, en cambio, es mostrar un momento trágico en la historia de una de las culturas más ignotas para la academia y resaltar y traer al debate una serie interminable de supuestos en cuanto a la guerra (y a la Guerra contra el Paraguay) y la formación de las naciones en el Cono Sur en la crítica actual cambiando siempre el foco con el que se mira y se presenta a la literatura y a la cultura visual. La propuesta de centrarme en intersecciones entre

representaciones visuales y textuales es un intento metodológico de intermitencia encontrado en el análisis iconográfico e iconológico, un intento de alternar la mirada y la lectura ya de la literatura bélica, ya de las imágenes de guerra.

III- Guerra contra Paraguay y Cultura Visual en el siglo XIX latinoamericano.

Hasta el momento la crítica se ha encargado de recopilar exhaustivamente documentos sobre el conflicto entre la Triple Alianza del Imperio de Brasil, Argentina y Uruguay contra la República del Paraguay² y ha producido con efectividad un extenso corpus alrededor de las imágenes que surgieron en esta contienda. Las compilaciones más importantes sobre la guerra son las reproducciones facsimilares de los periódicos paraguayos ilustrados *El Centinela* y *Cabichuí* por el Centro de Artes Visuales y Museo del Barro en Asunción a cargo de los historiadores del arte Ticio Escobar y Osvaldo Salerno, la monumental cronología visual de la guerra desde el Imperio del Brasil por el también historiador del arte brasileiro Ricardo Salles titulado *Guerra do Paraguai: Memórias & Imagens* (estas memorias son “recuerdos visuales” y no crónicas textuales), la compilación de imágenes fotográficas de la Triple Alianza de Miguel Ángel Cuarterolo

² Para un análisis histórico sobre la Guerra contra el Paraguay –menciono sólo algunos trabajos contemporáneos de una extensísima lista bibliográfica– cfr. Richard, Nicolas. *Les Guerres du Paraguay aux XIXe et XXe Siècles: Actes du Colloque International le Paraguay à L'ombre de ses Guerres, Acteurs, Pouvoirs et Représentations, Paris, 17-19 Novembre 2005*. Paris: CoLibris, 2007. *I Die with My Country. Perspectives on the Paraguayan War, 1864-1870*. Kraay, Hendrik and Thomas Whigham (ed.). Lincoln, NE: University of Nebraska Press, 2004. De Marco, Miguel Angel. *La Guerra del Paraguay*. Buenos Aires: Grupo Editorial Planeta, 2003. Whigham, Thomas L. *The Paraguayan War. Causes and Early Conduct*. Lincoln, NE: University of Nebraska Press, 2002. Leuchars, Chris. *To The Bitter End. Paraguay and the War of the Triple Alliance*. Westport, CT: Greenwood Press, 2002. Doratioto, Francisco. *Maldita Guerra: nova historia da Guerra do Paraguai*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, Cisneros, Andrés y Carlos Escudé. *Historia General de las Relaciones Exteriores de la República Argentina*. Tom. V, VI y VII. Buenos Aires: Nuevo Hacer Grupo Editor Latinoamericano, 1999. Alfredo da Mota. *Guerra do Paraguai: como Construimos o Conflito*. São Paulo/Cuiabá: Contexto, 1998. Menezes, *Guerra do Paraguai. 130 Anos Depois*. Ed. Castro Magalhães Marques, Maria Eduarda. Rio de Janeiro, RJ: Relume Dumará, 1995.

Soldados de la Memoria y el ignoto trabajo del historiador del arte paulista André Toral *Imagens em Desorden* que se propone como una historia de la iconografía de la guerra. Todas ellas, como podemos apreciar, son recopilaciones para el estudio de la historia visual del siglo XIX con el “plus” de los trabajos de Toral, Escobar y Salerno en los que se combina la estética -como la disciplina encargada de una reflexión filosófica sobre la producción artística- y la historia del arte.

Por otro lado, la producción literaria durante la Guerra contra el Paraguay está olvidada o ha sido articulada rápidamente en archivos históricos. Las obras que analizo en estas páginas son el producto de testigos/participantes directos de la Guerra contra el Paraguay. Esto implica que todas ellas -ya sean crónicas, diarios, memorias, periódicos, fotografías, pinturas o grabados- están producidas *in situ* en los campamentos antes y después de las batallas, algunas (como ciertas fotografías y bocetos de cuadros) durante el transcurso de las batallas. Este hecho no las hace particulares, tan solo refleja su inmediatez, su trágica inmediatez. Es justamente esta cualidad una de las que las transforma en “testimonios de la historia”. Aquí reside uno de los primeros problemas a tener en cuenta al momento de explicar cierto vacío analítico de la producción escrita sobre la Guerra contra el Paraguay: con contadas excepciones las crónicas, diarios y otras narraciones de la guerra se encuentran actualmente bajo archivos históricos sujetas a las “historias de los estados”, sujetas a ser “fuentes testimoniales” de un pasado violento, muchas veces remoto pero por sobre todo un pasado nacional.

A esta ausencia o desplazamiento crítico podemos agregar que es prácticamente imposible encontrar una historia de la literatura en la que se incluyan trabajos literarios de la Guerra contra el Paraguay y más aún, es prácticamente imposible encontrar una

historia de la literatura bélica latinoamericana. No quiero implicar con esto que es necesario que exista dicha historia, mi intento no es condenar el desinterés de la crítica literaria para acercarse a contenidos bélicos en el siglo XIX sino más bien incorporar al discurso de la historia del arte de la guerra el análisis de textos literarios y viceversa: incorporar al ínfimo discurso de la literatura de guerra el análisis de trabajos visuales. De este modo, la reflexión no se produce exclusivamente desde una u otra disciplina: mi trabajo tiene la pretensión de ser *interdisciplinario* pero por sobre todo *intradisciplinario*³.

Hoy los “estudios de cultura visual” (*visual studies* o *visual culture*) son los encargados de analizar la interacción entre la representación visual y la textual en una cultura determinada. Técnicamente *visual culture* es lo estudiado por *visual studies* pero generalmente se utiliza ambos como sinónimos. En este trabajo elijo utilizar “estudios de cultura visual” siguiendo a W.J.T. Mitchell para quien *visual culture* es menos neutral que *visual studies*: utilizar este término implica un compromiso con la hipótesis de aceptar que la visión y lo visual no son naturales sino que están determinados culturalmente (*What do Pictures...* 337). Los estudios de cultura visual se encargaran de los materiales “expulsados” por la maquinaria productora de “conocimientos válidos” en la academia por la historia del arte/estética y la crítica literaria entre ellos la interacción entre cierto tipo de visibilidad y de textualidad que queda fuera de lo “interdisciplinario”: por ejemplo la prensa ilustrada, el comic, las novelas gráficas, el humor gráfico y otros tantos etcéteras. Un nuevo nivel de complicación se agrega a los estudios de literatura latinoamericana y peninsular que son los encargados de casi “infiltrar” registros visuales

³ Para una crítica más detallada sobre la cultura visual cfr. su ensayo “Showing Seeing: A critique of Visual Culture” en *What do Pictures Want?* o “What is Visual Culture” en *Meaning in the Visual Arts: Essays in Honor of Erwin Panofsky’s 100th Birthday*. O también “Interdisciplinary and Visual Culture”. *Art Bulletin* 77, no 4. December 1995: 540-544.

en los contenidos de los syllabi: en algún sentido en el campo de la literatura hispana se ha dado la interdisciplinariedad como un fenómeno interno a la disciplina misma -la *intradisciplinariedad*.

La extensa aparición y la creciente preocupación por la producción de compilaciones visuales sobre la Guerra contra el Paraguay nos indica paralelamente un auge visual en el momento en el que se desató el conflicto: para la década del 1860' en el Cono Sur podemos encontrar una revitalización del grabado en madera guaraní (por ejemplo en los periódicos ilustrados paraguayos), el desarrollo de la litografía que facilita la masificación de la prensa, la fotografía y particularmente la fotografía bélica (que implica el nacimiento del fotoperiodismo) y la pintura histórica. Ésta es una de mis excusas para estudiar la Guerra contra el Paraguay. La guerra representa un momento en el que confluyen diferentes modos visuales y textuales de representar la realidad del fenómeno bélico y un momento en el que estos se masifican y proliferan en su producción y reproducción en el siglo XIX. El auge está dado por dos factores, uno corresponde a la guerra en su plano coyuntural y el otro a la guerra como un fenómeno histórico: el primero le otorga ubicuidad, la establece en un lugar en el que se presenta un conjunto masivo social, esto es, las milicias y el aparato que la rodea, comercio, vivienda, provisiones, etc...; el segundo posiciona a la guerra como un fenómeno de una larga tradición en el continente en cuanto al modo en que se la narra: la independencia de España a comienzos del siglo XIX va a generar y establecer un modelo romántico para *hablar de* y para concebir la realidad bélica así como para mirar cualquier fenómeno bélico, para hacerla “visible” -desde el inicio del siglo la muerte y la violencia de la guerra aparecen glorificadas visual y textualmente en épicas y colecciones poéticas y se

establece una “guerra sin guerra” o un fenómeno desustanciado. La guerra contra Paraguay es un momento particular en la narrativa visual y textual de guerra en el Cono Sur ya que muestra un colapso de aquel modo heroico-épico de narrar la realidad bélica.

El modelo preponderante en la historia del arte para explicar este colapso es el propuesto por André Toral⁴. Para él, el cambio se da debido a la presencia masiva de imágenes en la cultura de la época (*Las imágenes...* 501). La masificación de la iconografía de la guerra a través de los periódicos hace que el siglo XIX sea para Toral “el siglo de la popularización de la imagen” (505), una imagen desnuda, “democrática” contraponiéndose a todas las idealizaciones de los modelos oficiales y estatales que intentaban establecer una “iconografía nacional oficial”. Esto no implica que no haya existido un testimonio escrito: todo lo contrario, actualmente se encuentran publicadas más de 46 crónicas y diarios solamente de participantes de la Guerra contra el Paraguay⁵. El problema es que la narrativa textual de la guerra es la que se ve comprometida en este modelo en el que sí se glorifica a la imagen por sobre lo textual aunque no sea la imagen estatal, ni la oficial sino la “popular” (me referiré a esta problemática en el segundo capítulo). El modelo de Toral propone un fin de la narrativa nacional simplemente porque propone un fin de la narrativa textual.

⁴ Sobre todo en sus trabajos *Imagens em Desordem. A Iconografia da Guerra do Paraguai*. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 2001. y “Las Imágenes de la Guerra del Paraguay”. Nicolas Richard. *Les guerres du Paraguay aux XIXe et XXe siècles: actes du colloque international le Paraguay à l'ombre de ses guerres, acteurs, pouvoirs et représentations, Paris, 17-19 novembre 2005*. Paris: CoLibris, 2007: 501-509.

⁵ A estas crónicas que están **catalogadas al final del capítulo dos** de este trabajo se les suma la aparición de memorias después de la guerra por protagonistas o por historiadores revisionistas y relatos de ficción como la megalómana trilogía de Manuel Gálvez de *Escenas de la guerra del Paraguay* compuesta por *Los Caminos de la Muerte* (1928), *Humaitá* (1928) y *Jornadas de Agonía* (1929) y otras novelas recientes como *El Archivo de Soto* (1993) de Mercedes Rein o *The News from Paraguay* (2004) de Lili Tuck.

Claramente, la imagen del conflicto que propagaba la fotografía (de la que me ocuparé en el capítulo 3) desequilibró el sistema de semejanzas y desemejanzas⁶ establecido en la base del sistema mimético o, en otras palabras, en la base del sistema histórico social que establece el concepto de *mimesis*⁷. En muchos sentidos las imágenes de pilas de cadáveres paraguayos o de niños quemados por bombas desmitificaban y desencantaban cualquier intento de glorificar la violencia estatal.

Pero, por otro lado y del mismo modo lo que se observa en las crónicas escritas de la guerra es la insistente presencia de relatos que marcan imposibilidad de la formación de una épica (en este caso nacional; un relato que pretende *hacer historia, narrar la historia*) que, al mismo tiempo, nos presentan el surgimiento de una *marginalia*: un conjunto de narraciones de alto contenido humanista que encierran el acontecer cotidiano, la violencia, la muerte, los miedos, la deshumanización del enemigo y otros modos de representar el día a día del conflicto armado. Este gesto se combina con un estilo narrativo de la época que David Viñas denomina como *Petit Histoire* (182-185). La *Petit Histoire* toma elementos realistas, científicistas e incluso naturalistas para establecer una minuciosidad por el detalle, los primerísimos planos y por la microscopia en la construcción de los personajes abandonando los románticos vestigios del “héroe”.

Justamente, para el crítico literario argentino la *Petit Histoire* marca el paso de los

⁶ En este caso voy a seguir a Jacques Ranciere en su texto *The Future of the Image* en el que señala la naturaleza socio histórica del concepto de mimesis y, por ende, del sistema de semejanzas (*resemblance*) y desemejanzas (*desemblance*) que se establece entre los modos de representar. Las modificaciones en las narrativas o en la forma de narrar son explicadas y no determinadas por el modo en que una cultura modifica el plano ético y político de las representaciones: “The break with this system does not consist in painting white or black squares rather than the warriors of antiquity. It does not even consist, as the modernist vulgate would have it, in the fact that any correspondence between the art of words and the art of visible forms comes undone. It consists in the fact that words and forms, the sayable and the visible, the visible and the invisible, are related to one another in accordance with new procedures”. (13) Estos procedimientos de relacionar lo visual y lo textual están determinados socio-históricamente.

⁷ Otra vez, según Ranciere “*Mimesis* is not resemblance understood as the relationship between a copy and a model. It is a way of making resemblances function within a set of relations between ways of making, modes of speech, forms of visibility”. (73)

románticos a la generación argentina del '80, cuyo principal representante es Lucio V. Mansilla (183).

Tenemos entonces en la Guerra contra el Paraguay un colapso en la narrativa textual y simultáneamente un colapso en la narrativa visual en cuanto a épica y visión monumental de la nación y es en este sentido en el que es difícil pensar un modelo letrado versus uno no letrado, una lectura para la crítica de parada obligatoria en un siglo que se considera para ésta como la base de la formación de la ciudad de las letras entendida del modo en que Ángel Rama planteó en su inconcluso trabajo *La Ciudad Letrada*. Para la crítica que se enfocan en la centralidad de las prácticas escriturarias en la construcción del poder estatal en el XIX

la palabra escrita constituye el instrumento primordial para el registro y modelización de las prácticas sociales y de la producción de los actores del periodo [el siglo XIX] en *sujetos* capaces de conceptualizar sus condiciones de existencia, elaborando formas de conciencia social que guían y definen su acción transformadora (Moraña 5).

Estos enfoques terminan simplificando diferentes representaciones bajo el binomio entre lo letrado y lo iletrado desplazando a lo visual en el lugar de la no-letra, la no-palabra. En el modelo de la ciudad letrada la escritura está íntimamente relacionada con el poder estatal (Rama 6). Ese poder de la escritura está propagado en la educación como transmisora de civilización y progreso -debemos recordar también que el “dibujo” o “el trazado” de mapas como organización colonial de la ciudad ideal u ordenada se hace a través de la figura del letrado (Rama 7-8). Pareciera que la cultura visual para una melancólica crítica⁸ se ubicaba en el XIX en el lugar de “un otro salvaje”, un otro sin

⁸ Me refiero al trabajo de Edmundo Paz-Soldán y Debra Castillo “Beyond the Lettered City” como introducción a *Latin American Literatura and Mass Media*. New York, NY: Garland, 2001. Todo el

lengua en un insuficiente y reducido sistema de letrado-iletrado. En el caso de las producciones durante la Guerra contra el Paraguay ni lo visual ni lo textual pueden construir una lectura hegemónica de la nación, la patria, la república o la ciudadanía⁹ ya que la inestabilidad de estas narrativas visuales y textuales está dada principalmente por el fenómeno bélico mismo como contexto inmediato de producción (discutiré esto más abajo) y no por la dicotomía letrado-no letrado o imagen versus texto.

Así podemos comenzar a situar el estatus actual de la escasa crítica literaria con respecto a la literatura del Paraguay en el siglo XIX en donde se puede encontrar el solitario el trabajo de Adriana Johnson¹⁰. La existencia de una sola novela escrita en el siglo XIX -*Viaje Nocturno* de Crisóstomo Centurión¹¹-, una única colección de poesías y poetas paraguayos decimonónicos de Miguel Ángel De Vitis¹² conocido como *El Parnaso Paraguayo* y la obra del poeta y periodista Natalicio Talavera¹³, pareciera haber

volumen tiene el propósito de ubicar lo visual del lado de los medios de comunicación, que a la vez se presentan como opuestos a “la ciudad de las letras”.

⁹ Sobre la construcción de la nación y el Estado a través del discurso... cfr. Benedict Anderson. *Imagined Communities*. New York, NY: Verso, 1983. Ernest Gellner. *Nations and Nationalism*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1983, Eric Hosbawm, *Nations and Nationalism Since 1780: Programme, Myth, Reality*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992. **Específicamente para el caso argentino** cfr. A. Rosemblat. *El Nombre de la Argentina*. Buenos Aires: EUDEBA, 1984.; J.C Chiaramonte. *Ciudades, Provincias, Estados: Orígenes de la Nación Argentina (1800-1846)*. Buenos Aires: Ariel, 1997. O. Oszlak, *La Formación del Estado Argentino*. Buenos Aires: Editorial de Belgrano, 1982. Josefina Ludmer, *El Género Gauchesco. Un Tratado Sobre la Patria*. Buenos Aires: Sudamericana, 1988. Nicolás Rosa. *La Lengua del Ausente*. Buenos Aires: Biblos, 1997. **Para el caso uruguayo** cfr. H. Achugar (comp.) *La Fundación por la Palabra. Letra y Nación en América Latina en el siglo XIX*. Montevideo: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 1998. Pablo Rocca. *Poesía y Política en el Siglo XIX. Un Problema de Fronteras*. Ediciones de la Banda Oriental, 2003. **En el caso paraguayo** cfr. Efraím Cardozo. *Breve Historia del Paraguay*. Buenos Aires: Eudeba, 1965. Jan Kleinpenning. *Paraguay 1515-1870. A Thematic Geography of its Development*. Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert, 2003. Osvaldo Chaves. *La Formación del Pueblo Paraguayo*. Buenos Aires: Amerindia, 1976.

¹⁰ “Cara Feia al Enemigo: The Paraguayan Press and the War of the Triple Alliance” *Colorado Review of Hispanic Studies*. 4, Fall 2006: 179-185.

¹¹ Está publicado originalmente con el título *Viaje Nocturno de Gualberto o Recuerdos y Reflexiones de un Ausente* con el seudónimo de J.C. Roenicut y Zenitram. New York, NY: Pérez, 1877; Aparece en versión moderna en Centurión, Juan Crisóstomo. *Apuntes biográficos de un coronel: cartas inéditas ; viaje nocturno*. Asunción: Fundación Cultural Republicana, 1988.

¹² *Parnaso Paraguayo; Selectas Composiciones Poéticas*. Barcelona: Maucci, 1925.

¹³ Compilada recientemente por Bogado Bordón en el libro *Natalicio de María Talavera: Primer Poeta Paraguayo*. Asunción: Casa de la Poesía, 2003.

determinado la suerte de la crítica sobre la literatura del país, si bien se han dejado de lado los periódicos *Ecos del Paraguay*¹⁴, *El Semanario* y los periódicos de la guerra o el trabajo escrito de inmigrantes españoles como el de Idelfonso Bermejo (fundador de la primera revista literaria paraguaya) recopilado por Josefina Plá en su brillante colección *Espanoles en la Cultura del Paraguay*¹⁵.

Para Roa Bastos en su ensayo sobre la narrativa paraguaya la literatura del Paraguay es “atrasada y marginal” con respecto al resto del continente y con respecto a una historia de la literatura latinoamericana (10), esto no quiere decir que no exista para él ningún tipo de expresión cultural: “la música popular y culta, las artes plásticas, el teatro en guaraní y en castellano, el cancionero guaraní, la tradición narrativa oral en las dos lenguas” según Roa Bastos (13) fueron y son los encargados de expresar la nación desde otro lugar o “un lugar otro” diferente a la literatura. Fácilmente podemos ver que en el esquema de Roa Bastos la “expresión otra a la literatura” es la que está **en** el lugar de la literatura, suplantándola en el esquema de letrado-no letrado que se superpone con el discurso nacional. Si bien existe un discurso nacional y existe la intención de articularlo por los gobiernos del diecinueve -como lo veremos en el segundo capítulo en la construcción del complejo mediático paraguayo-, este discurso está descentrado o mejor dicho ubicado del otro lado de la ciudad de las letras. Pero respetando ese modelo surge entonces una “ciudad visual”. Esto lo podemos ver claramente en la abundante crítica de las artes visuales en el Paraguay del siglo XIX (e inclusive del XX) que discuto también en el segundo capítulo. Desde el lugar de la cultura visual es desde donde se

¹⁴ Existe una edición facsimilar moderna íntegra del periódico de la época de la presidencia de Carlos Antonio López titulada *Eco del Paraguay*. Asunción: Fondo Nacional de la Cultura y las Artes (FONDEC), 2003.

¹⁵ *Espanoles en la Cultura del Paraguay*. Asunción del Paraguay: Departamento Cultural de la Embajada de España en Asunción, 1985.

produce un intento de crítica de la literatura: precisamente la ausencia de literatura o “el texto ausente” (*La Narrativa...* 15) es la que determina todos los contenidos visuales en un esquema similar al de letrado-no letrado que es el de artes cultas frente a artes populares.

Mi intento en estas páginas es ubicar a la “ciudad letrada”, en este caso a “la ciudad visual”, como una función latente pero no determinante para la lectura de los textos y las imágenes del XIX. Aunque por momentos ingrese como un punto de fricción entre los textos, las imágenes y su contexto de producción o aunque a veces me refiera a lo visual como ese “otro lado del lenguaje” o la textual como un discurso hegemónico en la construcción de la nación este trabajo no es una discusión u otra lectura más dentro del paradigma dialéctico de la ciudad de las letras que se ha levantado monolíticamente para leer el XIX latinoamericano. Evidentemente mi propuesta de reflexionar sobre la intersección entre imagen y texto implica de modo indirecto poner en duda a la ciudad de las letras abriéndola a la dimensión de la ciudad de las imágenes y a la vez, poner en duda la ciudad de las imágenes articulándola en una ciudad de la representación mixta entre el *logos* y el *icono*. Mi clave de lectura tiene a la guerra (y particularmente a la Guerra contra el Paraguay) como foco de destrucción y diseminación de las prácticas escriturarias y visuales desde mi punto de vista la producción de guerra tiene la especificidad de romper la lógica de la ciudad letrada/ciudad visual. Los relatos que ocupan estas páginas son “relatos de guerra” que nos señalan al fenómeno bélico como un evento desmesurado, nos marcan una violencia desmedida, absurda, y fuera del control de los estados (el autómatas, la máquina de guerra que discutiré en las siguientes secciones). La representación de la violencia estatal, y por sobre todo de la violencia

extrema de aniquilación del otro que implica la guerra, es la que está en primer plano en mi trabajo junto con la posibilidad de una producción en los bordes de la máquina estatal, la posibilidad de existencia de una producción cultural en un momento de suspensión completa de la soberanía.

IV- Estudios de Guerra.¹⁶

Mi trabajo está enmarcado por los llamados “estudios de guerra”. Los estudios de guerra reciben generalmente el aporte de diferentes disciplinas como la filosofía, la ciencia política, la sociología y otras ciencias sociales y otras más técnicas como la electrónica, la mecánica y la química (puestas al servicio de la creación de armamento). Los estudios de guerra están a la vez divididos en tres áreas: la primera es el “arte de la guerra” que se encarga de la evolución de la táctica y la estrategia y el uso de tecnologías durante conflictos armados; la segunda es la “historia de la guerra” y la tercera es la teoría de la guerra que se ocupa de encuadrarla en la evolución del estado y su aparato burocrático principalmente desde las ciencias sociales. Sobre Latinoamérica los debates de estudios de guerra se han dado principalmente desde esta última área: desde el trabajo de Charles Tilly¹⁷, que inaugura el modelo conceptual del “enfoque belicista” en la formación de los estados europeos, ha nacido un incipiente interés desde la ciencia política¹⁸ en cuanto a la experimentación de ese modelo en países hispanos.

¹⁶ Agradezco por las estimulantes conversaciones sobre los modelos de estudios de guerra y su relación con los estudios de formación del estado en las ciencias sociales a Matías A. Bargsted del departamento de Political Science de la Universidad de Michigan, Ann Arbor.

¹⁷ Me refiero a sus trabajos *The Formation of Nation Status in Western Europe*. Princeton University Press: 1985, y *Coercion, Capital, and European Status, AD 990-1992*. Cambridge: Blackwell, 1992.

¹⁸ La rama de la ciencia política que se encarga de los estudios de guerra es la llamada *International Relations* o *World Politics*. Desde el nombre mismo de estas áreas tenemos la asunción de que la guerra se da solo entre estados.

El modelo de Tilly es un modelo conceptual (no matemático) sobre la formación del estado a través de la guerra que analiza principalmente la cantidad e intensidad de conflictos bélicos y su impacto en la formación y consolidación de la “institucionalidad estatal”. Para Tilly existen cuatro actividades principales del gobierno: la primera es hacer la guerra para delimitar sus límites internos y externos, la segunda es la coerción interna (a través de la violencia de la policía o el ejército) de factores que puedan poner en peligro la cohesión estatal, la tercera es la protección y estimulación de personas o instituciones adeptas al gobierno y finalmente es el cobro de impuestos: “the extraction of resources from the population they are attempting to control” (Tilly *The Formation...* 130). La primera tarea es la de mayor importancia ya que es fundacional al demarcar sus límites externos demarca sus límites internos también y crucial para la unidad, solidez y centralización del poder.

Para el caso latinoamericano este llamado “enfoque belicista de la formación estatal” se ha aplicado en trabajos fundacionales como los de Miguel Ángel Centeno¹⁹, Fernando López-Alves²⁰ y Cameron Thies²¹. Estos politólogos aplican el modelo de Tilly para mostrar las consecuencias opuestas al modelo europeo: el estado en Europa se forma y consolida a través de las guerras, en Latinoamérica no hubo tantas guerras como en

¹⁹ De Miguel Ángel Centeno cfr. *Democracy within Reason: Technocratic Revolution in Mexico*. University Park: Pennsylvania State University Press, 1997. Centeno and Fernando López-Alves. *The Other Mirror: Grand Theory through the Lens of Latin America*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 2001. *Blood and Debt War and the Nation-State in Latin America*. University Park, Pa: Pennsylvania State University Press, 2002. y *Warfare in Latin America. The international library of essays on military history*. Aldershot, England: Ashgate, 2007.

²⁰ De López-Alves cfr. López-Alves, Fernando. *State Formation and Democracy in Latin America, 1810-1900*. Durham: Duke University Press, 2000.

²¹ “War, Rivalry and State Building in Latin America”. *American Journal of Political Science*. V49. #3. 2005, 451-465. En este trabajo Thies intenta reformular la variable de la “guerra” por la idea de “rivalidad interestatal” que le permite aplicar el modelo de Tilly con un mayor margen de eficacia en sus “resultados” (“son eficaces” porque se acercan más al modelo de Tilly).

Europa, por lo tanto los estados van a existir pero con una debilidad estructural ya que la falta de la amenaza externa debilita la centralización del poder (Centeno *Blood...* 138).

Existen en esa aplicación al menos tres problemas centrales: el primero, es que el modelo es literalmente eurocéntrico ya que está basado en casos europeos. El segundo, es un *a priori* del modelo en cuanto a la asunción de un núcleo estatal preexistente ya que postula un origen del estado que existe en el presente y del que se retrotraen sus cualidades coyunturales; dicho de otro modo, asume que los estados latinoamericanos que sufrimos hoy en día son iguales a sí mismos desde un comienzo, que son trascendentes y transcendentales a la vez²². El último problema es el concepto de guerra ¿cómo define este modelo un fenómeno de casi imposible definición? La guerra a partir del siglo XIX según los analistas de las ciencias sociales es un fenómeno que debe cumplir sí o sí las siguientes cinco características: 1- debe tener una significativamente alta tasa de mortandad o total mortandad de alguno de los participantes, 2- debe expandirse la zona de mortandad desde el frente a objetivos civiles, 3- debe existir una alta carga ideológica capaz de asociar a los participantes entre sí mismos y frente a un enemigo (lógica amigo/enemigo), 4- debe involucrar a grandes partes de la población en el combate o en tareas de apoyo y 5- debe ser un evento capaz de militarizar a la sociedad lo cual implica que las instituciones estatales se definan por su *participación en y juicio*

²² En mi opinión sería bastante polémico llamar **estados** a los primeros núcleos de poder asociados generalmente con asambleas legislativas, juntas de representantes, cabildos *ad-hoc* y tantos otros etcéteras de principios de siglo XIX. Si seguimos la definición de estado –un tanto formal- que propone Oscar Oszlak, en *La Formación del Estado Argentino*, la existencia de un estado presupone: 1) La capacidad de proyectar poder, obteniendo reconocimiento en un sistema interestatal como unidad “soberana”; 2) la capacidad de institucionalizar la autoridad y de monopolizar los medios de coacción dentro de un territorio, y 3) la creación de instituciones públicas diferenciadas y funcionales. El problema aquí es doble: esta definición es una deducción de las características de los estados del siglo XX que de ningún modo va a poder coincidir con la deformidad de poder que implica la primera mitad del siglo XIX y, por otro lado, la definición dejaría afuera a todos los países que, inclusive en el siglo XX y XXI, en algún momento de su existir no cumplieron con alguno de estos tres requisitos (y principalmente con la difusa idea de “funcionalidad de las instituciones”).

al conflicto armado (Centeno *Blood* 21). Bajo esta estricta definición llegamos a la conclusión de que se dan muy pocas guerras en el nuevo mundo. De ese modo en el siglo XIX en Latinoamérica solo hubo “solamente” 15 guerras²³ -como si una no fuera suficiente-, el resto de los conflictos armados son llamados simplemente “guerras civiles” (Centeno *Blood*... 44-45) y afectan al modelo belicista porque ellas son las que no permiten la consolidación nacional. Para Centeno muchos de estos 15 conflictos quedan fuera también de la definición de “guerra” (porque hay una “guerra absoluta” frente a una “guerra limitada”) ya que no cumplen con el “modelo de Singer y Small” de un mínimo porcentual de mil muertes por año; si esto no se cumple entonces no es “guerra” (*Blood* 34):

Latin America has experienced low levels of militarization, the organization and mobilization of human and material resources for potential use in warfare. Latin Americans *have* frequently tried to kill one another, but they have generally not attempted to organize their society with such goal in mind. The region has experienced what we may call a violent form of peace. (Centeno *Blood* 35).

Finalmente, en estos “modelos” causales lo que se va a concluir es que a causa de la ausencia de guerra existe hoy en día una ausencia de centralización de la autoridad institucional y una falencia en cuanto a la administración de violencia organizada políticamente en los estados Latinoamericanos (261-262). El paradigma de las ciencias sociales es simplemente uno de los lugares desde los que se analiza el fenómeno bélico.

²³ Las guerras que incluye Centeno en *Blood and Debt* (44) que son las que el resto de los críticos sigue también son: La Guerra Cisplatina (1825-1828) entre Argentina, Brasil y Uruguay; La Guerra Grande del Plata (1836-1851) entre Uruguay, Brasil, Argentina, Francia e Inglaterra; La guerra de la confederación Peruano-Boliviana con Chile (1836-1839); La independencia de Texas (1836); la Guerra de los Pasteles entre México y Francia (1838); La Guerra Peruano-Boliviana (1841); La Guerra Mexicano-Americana (1846-48); La Guerra Franco-Mexicana (1862-1867); La Guerra entre Ecuador y Colombia (1863); La Guerra contra el Paraguay (1864-1870); La Invasión de España en el Pacífico entre Chile, Bolivia, Perú y España (1865-1866); La Guerra de los 10 años entre Cuba y España (1868-1878); La Guerra del Pacífico entre Chile, Perú y Bolivia (1879-1883); La primera Guerra entre Guatemala y El Salvador (1885) y la de la Independencia de Cuba (1895-1898).

Mi posición está fuera de estos modelos analíticos que reducen y racionalizan de modo trágico la violencia entre seres humanos.

Por otro lado, podemos encontrar otro tipo de “teoría de guerra” que desde el análisis filosófico del fenómeno bélico pone al estado en una estrecha relación con la violencia bélica. Mencionaré de manera sucinta tres trabajos fundamentales del XIX que desde mi punto de vista son cruciales para los estudios actuales sobre la filosofía de guerra y estado decimonónicos latinoamericanos.

El primero es tratado bélico *On War* [1832] escrito por el oficial prusiano Carl Von Clausewitz a principios del siglo. Clausewitz participó activamente para el ejército prusiano y para el ejército del Zar en las campañas de Moscú (1812-1813) durante las guerras napoleónicas²⁴. *On War* refleja distintos momentos del pensamiento político y teórico de Clausewitz y está enmarcado por un mundo que ha cambiado debido a la movilización total de la sociedad a las armas²⁵ y el avance de la tecnología bélica en las guerras napoleónicas. En este contexto la guerra para Clausewitz tiene dos momentos y dos grandes conceptualizaciones: la primera es la popular formula que considera que hacer la guerra es una forma de continuar por otros medios una política estatal: “War is a mere continuation of policy by other means” (119)²⁶; y la segunda es la guerra moderna

²⁴ Para más datos sobre la biografía de Clausewitz cfr. la introducción a *On War* de las ediciones de Pelican o Penguin de Anatol Rapaport. O también el trabajo de Raymond Aron. *Clausewitz: Philosopher of war*. London : Routledge & Kegan Paul, 1983.

²⁵ Cfr. Shelby T. McCloy “Military Inventions” en *French Inventions of the Eighteenth Century*. Lexington, KT: Universtiy of Kentucky Press, 1952.

²⁶ Para analizar en profundidad las diferentes formulaciones de esta afirmación en Clausewitz y sus consecuencias en el plano político cfr. Etienne Balibar. “Politics as War, War as Politics. Post-Clausewitzian Variations”. Public Lecture, Alice Berline Kaplan Center for the Humanities, Northwestern University, Evanston, May 8, 2006. y Alain Joxe and Sylvère Lotringer. *Empire of disorder*. Semiotext(e) active agents series. Los Angeles, CA: Semiotext(e), 2002.

como una máquina anárquica: “the destructive force of the elements set free” (387)²⁷.

Para el teórico prusiano la guerra está íntimamente relacionada con el estado ya que es solo él quien puede declararla y llevarla a cabo: “State policy is the womb in which War is developed, in which its outlines lie hidden in a rudimentary state, like the qualities of living creatures in their germs” (203). No obstante, en sí misma tiene un grado imposible de controlar e imposible de teorizar:

War is the province of chance. In no sphere of human activity is such a margin to be left for this intruder, because none is so much in constant contact with him on all sides. He increases the uncertainty of every circumstance, and deranges the course of events. (Clausewitz 140).

A esto se le agrega una dimensión más: para Clausewitz durante la guerra coexisten tres planos simultáneamente: un factor racional que está determinado por la naturaleza política de ésta, un factor irracional que es el odio y la animosidad como violencia que responde solo al instinto y, por último, la suerte, el elemento inesperado en el que la guerra se puede desatar como un autómatas (140). De estos tres planos de la guerra el primero -su capacidad de ser racionalizada por una decisión política- es el más conocido y más explotado de Clausewitz. El segundo y el tercero son parte de la máquina incontrolable y es el lugar en el que la teoría de guerra exige historicidad, exige considerar a cada guerra en su singularidad pero como un momento pasado en la Historia de la Guerra.

En segundo lugar, podemos encontrar en la “teoría de guerra” el influyente trabajo de Hegel y su concepto de guerra elaborado en sus *Lectures on the Philosophy of*

²⁷ Daniel Pick llama a este fenómeno “fricción” aprovechando las metáforas mecanicistas de Clausewitz. Para un excelente análisis de este elemento en *On War* cfr. su capítulo “Clausewitz and Friction” en *War Machine. The Rationalisation of Slaughter in the Modern Age*. New Haven, CT: Yale University Press, 1996.

the World History [1822-1830] y desarrollado en relación con estado en sus *Elements of the Philosophy of Right*. Para empezar debemos considerar que en el paradigma hegeliano el Estado despliega en su devenir histórico la idea de soberanía; esto es, el estado es soberano porque es una unidad en sí y para sí (Hegel, *Elements...* §257-259). La unidad estatal establece límites móviles e interconectados y da forma y contenido a un **interior** y a un **exterior**: demarca un **interior** constitutivo y al demarcarlo discrimina y establece un **exterior** próximo (aunque siempre amenazante). Ahora bien, el exterior ya está incluido en el interior ya que lo afecta constantemente: afecta su unidad al demarcar otro negativo que compromete su composición y su despliegue en sí. Este despliegue para-sí es también un despliegue para-otros ya que el ser-en sí y ser-para-sí está también en la constitución de otros estados²⁸. Esta relación invertida, por lo tanto, es una operación constitutiva del estado mismo: es el momento *negativo* del estado al presentarse como un *exterior* para otro estado, es el momento en que éste puede hacer efectivo su *interior*. En palabras de Hegel ese momento de **soberanía externa**

appears as the relation of *another to another* as if the negative were something *external*. The existence of this negative relation therefore assumes the shape of an event, of an involvement with contingent occurrences coming from *without*. Nevertheless, this negative relation is the state's *own* highest moment. It is that aspect whereby the substance, as the state's absolute power over everything individual and particular, over life, property, and the latter's rights, and over the wider circles within it, gives the nullity of such things an existence and makes it present to the consciousness". (*Elements ...* §323)

²⁸ "Without relations with other states, the state can no more be an actual individual than an individual can be an actual person without a relationship with other persons. On the other hand, the legitimacy of a state and more precisely –in so far as it has external relations- of the power of its sovereign, is a purely *internal* matter. On the other hand, it is equally essential that this legitimacy should *supplemented* by recognition on the part of the other states. [...] In the case of nomadic people, for example, or any other people at a low level of culture, the question even arises of how far this people can be regarded as a state." (§331)

La interacción dialéctica entre interior y exterior es la que establece la “existencia” de los componentes interiores en tanto realidad objetiva del estado: un todo que **articula** sus partes y las pone en *existencia* dentro de un espacio que se constituye al mismo tiempo y porque se constituye articula, por ende, sus partes. La guerra es la expresión máxima de esta soberanía externa e implica históricamente un momento antropológico en la formación estatal (*Lectures...* 160). La **guerra** implica la consolidación interna del estado ya que además de constituirse en-sí y para-sí requiere “el sacrificio” del individuo como “deber universal” (*Elements...* §325)²⁹. La guerra es al mismo tiempo un agente de perfeccionamiento estatal y nacional: “The higher significance of war is that, through its agency, the ethical health of nations is preserved in their indifference towards the permanence of finite determinacies [sic]” (§324).

Tenemos en Hegel una clara relación entre guerra, formación, conservación y evolución estatal: el nacimiento del estado y evolución histórica dependen siempre de la guerra como relación externa, mientras que en Clausewitz la afirmación está invertida: es de la “matriz” del estado de la que nace la guerra, existe un estado ya conformado que es el único que puede llevarla a cabo. Existen otras posiciones similares a la de Hegel en cuanto a la guerra como elemento creador estatal. La más significativa es la de fenomenología de la guerra que propone Pierre-Joseph Proudhon en su poco conocido ensayo *War and Peace* [1861]³⁰. Para Proudhon toda sociedad esconde siempre la idea de guerra como base de su fundación. En la guerra se puede encontrar el vínculo esencial

²⁹ El individuo sacrifica su vida y su ser-para-sí. Cuando forma parte del ejército deja ya de existir como ciudadano; el estado requiere “total obedience and renunciation of personal opinion and reasoning, and hence personal absence of mind”(§328). Esto es visto como una “unión absoluta” ya que en esta *alienación* del individuo, en esa sujeción al estado en armas, está el espíritu de ser-en-sí *con* el todo.

³⁰ Con su característico tono sarcástico Proudhon explora en *War and Peace* la política decadente en la época del “Segundo Imperio” de Luis Napoleón y el apoyo popular de las campañas de Italia y Crimea.

y real de la vida social y las relaciones intersubjetivas (202), por ende no existe la posibilidad de establecer la paz; la paz es tan solo una reformulación de la guerra en términos de lucha de clases y explotación: para abolir la guerra habría que desintegrar la sociedad (209-213). Este razonamiento del pensador francés se establece tan solo para develar la estrecha relación entre la guerra y la fundación de un estado y sus consecuencias político-sociales. La crítica de Proudhon es que la violencia social de la época está inmersa en las entrañas de la formación del estado ya que su “útero materno” es la guerra³¹. Esta posición es la exactamente contraria a la afirmación de Clausewitz y nos llega hoy en día matizada por las idas de Michel Foucault en tanto plantea que “politics is a continuation of war by other means” (*Society* 48) y que esta última está en la base de todas las relaciones sociales:

Right, peace, and laws were born in the blood and mud of battles ... The law is not born of nature, and it was not born near the fountains that the first shepherds frequented: the law is born of real battles, victories, massacres, and conquests which can be dated and which have their horrific heroes; the law was born in burning towns and ravaged fields. (*Society...* 50)

La diferencia central entre los filósofos franceses es que el principio anarquista de Proudhon aboga por la disolución del estado como única forma de lograr la paz y la disolución de la guerra.

En el diecinueve latinoamericano no hay casi tratados filosóficos sobre guerra como un fenómeno relacionado con el estado moderno a excepción del poco estudiado ensayo del escritor tucumano Juan Bautista Alberdi *El Crimen de la Guerra* considerado

³¹ Existe también la posición de que las instituciones militares son pruebas de formas organizativas estatales, que en base al orden que se hace del ejército en la guerra se construye luego, de modo mimético, el estado. Cfr. Otto Hintze “Military Organization and the Organization of the State” en *The Historical Essays of Otto Hintze*, ed. Felix Gilbert, Oxford: Oxford University Press, 1975.

también como uno de los textos fundacionales del pacifismo latinoamericano (Suárez 20). *El Crimen de la Guerra* está escrito con motivo de la Guerra contra el Paraguay y para intervenir en un certamen internacional en 1869³² que intentaba poner fin a la guerra como un fenómeno global. Este es uno de los trabajos de Alberdi junto con *Las Bases*³³ y *Luz del Día*³⁴ que recopilan el lineamiento de sus pensamientos filosófico jurídicos. *El Crimen de la Guerra* es la consumación de una serie de artículos en contra de la guerra que la Triple Alianza llevaba a cabo contra Paraguay³⁵ y al mismo tiempo representa un aporte para la formulación de un derecho internacional, por la convocatoria internacional, o la propuesta de una voz otra de la intelectualidad francesa/latinoamericana.

Para Alberdi la guerra como un fenómeno relacionado con el estado es el “derecho [del estado] del homicidio, del robo, del incendio, de la devastación en la más grande escala posible” (5) estas son las cualidad por las cuales la guerra es guerra -“y si no es esto, la guerra no es guerra” (5). La guerra es principalmente una acción “legalizada” por un estado por sobre otro, un pretendido derecho: “es el derecho del crimen, que es un sarcasmo contra la civilización” (5). Los estados latinoamericanos según Alberdi son sociedades que nacieron de la guerra y la utilizan como modo de gobierno interior: lo que permite la sociedad no es la cesión de la fuerza individual en el contrato social como el modelo Hobbesiano sino la articulación de la fuerza en pequeñas

³² El concurso llamado *Le crime de la guerre dénoncé à l'Humanité* es convocado por la *Ligue de la Paix et de la Liberté* una de las primeras fundaciones pacifistas europeas con sede en Berna, Suiza, que se disuelve al año siguiente con la Guerra Franco-Prusiana.

³³ *Bases Y Puntos De Partida Para La Organización Política de la República Argentina*. Buenos Aires: La Cultura Argentina, 1915.

³⁴ *Peregrinación de Luz del Día*. Barcelona: Linkgua, 2007.

³⁵ *Las Disensiones de las Repúblicas del Plata y las Maquinaciones del Brasil*. París: Librería Dentú, 1865. *Los Intereses Argentinos en la Guerra del Paraguay con el Brasil*. París: Imprenta Rivadavia, 1865. *LA Crisis de 1866 y los Efectos de la Guerra de los Aliados en el Orden Económico y Político de las Repúblicas del Plata*. París: Debuissou, 1866. *Las dos Guerras del Plata y su filiación en 1867*. París: Imprenta Hispáno-Americana, 1867. *El Imperio del Brasil ante la Democracia de América*. París: Rochette, 1869.

luchas de sumisión de los unos contra los otros (Suárez 23): “la América del Sur es la tierra clásica de la guerra, en tal grado que ha llegado a ser allí el estado normal, una especie de forma de gobierno, asimilada de tal modo con todas las fases de su vida actual” (*El Crimen* 113).

En este esquema lo que vamos a ver es, primero, que la guerra es precedente al estado y segundo, que es la reguladora de las relaciones sociales en un modelo más cercano al de Proudhon (o al de Foucault) y que es por ello la guerra contra el Paraguay es un momento de una continuidad de conflictos interno/externos en las sociedades del Plata (*El Crimen* 75).

A diferencia de la concepción hegeliana en la que la guerra era un momento histórico que permitía la evolución social e institucional, para Alberdi la guerra

es un medio primitivo, salvaje y anticivilizado, cuya desaparición es el primer paso de la civilización en la organización interior de cada Estado. Mientras él viva entre nación y nación, se puede decir que los Estados civilizados siguen siendo salvajes en su administración de justicia internacional. (*El Crimen* 18)

Los estados que abogan por la guerra son estados recesivos en una evolución histórica hacia una sociedad cuyo punto mayor es la formación de un todo llamado “*pueblo-mundo*” (24)³⁶. Ésta invención alberdiana, el *pueblo-mundo*, es lo que debe surgir de un gobierno internacional en la formación de “una sola sociedad que se constituya bajo una especie de federación que debe ser llamada los *Estados Unidos de la Humanidad*” (26). Uno de los primeros pasos para la formación de esta federación es la prohibición de “industrias nocivas para la sociedad”. La primera industria que debe

³⁶ La idea del *pueblo-mundo* está desarrollada plenamente en el capítulo X de *El Crimen de la Guerra*.

abolirse es la relacionada con la guerra ya que es para el pensador tucumano una de las principales causas de ésta:

La guerra es un estado, un oficio, una profesión que hace vivir a millones de hombres. Los militares forman su menor parte. La más numerosa y activa, la forman los industriales que fabrican las armas y máquinas de guerra, de mar y tierra, las municiones, los pertrechos; los que cultivan y enseñan la guerra como ciencia. (*El Crimen...* 55)

La industria alrededor de la guerra es la más nociva para la soberanía estatal que influye a las naciones y a sus gobernantes; para ellos “la paz perpetua sería una plaga” (55). La base de la sociedad que propone Alberdi será posible a través de, en primer lugar, la propagación del cristianismo como doctrina moral y, en segundo lugar, la desaparición de las barreras aduaneras que cierran las fronteras de los países... o sea, la religión y el libre comercio. Si bien la propuesta “global” premonitrice de Alberdi trae más problemas de los que soluciona, *El Crimen de la Guerra* está siempre jugando con este plano de construcción de una sociedad utópica latinoamericana para la que el Imperio del Brasil constituye una real amenaza por su naturaleza monárquica y sus pretensiones de controlar la libre navegación de la cuenca del Plata y la recaudación impositiva que esto implica. Alberdi es uno de los críticos argentinos, junto a Carlos Guido y Spano³⁷, más importantes en la prensa de los cuatro países y principalmente en la prensa paraguaya que lo refiere constantemente como un defensor de la paz en el continente.

Estos modelos que he resumido de modo breve en estas páginas son fundamentalmente una indagación de la relación entre la guerra y el estado: todos ellos comparten la idea de causalidad que existe en las guerras como instancias modificadoras

³⁷ Véase su ensayo fundamental *El Gobierno y la Alianza. Consideraciones Políticas*. Buenos Aires: Igon, 1879.

de la estructura estatal³⁸. Difícil parece la tarea de separar al estado de la guerra, claro que no necesariamente debemos articularlos en una cadena causal aunque, en general, la crítica sobre la Guerra contra el Paraguay la va a establecer como un momento clave para una explicación histórica sobre el estado económico, político y cultural del Estado paraguayo actual: por ejemplo, es el vacío histórico de la desaparición de un pueblo para Roa Bastos (*La Narrativa...* 12); en el caso argentino y brasileño implica una reconfiguración territorial y un momento de supremacía económica en la cuenca del Plata en relación con el mercado internacional (Torralba *Imagens* 76) y el factor determinante de las dinámicas actuales que inclusive la ubican en el origen del MERCOSUR³⁹.

Las obras de mi trabajo son también una reflexión sobre la guerra y el estado y su instancia particular contra el Paraguay desde el lugar de la representación de los protagonistas. Los periódicos paraguayos ilustrados *Cabichuí* y *El Centinela* abren la relación entre el estado y el control de la producción de significados durante la guerra; los heraldos nos “muestran” el conflicto con sus textos y xilgrabados, son ellos una máquina de narrar la guerra misma, una propuesta fallida de controlar la realidad bélica. Las crónicas del coronel uruguayo Palleja y la fotografía bélica escenifican la violencia más abjecta del estado durante la guerra y la posicionan como un evento fuera de control. La composición mixta del teniente argentino Cándido López finalmente es la representación de la imposibilidad, la inversión de los relatos épicos de formación estatal

³⁸ Para analizar la problemática de pensar una guerra entre un estado y otro que no se reconoce como tal sino que se asocia con un movimiento popular o con una “resistencia” (asimetría estatal), cfr. Etienne Balibar. “Politics as War, War as Politics. Post-Clausewitzian Variations”. Uno de los temas principales de su ensayo es la posibilidad de pensar una guerra fuera de la nación (algo que queda fuera del modelo de Clausewitz).

³⁹ Como por ejemplo el trabajo de Jorge Taiana, *El Nacimiento del MERCOSUR*. Buenos Aires: FLACSO, 1995. o el de Rosa Boldori de Baldussi, *La identidad cultural del MERCOSUR*. Buenos Aires: Ciudad Argentina, 2002.

mediante la glorificación de la derrota. Estas conjunciones visuales y textuales que planteo en mi trabajo son una parte esencial para empezar una indagación de la producción cultural durante la guerra contra el Paraguay. En este sentido, se pretenden como un aporte a los estudios de guerra en tanto reflexionan sobre el fenómeno bélico desde el lugar de la representación. Las intersecciones entre representación visual y textual que he elegido mostrar en estas páginas pertenecen específicamente a momentos en los que la guerra se muestra como un fenómeno ajeno al estado, a la idea de civilización o a la idea de progreso. Estos momentos reflejan un antagonismo entre guerra y estado -como lo hace el trabajo de Alberdi al mostrarla como un evento fuera de los parámetros de la civilización o como un momento “regresivo” dentro del progreso (*El Crimen* 20)-, muestran a la guerra como un autómatas, una máquina anárquica.

V- Estado de Exclusión del Estado: El Autómata.

Decididamente la civilización es, de todas las invenciones modernas, una de las más útiles al bienestar y a los progresos del hombre... Te asombrarías si volvieses a estas tierras lejanas y vieras lo que hemos adelantado... la civilización y la libertad han arrasado con todo.

El Paraguay no existe.

Lucio V. Mansilla. *Una Excursión a los Indios Ranqueles*.

Habían ya pasado casi 6 años después del fervoroso discurso en Buenos Aires en el que el Presidente de la Argentina Bartolomé Mitre declaró:

Mis amigos: ha llegado el momento de obrar y no de gritar. Ya sabemos que todos estamos dispuestos a combatir por nuestra patria. Ahora, a ocupar cada cual su puesto de combate, y sea la orden del día: *en quince días al cuartel, en un mes a campaña, en tres meses a la Asunción*. (Mitre *Cartas Polémicas...* 37, énfasis mío).

López había sido asesinado (1870) y con su muerte, la muerte del Paraguay. Nadie había previsto ni la larga duración de la guerra, ni su alta mortandad y costo. La máquina de guerra había estado funcionando automáticamente e independientemente de los planes de las cuatro naciones involucradas -la conducción de la guerra había entrado en la dimensión del azar (Clausewitz 183). Los generales que guiaban el ejército aliado en la invasión al Paraguay debían perseguir el objetivo de un acuerdo de guerra. El primer artículo del Tratado de la Triple Alianza (firmado secretamente el 1º de mayo de 1865) había estipulado llegar hasta las últimas consecuencias para conseguir el fin desde su preámbulo: “la paz, seguridad y bienestar de sus respectivas naciones [Argentina, Uruguay y el Imperio del Brasil], es imposible mientras exista el actual Gobierno del Paraguay” (*Colección... 3*)⁴⁰. La guerra estaba planteada a nivel de exclusión de la existencia del otro soberano: el soberano paraguayo debía desaparecer sin ningún tipo de negociación. La guerra iba a durar lo que durara la existencia de Solano López en el poder –hablaremos de las negociaciones entre los jefes para un armisticio en el último capítulo.

Desde el inicio la violencia había sido legalizada por el tratado y era una cuestión de derecho: la eliminación soberana regulada por la ley. Para Alberdi esa legalidad que pretendía el tratado mismo era la idea más contradictoria que los estados podían tener ya que implicaba pretender tener soberanía por sobre otro estado en la declaración y en el establecimiento de la ley. Lo que vemos aquí es que la guerra en es en sí el “estado de excepción”. Para el filósofo italiano Giorgio Agamben el poder soberano para

⁴⁰ Utilizo la paginación de la primera edición del Tratado de la Triple Alianza publicada en la *Colección de tratados celebrados por la Republica Argentina con las naciones extranjeras: Tomo II. Publicación oficial*. Buenos Aires: Imprenta de La Nación, 1877.

constituirse como tal debe instaurar la ley pero para ello debe estar simultáneamente adentro y afuera del orden jurídico. Esta paradoja, el “estado de excepción”, está en la base de los estados modernos y es la que establece las condiciones de posibilidad para el establecimiento de la autoridad soberana:

The sovereign exception is the fundamental localization, which does not limit itself to distinguishing what is inside from what is outside but instead traces a threshold (the state of exception) between the two, on the basis of which outside and inside, the normal situation and chaos, enter into those complex topological relations that make the validity of the juridical order possible. (*Homo Sacer 19*)

Para Agamben podemos decir que el estado liberal moderno, que está establecido en la ilusión de la universalidad de la ley, realmente se funda en la creación de una *zona de indistinción* entre la ley y la excepcionalidad de ella misma. La fundación del poder soberano está basado en la exclusión de la vida humana (*zoe*, el simple hecho de estar vivo) en la inclusión a un sistema político (*bios*, vivir en y para la *polis*) -en este sentido es una *biopolítica*- junto con la creación de la zona de indistinción que permita ese pasaje.

Esto es exactamente lo que sucede en palabras de Alberdi al declararse una guerra y está resumido en la frase “el crimen de la guerra” (en mi trabajo usaré no obstante, *estado de excepción*). La declaración formal de la guerra a otro estado es la paradoja del poder soberano proyectada en el poder *entre* soberanos: para el teórico tucumano implica que el mismo estado esté dentro y fuera de la ley y a la vez, en este caso, dentro y fuera de la ley internacional -un doble estado de excepción. La ley de guerra es la ley que hace que el estado se ubique fuera de la ley: “La palabra *guerra justa (ius belli)* envuelve un contrasentido salvaje, es como decir crimen justo [...] La guerra suspende el contrato

social entre los hombres” (*El Crimen* 20-21) y también un supuesto “contrato” entre los estados:

La guerra es el modo que usan las naciones de administrarse la justicia criminal una a otras con esta particularidad: que en todo proceso cada parte es a la vez juez y reo, fiscal y acusado, es decir, el juez y el ladrón, el juez y el matador [...] Es la guerra una justicia sin juez. (*El Crimen* 13).

Esta es la *zona de indistinción* -para Agamben en el *estado de excepción* no se puede distinguir trasgresión de ejecución de la ley (*Homo Sacer* 57)- que el estado crea como base de su propia legitimación, en este caso la legitimación del estado jurídico que coincide con el estado de paz: la guerra se convierte en un momento excepcional a un artificial (no natural) estado de paz. Entonces, como la guerra es una práctica *del* estado pero ejecutada en una suerte de “afuera” para Alberdi -interior por pertenencia, exterior en aplicación- al declarar la guerra (hacerla parte del interior en tanto es parte del derecho) se muestra la paradoja entre un estado que está adentro y afuera de la ley que él mismo instituye –esta es la creación de la base del poder soberano para Agamben en tanto los estados conservan el único derecho de estar en una suerte de *estado de naturaleza* en la sociedad de modo Hobbesiano, *ius contra omnes* (*Homo Sacer* 35)⁴¹.

Mi intento es pensar a la guerra como exclusión y al mismo tiempo como expulsión del mismo estado en su forma de *autómata* para poder pensar la existencia de una producción cultural en los bordes de la máquina estatal, mejor dicho, la posibilidad

⁴¹ Desde mi punto de vista, Alberdi está pensando en la idea de **estado natural** entre soberanos regulado por la libertad e igualdad, la propiedad y el intercambio de bienes; en este sentido está más cerca del modelo de estado natural de John Locke⁴¹ Cfr. *Two Treatises of Government*. [1690] North Clarendon, VT: Everyman, 2000, principalmente su capítulo II sobre el Gobierno Civil titulado “Of the State of Nature”. El problema entonces es el establecimiento de una ley internacional ante el “exceso de soberanía” de ciertos estados. El inconveniente surge en el momento de pensar en el establecimiento de la ley ya que caemos nuevamente en el *estado de excepción*: “el problema del derecho internacional no consiste en investigar sus principios y preceptos, sino en encontrar la autoridad que los promulgue y los haga observar como ley” (*El Crimen...* 122).

de existencia de una producción cultural en un momento de suspensión completa de la soberanía, *el estado de exclusión del estado*, que iremos viendo a lo largo de cada capítulo. Los “tres meses” en los que Bartolomé Mitre promete llegar a Asunción -que es el fin de la guerra ya que esta implica remover el gobierno- terminan siendo casi 6 años. Asimismo, como veremos en el tercer capítulo, el Coronel Palleja en su *Diario* está mostrando constantemente -con sus sarcasmos de “el paseo de los tres meses”- una incapacidad estatal en el control de la violencia y las consecuencias de la guerra como un evento incontrolablemente desmedido (“the destructive force of the elements set free” en palabras de Clausewitz), también tenemos el caso de la violencia de la ausencia de muertos paraguayos en la representación de la guerra en *Cabichuí* y *El Centinela* o la imposibilidad de la representación de la guerra en la composición mixta de Cándido López.

La idea del *autómata* en la guerra, conocida también como la *máquina de guerra*, comienza a ser una problemática propia del siglo XIX en cuanto a los crecientes avances de la técnica en materia bélica⁴². Como lo muestra Daniel Pick en su historia del concepto *War Machine* existe una progresión y una tendencia en diecinueve a ver a la tecnología como un agente de un proceso de destrucción sin fin (49)⁴³. Su análisis comienza con Clausewitz y su preocupación por el modo masivo y las consecuencias de hacer la guerra por los ejércitos de Napoleón en Europa y, como ya hemos mencionado, el elemento azaroso e irracional de la guerra como clave en el pensamiento y racionalización de los

⁴² Es interesante indagar testimonios de la Primera Guerra Mundial en la que la tecnología bélica es el punto crítico de lo incontrolable del conflicto. Creo que si bien el concepto de *máquina de guerra* puede ser trazado desde Clausewitz, inevitablemente la “Gran Guerra” fue la que lo coronó como un momento crucial en el estudio de la naturaleza autómatas de la guerra. Cfr. el ensayo de Eric J. Leed, *No Man’s Land*, que intenta mostrar durante la Primera Guerra Mundial cómo los participantes buscaban darle sentido, coherencia a sus experiencias y acciones en relación a un fenómeno del que no tenían ningún control (33).

⁴³ El trabajo de Pick no se limita al siglo XIX solamente, cubre también reflexiones de pensadores a propósito de la Primera y Segunda Guerra Mundial.

conflictos. La metáfora de la *máquina* se exagera durante la Guerra de Crimea (1853-56) y la Guerra Franco-Prusiana (1870-71) en las crónicas de Frederick Engels⁴⁴ y el pensamiento de Karl Marx en sus correlatos entre el ejército y la fábrica y, por ende, la autonomía de la máquina frente al sujeto alienado⁴⁵ en una sociedad industrializada. Estas reflexiones son complementadas con las ideas de Thomas de Quincey⁴⁶ sobre Crimea y su lamento romántico ante la mecanización del guerrero y la destrucción sin control de las nuevas armas. Lo que nos muestra Pick en esta genealogía del concepto de *War Machine* es que la guerra es autónoma como practica de frontera, al borde geográfico y político del estado y que la aceleración y el crecimiento de las dimensiones del *autómata* se dan del mismo modo por el crecimiento de la tecnología en la sociedad y particularmente la tecnología puesta al servicio de la destrucción del otro.

Mi enfoque en este trabajo no es el de analizar el papel de la tecnología en la guerra contra el Paraguay⁴⁷ (no hay a decir verdad ningún ensayo sobre este tema) como

⁴⁴ Engels, Friedrich. *The Role of Force In History: a Study of Bismarck's Policy of Blood And Iron*. London: Lawrence & Wishart, 1968. y *Notes on the War. Sixty articles Reprinted from the Pall Mall Gazette 1870-1871*. Viena:s/n, 1923.

⁴⁵ “Masses of labourers, crowded into de factory, are organized like soldiers. As privates of the industrial army they are placed under the command of a perfect hierarchy of officers and sergeants ... they are daily and hourly enslaved by the machine...” *Grundrisse* 692.

⁴⁶ “On War” en *Thomas de Quincey's Writings*. 20 vols. Vol VIII. Boston: J.T. Fields, 1854.

⁴⁷ La tecnología que se hace presente en el conflicto está articulada bajo dos ejes: **El primero** es aquel que determina a la tecnología como medio para el avance en el “progreso de las naciones” que se conecta directamente con los medios de transporte y comunicación. Como ejemplos de esto, podemos ver la presentación masiva de la flota a vapor del Imperio del Brasil como un elemento clave en cuanto al movimiento de las tropas en menor tiempo y a través de geografías hostiles; el uso de las vías férreas paraguayas para el transporte de tropas, municiones y provisiones de alimento y vestimenta; la altamente desarrolla red de líneas telegráficas (primera de América Latina) del ejército paraguay que el Mariscal Francisco Solano López se encarga de instalar antes de comenzar la guerra. Este primer eje integra a la guerra y al estado en una relación en que éste utiliza sus recursos, sus elementos modernos civilizatorios como alimentadores del flujo del conflicto; es el mismo tren que abarata el costo del transporte y hace más rápida su distribución el que lleva las tropas a la batalla en menor tiempo, zanjando lo inhóspito de la naturaleza. **El segundo** eje de la reflexión sobre la tecnología y la guerra, esta basado en el funcionamiento de la máquina más que en su interrupción. La particularidad de este funcionamiento es su carácter **automático**, su naturaleza de *autómata*, lo incontrolable *per se*. Por un lado, la articulación de este eje se abre en los mismos términos que el primero pero, esta vez, versa sobre “el progreso de la guerra”. Este “progreso” de la tecnología en cuestiones bélicas esta reflejado por los participantes de la guerra contra el

la fuente de la naturaleza incontrolable de la guerra. Evidentemente existen múltiples factores que provocan que los textos hablen de un vacío institucional, de una situación fuera de control desde la que están produciéndose y la tecnología es una de ellas. Mi interés recae más bien en el modo en el que de los textos se desprende la contradicción entre guerra y estado y los límites de lo político o el modo en el que los textos plantean la posibilidad de un *estado de exclusión del estado* mismo durante la guerra. Lo que se verá en este trabajo es que los textos que analizo muestran al Estado como un ente capaz de llevar a la sociedad civil a la modernidad, al progreso y evolución del hombre y al mismo tiempo lo posicionan como el agente que crea la destrucción total del pueblo paraguayo provocada por la misma guerra -como decía Lucio V. Mansilla en las palabras que abren esta sección. En todos ellos se está evidenciando el momento de *abandono* del estado, una posición de detención o retroceso en el “progreso” como elige decirlo Alberdi, la suspensión del movimiento de fuerzas contrarias (es en este sentido en el que la idea de estado que tienen estos textos es completamente antagónica a la idea de guerra). La Guerra contra el Paraguay era vista por sus protagonistas como una guerra interminable, escindida o emancipada del control estatal cuya destrucción había llegado a grados genocidas (contrarios a la idea de progreso y civilización, para los actores). Para los protagonistas plantear la guerra en términos de civilización-barbarie era simplificar la naturaleza del estado, de la guerra y de las representaciones de guerra; el conflicto contra el Paraguay ponía en escena una civilización que llevaba a cabo actos bárbaros y permanecía civilizada. El problema debía ser redefinido ¿Cómo puede el estado regular la violencia brutal de la destrucción de los seres humanos sin modificar la naturaleza de la

Paraguay en las características destructivas, apocalípticas que iba adquiriendo el conflicto a medida que pasaban los años.

soberanía? O para parafrasear a Etienne Balibar⁴⁸ ¿Cómo es posible que la violencia llegue hasta el límite de la destrucción del otro sin salir fuera de los límites institucionales? Y, por sobre todo, ¿Cómo señalar, mostrar o representar esa realidad contradictoria?

La Guerra contra el Paraguay nos presenta una constelación de relatos que circulan entre narrativas de guerra, entre ensayos, novelas, pinturas, periódicos, fotografías y grabados; una constelación de imágenes y textos que comparten la angustia de los individuos y sociedades en guerra, que comparten su lado más violento, su lado más humano. Pero, por sobre todo, que comparten la incierta sensación de *habitar un autómata*. Un texto que deviene anónimo, autónomo, un evento sin control que funciona maquinalmente y que no parece tener dirección.

Para Bernd Hppauf⁴⁹ la aparición del autómata, el momento sin momento, en cualquier guerra moderna no se debe a una debacle política o al cambio en la conceptualización de los límites de la política soberana durante la guerra sino que se debe a una crisis de la representación de la realidad traída por la modernidad y el advenimiento de lo visual: su ejemplo es en el siglo XX con la crisis de la tecnologización de la realidad de la Primera y la segunda Guerra Mundial y el mundo visual/virtual múltiple de los modos de representarla (46-47): la máquina de guerra es la representación misma fuera de control. Para el caso de la Guerra contra el Paraguay y de los textos e imágenes que analizo en mi trabajo mi hipótesis es que si existe una crisis de representación de la realidad bélica es porque simultáneamente existe una crisis estatal durante la guerra y la producción tendiente a mostrar los límites de lo político: la guerra es el permanente

⁴⁸ Etienne Balibar. "Politics as War, War as Politics. Post-Clausewitzian Variations", s/n.

⁴⁹ "Experiences of Modern Warfare and the Crisis of Representation". *New German Critique*, No. 59, Special Issue on Ernst Junger (Spring - Summer, 1993), 41-76.

estado de excepción que si bien tiene la capacidad de mostrar su pertenencia a un soberano que la ejerce (límite de lo político) también muestra su capacidad de ser tierra de nadie (*no man's land*), un *estado de exclusión del Estado* y en este sentido afecta a la representación (la máquina fuera del control de los estados y sus protagonistas). La Guerra contra el Paraguay es un punto de intersección de cambios en el sistema representacional y colapso de los límites soberanos del derecho internacional durante la guerra. Por un lado, se presenta una escisión en las prácticas narrativas tradicionales utilizadas en las guerras independentista que sin duda se relaciona con la guerra como un fenómeno radicalmente disímil en su instancia particular, con la tecnologización de la realidad bélica y la aparición de nuevas formas de producir significados (la fotografía y la litografía). Por otro, en la declaración de la guerra como un *estado de excepción* surge el elemento inesperado, el *autómata*, que la desata como un agente de un proceso de destrucción sin fin, un punto de fragmentación y desmembramiento de una unidad de poder que va más allá de cualquier voluntad o límite político.

VI- Historia y Modelos Históricos: contra Paraguay.

En 1865 se inicia con la invasión del ejército paraguayo a la provincia argentina de Corrientes el conflicto bélico que la historiografía suele nombrar como La Guerra de la Triple Alianza (Argentina, el Imperio del Brasil y La República Oriental del Uruguay frente a Paraguay) o la Guerra Grande o la Guerra del Paraguay. En este trabajo considerando el genocidio “deliberado” cometido contra el pueblo paraguayo –algunas estadísticas de la época dicen que solo el 10 por ciento de la población masculina

paraguaya sobrevivió- decido modificar el concepto del conflicto para renombrarlo como la guerra **contra el Paraguay**.

La guerra contra el Paraguay, junto con la de la unificación de Alemania y la de secesión de Estados Unidos, constituye uno de los tres grandes conflictos internacionales del siglo XIX: “es grande no sólo en sus proporciones militares, sino por su trascendencia en el desarrollo posterior de la historia continental... la guerra de la Triple Alianza significó 1) la destrucción de la única potencia mediterránea de Sudamérica y 2) el último gran acto de una polémica secular: la disputa fronteriza entre los imperios hispano y lusitano y sus respectivos herederos” (Floria y García Belsunsce 115). El Imperio del Brasil, la República Argentina y la República Oriental del Uruguay pactan mediante el tratado de la Triple Alianza firmado secretamente el 1º de mayo de 1865 unir sus fuerzas para combatir contra Paraguay. Como ya hemos dicho el Tratado de la Triple Alianza tenía como objetivo bélico principal hacer desaparecer al gobierno del Paraguay: “es una necesidad imperiosa reclamada por los más grandes intereses, hacer *desaparecer* ese Gobierno” (*Colección...* 3, énfasis mío); aunque también pactaban respetar los límites territoriales y la independencia del país. Ya que el mismo tratado iba a señalar cuales debían ser los “límites territoriales” del Paraguay, Brasil se queda con parte del actual estado de Mato Grosso do Sul y Argentina con una parte de la actual provincia de Misiones, así como lo establecía su Artículo XVI (*Colección...* 8-9). El tratado también estipulaba quiénes serían los jefes del ejército: El General en Jefe era Bartolomé Mitre del lado argentino quien debía dirigir a las tres naciones ya que la invasión inicial paraguaya es en suelo argentino, el General Venancio Flores, presidente provisorio de Uruguay estaría a cargo del ejército oriental, el Vicealmirante Vizconde de Tamandaré

comandaría la escuadra naval del Imperio del Brasil y, finalmente, el General Manuel Luis Osorio se encargaría del mando de las fuerzas terrestres imperiales -aunque si el Emperador Pedro II se presentaba en el campo de batalla, como sí sucedió, se le haría el traspaso del poder terrestre.

La guerra está enmarcada por regiones con modelos y proyectos económicos disímiles que luchan por espacios de mercado compartidos: el río Paraná, el río Paraguay y el Río de la Plata, difusas y conflictivas vías comerciales entre estos países y el resto del mercado mundial. El Tratado de la Triple Alianza si bien establecía que una vez removido el gobierno paraguayo el pueblo estaría a cargo de la elección de sus propias autoridades (Artículo VIII, 6), cuando se eligiera un nuevo gobierno en el país

...los aliados procederán a hacer los ajuste necesarios con la autoridad que se constituya para asegurar la libre navegación de los ríos Paraná y Paraguay de modo que los reglamentos o leyes de esta república no puedan estorbar, entorpecer o gravar [cobrar impuestos] el tránsito o la navegación directa de buques mercantes o de guerra de los Estados Aliados... (Artículo XI, 7).

Los tratados de libre navegación de los ríos de la cuenca del Plata fue un tema recurrente entre los cuatro países que ponían en la navegación interna el elemento primordial para el crecimiento económico (sobre todo para Paraguay para el que el Paraná significaba su salida al océano Atlántico).

La República del Paraguay hasta el comienzo de la guerra era uno de los núcleos de poder más fuertes de América del Sur. Celosamente consolidado por sus políticas interiores y exteriores (no poseía deuda externa y tenía más exportaciones que importaciones) se mostraba con mayor autosuficiencia que el resto de sus vecinos del Cono Sur. Su política de “crecimiento hacia fuera” se complementaba con los tratados de

libre navegación de la cuenca del Plata hechos con el Imperio del Brasil, con La Confederación Argentina y el Estado de Buenos Aires -separados hasta la batalla de Pavón, 1861, en que el vencedor Estado de Buenos Aires unifica los bandos en una nueva República (Doratioto 29). Paraguay se había desarrollado bélicamente y poseía uno de los ejércitos más modernos de los países americanos. Me dedicaré a analizar en profundidad las políticas de desarrollo paraguayas y sus consecuencias en el segundo capítulo.

Desde la Junta Superior Gubernativa de 1811 hasta la muerte de Gaspar Rodríguez de Francia (1840) el desarrollo de una autonomía se presentaba como un objetivo primordial para el control del territorio. El estado se centraliza en 1814 en manos de Rodríguez de Francia -miembro de aquella primera junta- quien toma el control absoluto y se auto designa, dos años más tarde, como “Supremo Dictador Perpetuo de la República del Paraguay”. Para esta época la historiografía suele hablar de un “cierre virtual” de las fronteras paraguayas. El Supremo Dictador Perpetuo había establecido una política externa de control comercial al tráfico de mercancías sobre todo con el poder central de Buenos Aires, con el Imperio del Brasil y con Inglaterra⁵⁰ y una fuerte política de propagación soberana a través de una fluida red de comunicación interna vía creación de caminos⁵¹, modos y medios de transporte. Luego de la muerte del Supremo Dictador

⁵⁰ No obstante, existía un tráfico bastante fluido con Buenos Aires a través de la provincia de Corrientes vía Pilar y con el Mato Grosso brasilero a través de Fuerte Borbón, Belén, Villa Real e Itapúa (Kleinpenning 1386-1401).

⁵¹ Como afirma Kleinpenning en su extensísimo y exhaustivo estudio histórico sobre el Paraguay del XIX: “...Halts were established at one-*legua* intervals along the *caminos reales*, which were of military importance and which were regularly used by the *chasques* (mounted postmen). The *chasques* and the government officials who traveled round the countryside could change their mounts there, if necessary. It then took two or three days to travel on horseback from Asunción to Itapúa, wich meant that the average speed was about 7 km per hour. Francia’s orders could therefore be carried out in Itapúa within 48 hours. The dictator also ensured shortly after his appointment that the principal roads were somewhat improved and widened and he also had some new links constructed ... Francia instructed the *jueces locales* that they had to inspect the conditions of the roads and were to ensure that they were in a satisfactory state and remained open for traveler and carries, even when they passed over private land.” (1415) La obsesión de

Perpetuo comienza una política de “crecimiento hacia fuera” con el presidente Carlos Antonio López. Durante su mandato López establece el primer ferrocarril de América del Sur (1856). Carlos Antonio López, que pertenecía a la burguesía rural perseguida por Francia, se encargó durante su mandato de fortalecer y expandir las importaciones agropecuarias. Luego de su muerte en 1862 es sucedido por su hijo Francisco Solano López (el mariscal) quien establece dos años después la primera línea telegráfica de Latino América (1864). El Mariscal Solano López asume en el momento de mayor tensión entre el Imperio del Brasil, Argentina y Paraguay por los tratados de libre navegación del Paraná y otros afluentes de la cuenca del Plata y en pleno apogeo de la guerra entre Blancos y Colorados en el Uruguay.

La posición del imperio brasileño⁵² en América del Sur era bastante complicada en primer lugar, porque era aún formalmente una sociedad esclavista, en segundo lugar porque era un imperio entre nacientes repúblicas y porque

era um regime no qual o poder central, apesar de sustentado pelo setor agrário exportador, apresentava situação de autonomia, manipulando diferentes regionais e as especificidades da representação política em centros cosmopolitas (Carvalho 160-1).

Como nos recuerda el historiador brasileño Ricardo Salles no hay que perder de vista que el Imperio del Brasil, más allá de su interacción diplomática con las nacientes repúblicas, **era un imperio** y por ende tenía pretensiones imperiales (*Guerra...* 49): intervino en cada uno de los países vecinos (a Uruguay lo incorporó como estado –provincia

Francia por mantener, controlar y reproducir la velocidad se puede ver en el establecimiento del sistema de caminos y, sobre todo, en el de postas y paradores (*halts*).

⁵² Para una excelente historia de la dinámica imperial en el siglo XIX cfr. Emilia Viotti da Costa. *The Brazilian Empire: Myths & Histories*. Array Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2000. La propuesta de da Costa es una rearticulación de los estudios de historia social en un paradigma político institucional para la narración de la historia de la monarquía brasileña.

Cisplatina- entre 1824 y 1827), con Argentina estuvo en guerra entre 1825 y 1828, participó en la formación del Ejército Grande para derrocar a Rosas (1852) en Caseros, y reclamaba territorios en el norte del Paraguay. La presencia expansionista imperial estaba siempre en tensión con las naciones latinoamericanas. De todos modos, para Carvalho, las condiciones imperiales en las que se fundaba el Brasil implicaban aún un sentido de colonia: el territorio brasilero y sus autoridades pasaron de súbditos de Portugal a Reyes de Brasil. Así la monarquía se había presentado como una “solución” ante la disgregación y fragmentación del imperio español en América (162). Mundialmente era un imperio periférico cuya mayor exportación era el café, entre 1860 y 1870 era el productor y vendedor del 45 por ciento del café que circulaba en el mundo (Mota 139); no obstante, la sociedad imperial era una sociedad atrasada, analfabeta, esclavista con base agraria cuyas elites rectoras cosmopolitas se pretendían independientes de ese modelo económico (como lo hacen todas las burguesías) y se volcaban a un modelo de vida europeo (Carvalho 163).

El Rey como soberano de la monarquía brasilera era una suerte de mediador y garante de los grandes propietarios rurales (café, azúcar, algodón y ganado vacuno). El Segundo Reinado (que comienza con el adelanto de la minoridad de Pedro II en 1840) fue más bien un imperio conservador que garantizó el orden y favoreció a los cafeteros fluminenses por sobre el resto de las municipalidades y provincias (Toral *Imagens...* 37). La política exterior del Segundo Reinado, después de haber roto relaciones con Inglaterra por su negativa a abolir la esclavitud y con Estados Unidos porque en al inicio de la Guerra Civil había permitido que la flota confederada estableciera una de sus bases en

Pernambuco (Torralba *Imagens...* 42), la política de Brasil era expandir sus fronteras y sus redes comerciales a través de la intervención armada en la región.

El Imperio del Brasil codiciaba las posiciones de Paraguay sobre la cuenca de la plata. Según Doratioto extender la frontera sur del Imperio era “una forma de garantizar su acceso al interior de América del Sur a través de la navegación de los ríos Paraná y Paraguay” (*La Política del Imperio...* 33). El tránsito sobre el río Paraguay era también de suma importancia para el Imperio: a través de éste podía ingresar con mayor rapidez al inhóspito Mato Grosso (Corumbá). Junto a esto Brasil seguía presionando por ganar los favores políticos de Montevideo como punto de apoyo de su ruta comercial en el sur y por sus relaciones políticas y económicas con Rio Grande do Sul, motivo por el cual apoyó militarmente a los Colorados, cuyo líder era Venancio Flores, en el derrocamiento del gobierno en 1864 hecho que desató uno de los nudos fundamentales de las tensiones entre los cuatro países.

El Imperio Brasileño era el ejército más numeroso de Triple Alianza y el que más recursos y pertrechos conseguía para la campaña. Desde el comienzo tenía entre 90 y 100 mil hombres enlistados (Kraay 62) más el “reclutamiento” de esclavos. Para Chiavenato la política de reclutamiento de esclavos era, sin duda, parte de una de las políticas genocidas del Imperio y también claro de políticas de limpieza racial⁵³, social y económica (22). Los ejércitos de los cuatro países⁵⁴ incluían en sus tropas esclavos formales e informales, ex esclavos, prisioneros e indigentes (como los batallones de

⁵³ Tan solo el Imperio, Cuerpo de Zuavos de Bahía, y la República de Uruguay, Batallón Florida, tenían cuadros formados casi en su totalidad por negros. Para un excelente ensayo sobre las compañías brasileñas de negros esclavos durante la guerra cfr. Hendrik Kraay. “Patriotic Mobilization in Brazil. The Zuavos and Other Black Companies” en *I Die with My Country. Perspectives on the Paraguayan War, 1864-1870*. Kraay, Hendrik and Thomas Whigham (ed.). Lincoln, NE: University of Nebraska Press, 2004.

⁵⁴ Para el caso uruguayo cfr. Montañón, Oscar D. *Umkhonto: la lanza negra : historia del aporte negro-africano en la formación del Uruguay*. [Montevideo, Uruguay]: Rosebud Ediciones, 1997.

gauchos argentinos). El Paraguay también tenía esclavos ya que no se había abolido la esclavitud sino el derecho de vientres desde 1843 (Toral *La Participación...* 421) e inclusive estos, los nacidos después de la libertad de vientres, debían trabajar desde los 25 para los hombres y los 24 para las mujeres con sus patrones. En el Imperio del Brasil no se conoce la cantidad de negros esclavos reclutados -según Salles se estima que era entre 10 y 20 mil (*Guerra...* 103), lo que completaba los 120 mil hombres llevados a luchar contra el Paraguay por el Imperio. Los diarios ilustrados paraguayos iban a asociar a todo el ejército imperial con la figura de los negros esclavos de los que se burlaban como el apelativo de monos o macacos, como se verá en el segundo capítulo. Esto implica principalmente resaltar uno de los aspectos fundamentales del poder imperial: su economía esclavista, y sus intenciones de hacer súbditas a las repúblicas Sudamericanas. Lo racial está en lugar de dinámicas de poder entre imperio-república ya que si bien Uruguay y Argentina tenían en sus filas negros estos no fueron asociados con el encono y abjección con la que eran presentados los brasileiros, en palabras de Toral:

A sorte dos escravos que lutaram na guerra do Paraguai se liga mais à questionável cidadania no Brasil e no Paraguai do que à questão de discriminação racial. O isolamento compulsório antigia igualmente o escravo, a população paraguaya e os pobres brasileiros. Os direitos individuais não existiam nem na *monarquia constitucional* escravocrata brasileira, nem na pretensa *República* paraguaya. Buscar algo específico à condição negra como característica principal na formação de exércitos e, por tanto, das vítimas da guerra corresponde a uma demanda contemporânea sobre um contexto histórico que não responde a essas indagações. (*A Participação...* 295).

En definitiva, la presencia de negros libres y esclavos en las filas de los ejércitos sirvió sobre todo en el Imperio para cuestionar la institución de la esclavitud dos años antes del final del conflicto, hecho que fue uno de los debates nacionales más importantes

en las páginas de los periódicos imperiales (Doratioto *Maldita...* 274). Si bien en 1866 comienza a ponerse en duda la dirección del conflicto (o la imposibilidad de dirigirlo) y la gran cantidad de pérdidas humanas y materiales, es realmente en 1868 cuando la opinión pública brasilera se opone explícitamente a la continuación de la guerra, critica al imperio y empuja los límites de la idea de “popularidad de la guerra” (Doratioto *Maldita...* 276). El debate de la abolición de la esclavitud queda entonces abierto.

Las tierras uruguayas fueron el polo en el que se concentró el conflicto. Desde el inicio del siglo la gobernación de Buenos Aires y el Imperio intervinieron la “Banda Oriental” como llave de acceso a la cuenca del Plata. La República uruguaya articulaba y desarticulaba su política interior en virtud de su guerra interna entre el partido Blanco (conocido también como Partido Nacional a favor del crecimiento interior del país y la descentralización del poder político) y el partido Colorado (originalmente representaban los intereses de la elite montevideana) unos relacionados con grupos urbanos y rurales con proyectos nacionales enfrentados⁵⁵. La participación oriental en la guerra se hace a través del aporte de 1500 soldados de los cuales solo 150 sobrevivieron -el Uruguay tuvo una de las más altas tasas de mortandad en el conflicto. En Montevideo la guerra estaba vista como una pérdida de tiempo y de dinero sobre todo porque el gobierno se encargaba de expropiar caballos y ganado para alimentación y transporte del ejército (como lo veremos en la prensa uruguaya en el capítulo primero). Al gobierno no parecía importarle la guerra ya que en general no enviaba el pago a los soldados, ni cambio de uniformes, ni

⁵⁵ Para comprender estas dinámicas en el momento de la guerra cfr. Juan Manuel Casal “Uruguay and the Paraguayan War. The Military Dimension” en *I Die with My Country. Perspectives on the Paraguayan War, 1864-1870*. Kraay, Hendrik and Thomas Whigham (ed.). Lincoln, NE: University of Nebraska Press, 2004. El trabajo reciente de Lincoln R Maiztegui Casas. *Orientales: una historia política del Uruguay*. Montevideo, Uruguay: Planeta, 2005. o Washington Reyes Abadi y Andrés Vázquez Romero en su *Crónica General del Uruguay (Volumen V, La Modernización)*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1998.

provisiones (Casal 135) -veremos en el tercer capítulo las quejas del Coronel Palleja al gobierno de Montevideo.

En la Argentina recién en 1852 después de la batalla de Caseros, con el desbloqueo del puerto de Buenos Aires, van a comenzar las relaciones formales con el Paraguay. En Caseros Juan Manuel de Rosas es derrotado por el Ejército Grande (formado por cuadros correntinos, entrerrianos, uruguayos y brasileros) al mando de Justo José de Urquiza. Ese mismo año se firmará el Acuerdo de San Nicolás (31 de mayo) con el que se organiza la Confederación Argentina. Urquiza es nombrado director provisorio de la Confederación y meses después “reconoce” formalmente la independencia del Paraguay y firma los acuerdos de libre navegación en la cuenca del Plata. Buenos Aires, buscando la centralización, no coincidía con la distribución de la renta y la de los impuestos aduaneros con las provincias; tampoco acordaba con la cantidad de diputados representantes en el congreso que debía tener el interior del país. La situación entre Buenos Aires y la Confederación se rompe durante la conocida como Revolución de Septiembre (11 de Septiembre de 1852) en la que finalmente se separa de la Confederación Argentina declarándose estado independiente. Las guerras entre el Estado de Buenos Aires y la Confederación Argentina recién concluyen en 1861 en la batalla de Pavón afectando por casi 10 años las frágiles relaciones entre los países que luego entran en guerra. En esta batalla los Colorados de Flores ayudan a la derrota de Urquiza reforzando con esto su alianza con el nuevo presidente Bartolomé Mitre.

En 1864 el Uruguay tenía como presidente a Atanasio Aguirre del Partido Blanco (pro- Paraguay) que se oponía constantemente al imperialismo brasileño. En 1864 Venancio Flores (pro- Buenos Aires) junto al ejército brasilerero derroca al presidente y

pone al Uruguay en el mismo plano político-económico que el Imperio del Brasil y la República Argentina, enfrentándolo de este modo a Paraguay. La tensión en las fronteras móviles del Plata crecía cada vez más. El derrocado Partido Blanco buscó el apoyo del Mariscal Solano López ante “la conspiración argentino-brasileña”. Temiendo que Brasil ganara el control del Uruguay y cerrara el crucial acceso fluvial del Paraguay al mar: el Mariscal Solano López anunció su apoyo al partido Blanco, su apoyo militar, claro. De este modo declaró la guerra al Brasil invadiendo el Matto Grosso (1864) y se decidió a ingresar al Uruguay para combatir las posiciones brasileñas en el sur (González y Sánchez Pórfido 23). El único inconveniente fue que Solano López debía pasar por la provincia argentina de Corrientes para ingresar en el Uruguay. El presidente de la “unida” República Argentina, el general vencedor de la batalla de Pavón, Bartolomé Mitre, negó la entrada a López que por autorización del Congreso Paraguayo (1865) declaró también la guerra a la Argentina e invadió la provincia de Corrientes iniciando así el conflicto entre los cuatro países.

La Guerra tiene dos grandes etapas, la primera abarca desde la toma de Uruguayana por los Aliados (finalizada el 18 de septiembre de 1865), la invasión al Paraguay (abril 1866) y la derrota aliada de Curupaytí (22 de septiembre de 1866)⁵⁶. El ingreso al Paraguay por parte de los Aliados transforma la guerra en una guerra de posiciones y una guerra total al incluir objetivos civiles como blancos estratégicos, tomas de ciudades y provisiones del país invadido (Doratioto *Maldita...* 195). La segunda y última etapa va de la derrota de Curupaytí (ver capítulo 4) y la reorganización del ejército de la Triple Alianza estacado en Tuyu-Cuê y Curuzú que tarda un año –recién se vuelve a

⁵⁶ Para más detalles sobre los eventos de la guerra cfr la Línea de Tiempo contra el Paraguay al inicio de esta disertación.

mover en julio de 1867-; la toma de Asunción por el ejército imperial (enero de 1869), hasta la persecución de Solano López por la cordillera que termina con su asesinato el 1º de marzo de 1870. Luego de la muerte de López el Imperio deja un ejército permanente por 7 años para controlar la transición a la democracia y para hacer cumplir los tratados de libre navegación y comercio. Paraguay será un lugar de puja entre el Imperio y Argentina que se reparten los territorios estipulados por el Tratado de la Triple Alianza y se aseguran de cobrar la indemnización por los costos de la guerra al destruido país (Doratioto *La Política...* 46).

Sobre la Guerra contra el Paraguay se han desplegado al menos 3 modelos historiográficos diferentes que tienden a explicar las causas del conflicto (en este sentido son todos similares en su enfoque causal).

El **primero** corresponde a una historiografía tradicional⁵⁷ enfocada en los personajes de la guerra. Las causas, repercusiones y consecuencias del conflicto se relacionan directamente con aspectos de la personalidad de los líderes políticos que participaron del conflicto y sus decisiones en materia militar y política. López caudillo con “trastornos mentales” de una atrasada nación agrícola con pretensiones napoleónicas (Fragoso 56), Mitre cuya intención era anexar al Uruguay y al Paraguay reivindicando los antiguos límites del virreinato del Río de la Plata y, sin duda, Pedro II el emperador del Brasil, el rey guerrero, monarca militar como lo llamaron los diarios de la época:

“VENIT VIDIT VICIT. O primeiro Voluntario da Patria, o Príncipe Magnanimo e popular, o Rei Soldado, Pai dos Brasileiros e Defensor Perpetuo do Brasil acaba de cegar á esta capital. // Graças a

⁵⁷ Los más significativos son la mayoría de la primera mitad del siglo XX: Pelham Horton Box. *Los Orígenes de la Guerra del Paraguay contra la Triple Alianza*. Asunción, La Colmena, 1936. Augusto Tasso Fragoso. *História da Guerra entre a Tríplíce Alianza e o Paraguai*. Rio de Janeiro: Imprensa do Estado-Maior do Exército, 1934. Walter Spalding. *A Invasão Paraguaya no Brasil*. São Paulo: Cia. Ed. Nacional, 1940. y Efraín Cardozo. *Cisperas de la Guerra del Paraguay*. Buenos Aires: El Ateneo, 1954.

Todo Poderoso pela feliz viagem do Imperador. // *A Semana Illustrada*, unindo-se á toda a população fluminense que festeja a volta do seu Monarcha, depõe aos pés do Throno do SENHOR D. PEDRO II, uma saudação singela e pura, filha do emthusiasmo que Sua Magestade Imperial Sabe Crear no coração de Seus subdictos.// VIVA SUA MAGESTADE O IMPERADOR!” (Semana Ilustrada 12 nov 1865 FBN)

Existe también de esos trabajo mencionados la inversión del signo de los personajes en una historia en la que el Mariscal Solano López era un estratega militar, catalizador nacional y responsabilizó a Pedro II como causante directo del conflicto armado por su decisiones imperialista de anexar Uruguay.

El claro personalismo de esta corriente historiográfica oblitera factores exteriores geopolíticos y económicos, y prefiere explicar la guerra a través de las voluntades y humores de sus participantes.

El **segundo** modelo de esta historiografía es un revisionismo histórico que al mismo tiempo revisa aquella “postura tradicional” que surge en 1960’ y 70’. Sin despegarse aún del personaje, se le articula a la imagen del Mariscal Solano López el discurso del héroe antiimperialista. Esta postura hizo coincidir la figura del gobernante caudillo militar nacional con discursos de carisma, liderazgo, inteligencia estratégica y fidelidad por la patria – que rápidamente fue exaltada en el Paraguay por el gobierno militar de Alfredo Stroessner (1954-89)-. La particularidad de este revisionismo es que explica el conflicto a través de la posición imperialista e intervencionista de Inglaterra. En el mercado mundial el Paraguay se disponía como uno de los grandes exportadores de algodón, madera y tinturas a Europa a través de Inglaterra ante la complicada disposición de los estados del sur de los Estados Unidos de Norteamérica inmediatamente después de la guerra de secesión. En este marco, el modelo autónomo paraguayo y su estado

protector/regulador de las importaciones y exportaciones se presentaba como una amenaza directa al librecambio inglés. Se destacan de esta posición los trabajos de Julio José Chiavenatto y de León Pomer⁵⁸ para los que la guerra representa un “episodio más de la formación del mercado mundial, del sometimiento de los países periféricos a las grandes potencias centrales capitalistas” (Pomer 8). La conjunción entonces entre los crecientes caprichos de la industria inglesa y los intereses privados de los terratenientes latinoamericanos en el “libre comercio” explicarán en definitiva para esta vertiente el conflicto internacional, así como se puede ver reflejado en el periódico oficial *La Nación Argentina* (hoy *La Nación*) fundado por Bartolomé Mitre:

La República Argentina está en el imprescindible deber de formar alianza con el Brasil a fin de derrocar esa abominable dictadura de López y abrir al comercio del mundo esa espléndida y magnífica región que posee, a la vez, los más variados y preciosos productos de los trópicos y ríos navegables para explotarlos. (*La Nación*... 3/02/1865)

A esta vertiente podríamos, al menos, darle el crédito de hacer ingresar en los estudios sobre la Guerra contra el Paraguay las complejas dinámicas imperiales y colonialistas de las grandes potencias del siglo XIX accionado en América Latina. Algunos ejemplos son las dos intervenciones francesas en México: la primera, también llamada *Guerra de los Pasteles*, de 1838-39 y la segunda conocida como la guerra Franco-Mexicana en la que Maximiliano de Habsburgo se transforma en Maximiliano I de México de 1864 a 1867; la presencia inglesa en el continente que va desde 1796 con la

⁵⁸ Chiavenatto, Julio José. *Genocidio Americano: a Guerra do Paraguai*. São Paulo: Brasilense, 1979. Pomer, León. *La Guerra del Paraguay: Gran Negocio!* Buenos Aires: Ediciones Caldén, 1968. y “La Guerra Ignorada”. *Proceso a la Guerra del Paraguay (colección de ensayos)*. Buenos Aires: Caldén, 1968: 7-28. Habría también que considerar las repercusiones que tiene esa posición en la historiografía actual así como se puede ver en el trabajo de los historiadores uruguayos Washington Reyes Abadi y Andrés Vázquez Romero en su *Crónica General del Uruguay* (volumen V, *La Modernización*). Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1998.

toma del fuerte de Guyana (hoy Cooperative Republic of Guyana), las dos invasiones a Buenos Aires y Montevideo en 1806 y 1807, la ocupación de las Islas Malvinas/Falklands (1833), la formación de la *British Honduras* (hoy Belize) en 1840, entre otras intervenciones del imperio británico en el Caribe y también algunas intervenciones de España⁵⁹.

No obstante, una de las consecuencias directas de esta postura es que si bien se presenta diametralmente opuesta a un revisionismo nacional también termina por seguir la ya conocida vertiente antiimperialista de la teoría de la dependencia que explica cierta evolución histórica en base a las relaciones centro-periferia dejando de lado las dinámicas interiores propias de los países que entraron en el conflicto (Toral *Imagens...* 40)

Finalmente, la tercera postura, reflexiona sobre los procesos de formación de las naciones que participaron en la guerra y sus respectivos intereses geopolíticos y económicos en la región del Plata (Schwarcz 8). Esta “tensión regional” como prefiere llamarla Doratioto (*Maldita* 39) va a significar para una larga lista de historiadores⁶⁰ la comprensión de las dinámicas internas y externas de y entre los países que ingresaron a la guerra. Con esta posición, que nace a principios de los 90’, comienzan a poner a la guerra como fenómeno social, político, cultural y económico en primer plano. De allí surgen -

⁵⁹ Por ejemplo, la anexión y ocupación de la hoy República Dominicana por España de 1861 a 1865 en busca de índigo y cochinilla (colorantes textiles) y la ocupación española de las islas peruanas Chinchas que obligaba al gobierno del Perú a reanudar el contrato con la casa inglesa Gibbs para la explotación del guano (luego interviene Chile en el conflicto que se inicia en 1864, los barcos españoles se retiran en 1866 y finalmente se firma un convenio de armisticio entre España Chile, Perú, Ecuador y Bolivia en 1871).

⁶⁰ Menciono sólo algunos trabajos contemporáneos de una extensísima lista bibliográfica- Leuchars, Chris. *To The Bitter End. Paraguay and the War of the Triple Alliance*. Westport, CT: Greenwood Press, 2002. *I Die with My Country. Perspectives on the Paraguayan War, 1864-1870*. Kraay, Hendrik and Thomas Whigham (ed.). Lincoln, NE: University of Nebraska Press, 2004. De Marco, Miguel Angel. *La Guerra del Paraguay*. Buenos Aires: Grupo Editorial Planeta, 2003. Doratioto, Francisco. *Maldita Guerra: nova historia da Guerra do Paraguai*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. *Guerra do Paraguai: como Construímos o Conflito*. São Paulo/Cuiabá: Contexto, 1998.

como anticipamos en la sección de estudios de guerra con los modelos de las ciencias sociales- lecturas sobre la guerra como factor determinante en la formación nacional, la guerra como determinante del desarrollo económico de la región, la guerra en relación con los cambios sociales, la guerra y la identidad nacional, la guerra y la ciudadanía, la guerra y la producción cultural (*Guerra do Paraguai. 130 Anos...* 34).

Todas estas lecturas del modelo contemporáneo (el de la “tensión regional”) comparten desde mi punto de vista dos características fundamentales: la primera es que para ellas desde su momento contemporáneo de producción -los 90’, el 2000, hoy-, la “guerra” tiene el potencial de explicar el fragmentado presente latinoamericano, el presente político, cultural, económico y social. La segunda, es que todas estas “historias” señalan una fragmentación en la misma Guerra contra el Paraguay: una fragmentación en la cantidad, los tipos y las formas de los documentos que de ella existen. En el fondo todas estas intentan compilar los “fragmentos” de una realidad estallada, la realidad de la guerra. La doble fragmentación (pasado y presente) quizá sea la clave para armar una lectura de la guerra que nos muestre siempre la imposibilidad de la articulación épica, la imposibilidad de la construcción de una hegemonía narrativa o del establecimiento de una monumentalidad visual. Hacia esa imposibilidad me dirijo en las páginas que siguen... hacia una historia llena de intersecciones.

Chapter 2.
Xilografía y Textualidad: Para una *Iconología* de los Periódicos Ilustrados Paraguayos.

La división entre imágenes y textos es un lugar frecuente en la división de la representación o mejor dicho, en la distinción entre modos de expresión verbal y visual. Según nos señala W.J.T. Mitchell esta división implica también un *topoi* cultural cuyas connotaciones exceden las diferencias formales o estructurales entre ambos modos:

The difference between a culture of reading and a culture of spectatorship, for instance, it is not only a formal issue (though it is certainly that); it has implications for the very forms that sociability and subjectivity take, for the kind of individuals and institutions formed by a culture. (*Picture... 3*)

En general esta división y sus connotaciones se presentan como una complicación fundamental a la hora de leer los periódicos ilustrados de la Guerra contra el Paraguay. La crítica del arte (y por momentos la “estética” como disciplina filosófica que intenta reflexionar sobre el arte) se enfoca solo en el despliegue de representaciones visuales en *El Centinela* y *Cabichuí* -los dos periódicos paraguayos más leídos por los historiadores del arte-; por supuesto que este aislamiento se encuentra “justificado” desde un punto de vista metodológico propio del campo de la historia del arte. En efecto, ésta lidia casi exclusivamente con las expresiones visuales dividiendo así el campo de la representación entre imagen y texto. Desde la imagen, entonces, se analiza la codificación de los grabados, su factura, su gramática, su sintaxis expresiva dentro de modos de producción

“propios” o “ajenos”, lo cual implica su “estar atravesados” por dinámicas de poder ya “oficiales” o “populares”.

Mi intento en estas páginas es el de alejarme de esta lectura propia de la crítica paraguaya del arte del siglo XIX, que discutiré más adelante, primero, porque considero que la posición misma de la disciplina no llega a contemplar a los periódicos como un fenómeno “conjunto” de imágenes y textos -la crítica literaria tampoco está exenta de esta carencia sobre todo la crítica del siglo XIX para la cual la ciudad es “letrada” y no “ilustrada” en el sentido más visual del termino y principalmente para la crítica literaria de la guerra compuesta prácticamente por una autora⁶¹. Y segundo, porque en la separación misma de estos modos de representar se duplica el binarismo de inclusiones y exclusiones consecuente del análisis de “lo popular” (o de lo “**no letrado**”) posicionando regularmente lo popular en la imagen y lo oficial en el texto. La imagen queda en el lugar de un “otro”, la alteridad misma a la lengua como si no existieran imágenes verbales o como si la escritura no fuera en sí misma una grafía o un dibujo en el papel.

Es evidente que existe un **metalenguaje** que controla la economía de los significados y los sentidos de las imágenes -sin duda, este mismo intento, mi escritura, lo es también: este tipo de metadiscurso es catalogado como *iconología* en tanto es un discurso, un *logos*, sobre lo visual o un discurso sobre el *icono*. La tradición iconológica tiene una larga data. Comienza con la *Iconología* de Cesare Ripa (1593) que es una propedéutica para la creación visual de iconos alegóricos clásicos o instrucciones textuales para la construcción de lo visual: el texto original de Ripa no está ilustrado ya

⁶¹ Me refiero al artículo de Adriana Jonson “Cara Feia al Enemigo: The Paraguayan Press and the War of the Triple Alliance” *Colorado Review of Hispanic Studies*. 4, Fall 2006: 179-185, en el que analiza principalmente la imposibilidad de la construcción de un discurso sobre la Nación paraguaya en el periódico capitalino *El Centinela*.

que se supone como un discurso capaz de abarcar y agotar completamente lo visual. La formación de estas imágenes era una tarea compleja pues suponía un proceso de “formación” de la misma imagen (derivada de la *Lógica* de Aristóteles) y luego una “metáfora” que articulara un significado distinto a lo que se ve (derivada de la *Retórica* de Aristóteles). En esta formación a través del discurso Ripa se enfocaba en la idea de la “metáfora” como un elemento que permite la redefinición de lo visual: es el discurso mismo el que en definitiva hace posible “ver” las imágenes visuales.

Recién en el siglo pasado la *iconología* como metadiscurso en la historia del arte es introducida por Erwin Panofsky en 1939 en su trabajo pionero *Studies in Iconology*⁶². La propuesta de Panofsky es la producción de una ciencia discursiva con la que se pueda analizar y hablar sobre las representaciones visuales. Para ello establece tres “*estratos*” en la base de cada imagen. Primero, la forma como un objeto (a esto lo llama también sentido “primario” o “natural” de una imagen), el segundo estrato es una iconografía que transfiere el sentido de los objetos como imágenes (sentido convencional en la relación entre conceptos con imágenes) y el tercero es el poder reconocer o establecer a las imágenes como símbolos (iconológico): “[the iconology] offers a unifying principle which underlines and explains both the visible event and its intelligible significance, and which determines even the form in which the visible event takes shape” (*Studies...* 30). Esta definición de iconología está articulada en una teoría de la ideología que postula al “principio unificador” como determinado por principios culturales que revelan las actitudes de una nación, periodo, clase social o religión (30).

⁶² Erwin Panofsky. *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of Renaissance* New York, NY: Oxford University Press, 1939. La oposición entre iconografía e iconología también está desarrollada en su texto *Meaning in the Visual Arts: papers in and on Art History*. Garden City, NY: Doubleday, 1955.

Finalmente encontramos la redefinición de *iconología* combinada con una *iconografía* por W.J.T Mitchell en su trabajo fundamental *Iconology: Image, Text, Ideology* de 1987 en el cual se establece la posibilidad de que las imágenes puedan construir un discurso sobre ellas mismas (una retórica de las imágenes y una imagen de la retórica). Esta redefinición, que abrió el debate interdisciplinario en la historia del arte, se ve desarrollada en profundidad en *Picture Theory* en donde el teórico norteamericano acuña la categoría de metaimágenes (*metapictures*) que son aquellas que tienen la capacidad de reflexionar sobre su propia naturaleza de imágenes. Y ya que éstas no pueden existir fuera del discurso⁶³, así como el discurso no puede existir fuera de la imagen -no puede existir sin su capacidad de crear una visualidad (o ekphrasis)-, esto implica llevar el argumento al extremo señalando que la interacción entre lo visual y lo textual es “constitutiva” de la representación misma: “All media are mixed media, and all representations are heterogeneous; there are no “purely” visual or verbal arts” (5). Entonces, la intermitencia entre una iconografía y una iconología no solo se hace necesaria para el análisis de cualquier representación, sino que también se hace inevitable.

La intermitencia entre el *logos* y el *icono* y sus relaciones reversibles van a guiar mi lectura sobre los periódicos ilustrados paraguayos. En ellos existe también esta pretensión *iconológica* de regular el sentido y significado de las imágenes de las xilografías ya sea a través de una intención estatal de monopolizar las prácticas expresivas de la cultura -como lo veremos en la creación misma del complejo mediático

⁶³ La *metaimágenes* son autoreferenciales no por su naturaleza interna o formal lo son porque su uso y su función lo provocan: “Pictorial self-reference is not exclusively a formal, internal feature that distinguishes some pictures, but a pragmatic, functional feature, a matter of use and context. Any picture that is used to reflect on the nature of pictures is a metapicture” (Mitchell *Picture...57*)

paraguayo en el que se instala un “refinamiento del gusto” como un neoclasicismo impuesto desde la oficialidad-, o ya, a través de una imposición de la narrativa misma del diario en sus ficciones bélicas textuales a los grabados. La producción visual y textual del periodo de guerra en el Paraguay si bien surge desde un poder central (todos los periódicos son impresos y controlados por el Estado) funciona en falso en manos de escritores y grabadores paraguayos que no lo hacen prosperar prefiriendo la sátira, el absurdo escatológico, el testimonio del soldado bilingüe y las alegorías republicanas regionales.

El propósito de este capítulo es mostrar que sí existe una imposibilidad del lenguaje de controlar la economía visual de los grabados (primero, presentando una relación reversible entre imágenes y textos y luego, proponiendo una independencia completa del *icono* sobre el *logos*) y viceversa, pero que esta imposibilidad no se da por el carácter “popular” de los grabados frente al texto “oficial” -ni porque Paraguay estaba en ese momento perdiendo la guerra- sino porque ninguno de los dos, ni lo visual ni lo textual, es capaz de narrar una gran épica o mostrar una visión monumental de la guerra. Para poner en positivo el enunciado: lo textual y lo visual en los periódicos ilustrados paraguayos están evidenciando el colapso de las grandes narrativas y las visiones monumentales que apuntalan la construcción y constitución del Estado. La razón es simplemente porque su contexto de producción es desde la guerra como estado de excepción y desde la guerra como un estado de expulsión del Estado (el autómatas).

La propuesta se complementa con evaluar qué se produce en este “mostrar un colapso” que en definitiva es la representación de la imposibilidad de representar la

nación⁶⁴. Tendremos así un nuevo relato que circula en los periódicos, un relato que se produce en la incapacidad de representación pero que también articula una visibilidad la cual también nos muestra un acontecer cotidiano, la violencia, la muerte, los miedos –en este caso frente a la magnitud de la novedad de la tecnología bélica-, la deshumanización del enemigo y otros modos de representar *lo diario*.

Para ello, en primer lugar, recorreré la formación del complejo mediático paraguayo antes de la guerra y las políticas culturales de los tres gobiernos (Gaspar Rodríguez de Francia, Carlos Antonio López y Francisco Solano López) que tuvo el Paraguay que considero como necesaria para comprender la dinámica interna de estos “periódicos de trinchera”. Luego, para poder comprender mejor su coyuntura, su contexto inmediato de producción describiré a la prensa ilustrada paraguaya en relación a los heraldos argentinos, brasileros y uruguayos. El carácter visual único de los periódicos paraguayos le sirve a la crítica del arte del siglo XX para articular una reivindicación de la creación “popular” en el país; este complicado análisis será evaluado en la sección III. Desde allí evaluaré la relación entre imágenes y textos para, por último, señalar el cambio de narración que se da en los periódicos en la Sección final (Guerra y Narración).

⁶⁴ Existe según Jacques Ranciere cierta capacidad en algunos objetos de mostrar la imposibilidad de la representación: “a certain type of object leaves representation in ruins by shattering any harmonious relationship between presence and absence, between the material and the intelligible” (111). En su ensayo “Are some things unrepresentable?” en *The Future of the Image* Ranciere analiza la creación de la noción de “lo irrepresentable”, lo “impensable”, lo “irredimible” y lo “intratable”. Estos conceptos conectan cualquier representación con su problemática ética y con un sistema cultural que la establece: existe un complejo sistema social que determina el grado de “lo apropiado” como tolerable o intolerable en una cultura determinada. Lo interesante es ver cómo la figura de lo irrepresentable crea, finalmente un tipo de producto artístico que parece autónomo, como un régimen de visibilidad que admite la imposibilidad de la invisibilidad misma como representación.

I. La “estética oficial” y el complejo mediático paraguayo.

Desde 1811 hasta el comienzo de la guerra el Paraguay estuvo regido por estrictos y sucesivos gobiernos personalistas con una fuerte centralización estatal primero en manos de José Gaspar Rodríguez de Francia [1814-1840] (el *Supremo Dictador Perpetuo de la Republica del Paraguay*, como él mismo se dio a llamar), luego de Carlos Antonio López [1841-1862] y, por último, de Francisco Solano López [1862-1870]. Estos proyectos estaban signados por un fuerte rechazo a las burguesías nacionales liberales que imperaban en el resto de las naciones del Cono Sur con más o menos interrupciones y grados de intensidad, claro está.

Durante el periodo de Francia, como señala Josefina Plá en sus *Apuntes para una Historia de la Cultura Paraguaya*, las elites rectoras e intelectuales de la independencia habían sido aniquiladas. Su plan de “aislamiento nacional”, que tenía como pilar el desmantelamiento de las florecientes clases criollas relacionadas con los capitales extranjeros en la cuenca del Plata a cambio de favorecer a una reducida burguesía rural terrateniente, dejaba al Paraguay limitado desde el punto de vista político, económico y cultural (5-6). Para esta época la historiografía suele hablar de un “cierre virtual” de las fronteras paraguayas. *El Supremo* había establecido una política externa de control comercial al tránsito de mercancías sobre todo con el poder central de Buenos Aires, con el Imperio del Brasil y con Inglaterra que, según Francia, podían poner en jaque la endeble autonomía del Paraguay. Consecuentemente, en cuanto a las políticas internas durante su régimen, se produce la inmediata expulsión del territorio a toda persona que representara una amenaza a la consolidación de la unidad de poder –todos los comerciantes y residentes europeos, estadounidenses, rioplatenses y brasileros fueron o

encarcelados o forzados a dejar el país. A esto se le suma una fuerte política de represión ideológica: luego de la muerte de Francia se liberaron más de 700 presos políticos⁶⁵.

En este contexto, la aparición de un programa que estimulara el desarrollo de las llamadas “artes cultas” –los modelos europeos- o de las “artes populares” resultaba prácticamente impensable: *El Supremo* tan solo permitió el grado de instrucción primaria (gratuita y obligatoria) en el país clausurando toda institución de enseñanza media y superior. En su estudio sobre las artes visuales en el Paraguay (*Una Interpretación* 264-265) Ticio Escobar nos muestra un panorama oscuro, de interrupción absoluta del desarrollo cultural limitando tanto la producción de artesanías locales a un grado utilitario y funcional según las exigencias de las escasas importaciones y necesidades del mercado interno, como las manifestaciones estético-religiosas, a las cuales Francia era abiertamente hostil al ligarlas con las elites criollas coloniales. La política cultural francista

se limitaba a aquellos aspectos básicos y necesarios que el Supremo consideraba indispensables para todos los paraguayos [la instrucción primaria]... Cualquier desarrollo por encima de este mínimo era considerado superfluo; Francia no quería ni filósofos, ni literatos, ni artistas, y en su peculiar sistema no había lugar ni para el pensamiento crítico ni para actitudes creativas” (Escobar, *Una interpretación* 264).

Tras la muerte del *Supremo* el gobierno de Carlos Antonio López asume una política de apertura al exterior basada en un crecimiento “industrial” autónomo a través de una estatización casi total de la tierra, junto con la creación de las “estancias de la Patria”, la nacionalización de comercio exterior, el monopolio estatal de la exportación - principalmente de la yerba mate y de la madera- y un estricto control del sistema

⁶⁵ Para una revisión histórica de gobiernos autoritarios en el Paraguay cfr. Rodríguez Alcalá, Guido. *Ideología Autoritaria*. Asunción: RP ediciones, 1987.

monetario sin deuda externa. Estas medidas si bien “profundizaban el modelo de desarrollo independiente propuesto por Francia” (Escobar, *Una Interpretación* 266), ubicaban a la nación como un fuerte competidor dentro del creciente mercado fluvial, siempre turbulento y conflictivo de la cuenca del Plata.

El plan impulsado por “Don Carlos” ponía al estado paraguayo como ente financiador de un proceso de “industrialización” a través de inversiones que el mismo estado realizaba con los ingresos recibidos mediante la exportación, la cual había monopolizado previamente. Este plan estaba sostenido por tres “pilares de desarrollo” 1- una fundición de acero (la primera en la cuenca del Plata: *La Rosada* a orillas del río Ybicuí abierta en 1850) 2- un astillero, sobre todo para construir barcos a vapor (aunque el primero, *el Tacuarí*, fue comprado en Inglaterra a la firma Blyth y Comp. de la cual se contrató para llevar al Paraguay al ingeniero Whitehead, quien fue a trabajar como jefe del nuevo astillero) y 3- un arsenal moderno: el Paraguay contaba con pocas e inútiles armas de la época colonial; la compra a Inglaterra y Francia, la fundición de acero y la contratación de diseñadores e ingenieros ingleses proporcionaron un moderado y vasto arsenal de piezas de variados calibres⁶⁶. Estos tres puntos debían estar interconectados para la generación de un “movimiento de desarrollo industrial” uno de los motivos por el cual se establece el primer ferrocarril de América del Sur (1856) que conectaba la fundición, el astillero y el arsenal entre sí y con otros puntos defensivos estratégicos como la fortaleza de Humaitá a orillas del río Paraguay. Estos tres símbolos se trasladan hasta la guerra como podemos verlo en la típica xilografía del periódico *Lambaré*:

⁶⁶ Para mayores datos sobre la fundición, el astillero y el arsenal creados durante el periodo de Don Carlos véase el capítulo 29 de Kleinpenning, Jan. *Paraguay 1515-1870. A Thematic Geography of its development*. V.II., p.1308-1322.



Figure 2: Xilografía. *Lambaré*. 27/02/1868.

El periódico *Lambaré*, escrito íntegramente en guaraní, exhibe en su cliché de tapa el ferrocarril conectado al arsenal en el cerro; detrás (a la derecha) un barco a vapor navega el río. Estas son las armas que están del lado paraguayo simbolizado por el cacique guaraní *Lambaré* activo jefe de la resistencia contra el establecimiento colonial español. El monstruo de tres cabezas de la Triple Alianza está mantenido por la tecnología bélica (el globo). La “Triple Alianza” paraguaya es en este caso el ferrocarril, el arsenal y los barcos a vapor⁶⁷.

⁶⁷ En la nota “La Triple Alianza del Paraguay” del primer número de *El Centinela* (25/04/1867) se presentan al arsenal, el telégrafo y el ferrocarril como “soldados o ciudadanos”. La tecnología aquí es creada por la república en su desarrollo democrático con el programa que Solano López tenía para crear una élite culta: proteger a los ciertos ciudadanos, educarlos generalmente en Europa, para que regresen con sus luces al Paraguay. Estos tres avances tecnológicos personificados, pactan unir sus fuerzas con el Paraguay ante la Triple Alianza del Impero del Brasil, Argentina y Uruguay: “El Señor Arsenal, el Señor Telégrafo y el Señor Ferro-carril. Estos tres ciudadanos republicanos, de origen democrático, sin títulos de Marqués, Conde, ni otras zarandajas, de que tanto abunda nuestro simpático triunvirato, se habían criado juntos. Jóvenes y de una educación esmerada, gracias a la protección que les dio el Mariscal López, los tenemos batiéndose bizarramente y haciendo proezas en la guerra”.

La “apertura” del país ocurre en sincronía con la caída de Juan Manuel de Rosas que conlleva el desbloqueo del puerto de Buenos Aires y de los afluentes del Plata. En otras palabras, el plan propuesto por “Don Carlos” López se pone en completa marcha efectiva recién en 1852 después de la batalla de Caseros en la que Rosas es derrotado por el Ejército Grande (formado por cuadros correntinos, entrerrianos, uruguayos y brasileños) al mando de Justo José de Urquiza, quien meses después “reconoce” formalmente la independencia del Paraguay y firma los acuerdos de libre navegación en la cuenca del Plata. La construcción del astillero y la apertura fluvial determinan la recuperación y ampliación de la “flota estatal” que ya para 1856 contaba con 11 buques a vapor y 50 barcos a vela, la mayoría de ellos destinados al comercio (Kleinpenning 1419-20).

Desde el inicio de su gobierno “Don Carlos” va tener que lidiar con la ausencia de elites de apoyo a un programa cultural: de este modo se le presenta como tarea primordial crear las bases para el desarrollo de estas clases que López consideraba fundamentales. En noviembre de 1841 el nuevo presidente crea la Academia Literaria que daría forma a los docentes e intelectuales futuros. En su discurso inaugural López señala las directivas de su plan de crecimiento cultural que atropellaba el pasado combinando ideales iluministas y republicanos:

El sistema republicano es el resultado e las virtudes civiles y de las luces. Jóvenes el tiempo es nuestro: no tenemos tiranos que nos aflijan ni privilegios con qué luchar, ni clases que destruir; puede entonces la ilustración conducirnos con gloria a los brazos de la prosperidad. (qtd in Plá, *Apuntes* 8)

Más tarde pone en manos de Juan Andrés Gelly la apertura de la Escuela de Derecho Civil y Político (actual facultad de derecho). Gelly comienza a redactar el periódico *El*

Paraguayo Independiente (1845) –en el que su columnista principal era el mismo presidente de la nación- y luego será el director de *El Semanario de Avisos y Conocimientos Útiles* (1853) –publicaciones de las que hablaré más adelante.

La enseñanza primaria y secundaria durante el gobierno de López se ve favorecida por los 37.000 pesos fuertes de saldo a favor acumulados en las arcas estatales que conformaban el sueldo de Dictador que Francia se había negado a recibir durante los años de su régimen. Don Carlos utilizó estos fondos para el impulso inicial de un crecimiento educativo altamente efectivo en el periodo: Al finalizar el mandato de López con su muerte, el Paraguay tenía la tasa más alta de alfabetización en América⁶⁸. Si bien la práctica del guaraní no estaba reprimida en el país -como si ocurrió con *El Supremo*-, sí lo estaba en las escuelas; la hipótesis de Plá es que el Presidente ponía en la alfabetización en castellano, y no en el guaraní, el medio imprescindible de ampliación cultural necesitada para formar las futuras elites letradas con las que no contaba al iniciar su mandato (*Apuntes 6-7*).

La situación comienza a complejizarse a mediados de la década del 50 con el llamado “refinamiento del gusto” en cuanto a la producción y consumo estético, asociados durante el periodo como “cultura” o prácticas para “cultivar” las capacidades del sujeto (Lloyd and Thomas 2-3). Aunque la actitud privada de Don Carlos era la de la simpleza, austeridad y patriarcalidad de *karai guazú* [gran señor], el paraguay cambia radicalmente en esos años, que coinciden con el regreso del viaje de su hijo Francisco Solano López de Europa y con la libre navegación en la cuenca del Plata que acentuaba el intercambio con las elites culturales porteñas y cariocas. Dejando de lado el estímulo a

⁶⁸ Para más datos estadísticos sobre la situación educativa en el Paraguay con respecto al resto de las naciones del Cono Sur, cfr. Kleinpenning, Jan. *Paraguay 1515-1870. A Thematic Geography of its development*. V.II.,

las expresiones artísticas locales -y siguiendo el mismo modelo que el del desarrollo de la industria a nivel tecnológico- la exportación del *gusto europeo* de la corte madrileña, napoleónica y victoriana se establece como paradigma a seguir al estar relacionadas para la mirada de los López con el “progreso y la civilización”. Como indica Escobar:

Esta política, perfectamente viable a nivel tecnológico, en el plano de la práctica estética implicaba el injerto brusco de formas extranjeras sin un encuadre que permitiese integrarlas en un proceso propio; la misma supuso todo un intento de renovar el gusto paraguayo ‘modernizándolo’ a lo europeo y adaptando pautas estéticas ajenas. (*Una interpretación...* 268)

Las “pautas estéticas ajenas” se inscriben en diferentes **prácticas de construcción de una imagen pública del estado** como por ejemplo en la transformación de la fisonomía de la ciudad a través de la arquitectura: en 1855 se funda la primera academia de diseño dirigida por el arquitecto italiano Alejandro Ravizza que construye el oratorio de la Virgen de la Asunción, el Palacio de Gobierno y el techo de la iglesia de Trinidad (entre otras obras que hoy en día se conservan en Paraguay).

Al mismo tiempo llegan al país arquitectos y artistas europeos (traídos por los López) que comenzaron a formar a estudiantes locales que luego irían a completar sus estudios en Europa (como el caso de los primeros pintores paraguayos Aurelio García y Saturio Ríos que viajaron en 1859 y 1858 respectivamente).

El “programa estético” es continuado por *El Mariscal* Francisco Solano López al asumir la presidencia en octubre de 1862 tras la muerte de su padre. La suntuosidad neoclásica se acentúa en una Asunción que fomentaba bailes, galas teatrales, fiestas de disfraces y festejos patrios a nivel nacional –entre los que se incluía el cumpleaños del *Mariscal-*, eventos en los que se ponía en escena los decorados y la arquitectura efímera,

la pompa en el vestuario y la moda en los bailes. La estética neoclásica se intenta propagar y reafirmar en la representación de las reducidas elites. Sobre todo durante los años más crudos del conflicto durante la invasión al Paraguay, Solano López ordenaba la reproducción de exhibiciones en las que la pompa neoclásica se ponía en primer plano, como por ejemplo en “la entrega” –supuestamente voluntaria- de las joyas, alhajas y objetos de valor de las clases altas de Asunción. El grabado conmemora: “La ofrenda del Bello Sexo [las mujeres] del Paraguay de todas sus joyas y alhajas para la defensa de la patria. En la Asunción a 8 de Septiembre de 1867”:

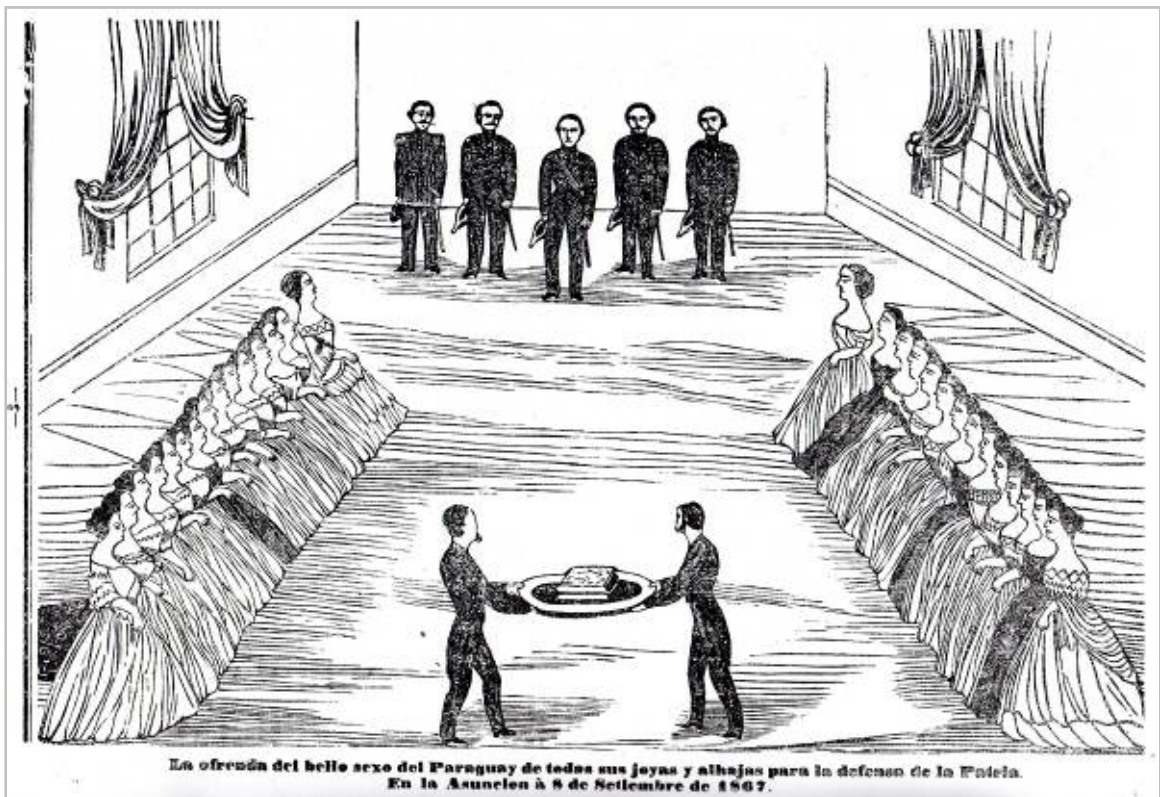


Figure 3: Xilografía. *El Centinela* (12/09/1867).

En el grabado del periódico capitalino *El Centinela*, las mujeres paraguayas entregan al Mariscal Solano López joyas y alhajas para utilizar como capital en la compra de armamentos y el mantenimiento del ejército. Este grabado en madera está

probablemente diseñado sobre la misma matriz de prensa, aunque el sentido de perspectiva y construcción del espacio en diagonales (las paredes y las faldas de las señoras que pretenden dar profundidad geométrica al salón) son sorprendentemente estables y armónicos para esta modalidad de trabajo. Podemos ver la “refinación del gusto” el modo en que se exhibe la pompa neoclásica del salón en el tipo de cortinas de las ventanas y en el vestuario de las damas asociado con un modelo de corte europea en sus faldas y peinados.

La “modernización” del gusto profundizada durante el periodo de paz del gobierno del *Mariscal* López y continuada en Asunción durante la guerra, pone de manifiesto una identificación de un conjunto de procedimientos estéticos con la oficialidad: el “gusto oficial” se transforma en un discurso hegemónico, un modelo a seguir *por* y *para* una elite casi inexistente, que por supuesto se refleja en los periódicos del conflicto. Este despliegue discursivo entra en una constante contradicción con expresiones locales que circulaban latentes gravitando sobre este “arte oficial”. La producción visual y textual del periodo de guerra si bien surge desde un poder central que se forma y conforma en base a un “gusto europeo” fuertemente asentado en el neoclasicismo colapsa en manos de escritores y grabadores paraguayos que nunca terminan de asimilarlo y lo truecan por gramáticas visuales y textuales propias que solo pueden reproducirlo toscamente -casi forzosamente- y que en general no lo hacen prosperar prefiriendo la sátira folclórica, la caricatura escatológica, el testimonio del soldado bilingüe y las alegorías republicanas filtradas por la iconografía de la región.

La propagación de un “gusto oficial”, entonces, y las contradicciones que implicó su forzada introducción se gestan -surgen simultáneamente- durante un periodo de auge

comunicativo y mediático en el país (otra de las prácticas de construcción de la imagen pública estatal). Francisco Solano López había organizado y tecnologizado cuidadosamente la Imprenta Nacional durante el final del mandato de su padre estableciéndola en un amplio local fijo y actualizando su maquinaria cuasi-colonial. La Imprenta Nacional iba a concentrar en la capital uno de los medios de difusión más poderosos y con más tradición en la región. Desde inicios del siglo XVIII la itinerante imprenta de las misiones de la Compañía de Jesús había sido una de las pioneras, junto con la de Lima, en la vastísima extensión del Virreinato del Perú. Sus fines eran catequísticos en su mayoría, aunque también se publicaron obras como el *Vocabulario de la Lengua Guaraní* [1722] y el *Arte de la Lengua Guaraní* [1724] –primera gramática del idioma en el Río de la Plata- escritas por el padre Antonio Ruiz de Montoya. El Cabildo de Asunción tenía también una pequeña imprenta manual en la que imprimía documentos oficiales, según informa Plá (*Apuntes 16*)⁶⁹.

La modernización de la imprenta como proyecto cristalizaba un definitivo encuadre institucional de la difusión y publicación de un incipiente conocimiento letrado: en ella se publicaron *El Paraguayo Independiente* -periódico portavoz oficial de bandos, edictos y actualizaciones sobre la situación del Paraguay con el resto de los países de la región-, *El Eco del Paraguay* –intento efímero de periodismo independiente-, la revista del Aula de Filosofía *La Aurora*, *El Semanario de Avisos y Conocimientos Útiles* –que suplanta al *Paraguayo Independiente* como portavoz oficial y agrega publicaciones literarias, críticas teatrales, artículos de opinión política, etc.-, *El Centinela* –informativo satírico que surge durante la guerra- y las primeras obras de teatro locales *Un Paraguayo*

⁶⁹ Para una historia de la imprenta en las misiones paraguayas cfr. Mitre, Bartolomé. *Orígenes de la Imprenta Argentina*.

Leal y Una Llave y un Sombrero ambas de Idelfonso Bermejo, entre otros libros y publicaciones pedagógicas (manuales de escuela, diccionarios, etc.) y políticas (mensajes presidenciales, edictos, almanaques, volantes...). El encuadre institucional articulaba a esta producción letrada con lo “paraguayo”. En otras palabras, la Imprenta Nacional era en realidad el punto material en el que se intersectaban un tipo específico de producción cultural del país (letrado y en castellano) con las prácticas estatales de conformación de una “cultura” propia, una cultura nacional.



Figure 4: Tapas de los primeros números de *El Centinela*, *Cacique Lambaré* (luego *Lambaré*), *Cabichuí* y *Eco del Paraguay*.

Las dimensiones de la prensa como “instrumento” de gobierno llegan a un punto de máximo auge durante la guerra. Es solamente ahí -dada la reducida “elite culta” paraguaya en el periodo de paz y las condiciones tecnológicas de la imprenta- cuando la prensa se transforma en **masiva** y el instrumento de propagación pasa a tener una magnitud “moderna” en su despliegue como medio masivo de comunicación: este hecho está directamente relacionado con el fenómeno bélico. ¿En qué sentido puede considerarse la producción de prensa como **masiva**? o ¿Cómo puede surgir un medio masivo de comunicación dada la situación histórica (pre-industrial) del Paraguay? Aclaremos esto. En primer lugar, debemos tener en cuenta que el nivel de producción de “significados” en el caso de los medios masivos de comunicación como hoy los entendemos, está conectado con el del consumo de éstos en lo que respecta a su creación, distribución y circulación en un sistema social igualmente masivo. Como parece indicarnos Jean Baudrillard en su ensayo *The System of Objects* la producción masiva de significados nos afirma principalmente, y especularmente, la existencia una sociedad masiva capaz de crearlos (10). Siguiendo este razonamiento nos encontraríamos con una imposibilidad histórica, un anacronismo, si hablásemos de medios masivos de comunicación en el Paraguay ya que tampoco se puede hablar de una sociedad de masas en el periodo presidencial de los López que se inicia en los 40’ y llega hasta el fin de la guerra en 1870. Las condiciones históricas, los factores económicos, sociales y políticos no están dispuestos aún como para poder hablar de una clase de sociedad **comúnmente asociada con una sociedad industrial** que pueda generar un tipo de prensa consecuente -a pesar de las intenciones renovadoras o modernizadoras y los planes de desarrollo estatal expuestos anteriormente. Lo que prima en el periodo de paz es un reducido

público consumidor junto a una tímida y naciente elite letrada. Y desde el punto de vista tecnológico de la imprenta la situación **masiva**, inclusive en el periodo de guerra, parecería aún más imposible de formular dadas las rudimentarias características de las máquinas impresoras en el país en un contexto global -considerando que ya para 1858 el periódico *Times* de Londres inauguraba en sus talleres una máquina rotativa capaz de tirar 20 mil páginas por hora⁷⁰.

Nuevamente, ¿En qué sentido puede considerarse la producción de prensa como masiva; o cómo puede surgir un medio masivo de comunicación dada la situación histórica del Paraguay? Simplemente porque sí existe una sociedad de masas durante la guerra, una sociedad no industrial sino militar. Claro que esta especificidad también modifica el modo en que el medio se transforma en masivo, el modo en que se dispone masivamente en una red distinta de sentidos a como hoy utilizamos el término.

Al estallar el conflicto con el Imperio del Brasil, Uruguay y Argentina, y sobre todo en el momento en que los ejércitos de la Triple Alianza entran al Paraguay se produce un reclutamiento masivo de la población masculina, una movilización total de los sectores sociales hacia la milicia conjuntamente con un éxodo interno del resto de la población de sitios considerados como blancos estratégicos de los Aliados. La movilización masiva de la población a las milicias era bastante frecuente en el XIX sobre todo a comienzos del siglo con la formación de ejércitos patricios revolucionarios para luchar contra las tropas reales. Esta movilización estaba íntimamente relacionada con el **control**, dominación y regulación de poblaciones que debían ser incluidas en/para “el proyecto nacional”. Este control se producía en primera instancia a través del

⁷⁰ Para un análisis de la velocidad de propagación de la información y la historia del poder de la prensa en Francia e Inglaterra cfr. Virilio, Paul *The Art of the Motor*. Específicamente el capítulo “The data Coup d’Etat”.

reclutamiento en forma abierta (voluntarios), a través del servicio o conscripción militar (método más ineficaz, por el grado de desertiones⁷¹) o gracias a la adhesión a la causa nacional. En el caso paraguayo la participación en el ejército era obligatoria –bajo pena de muerte- para todo aquel que pudiera sostener y disparar un rifle y correr al mismo tiempo (reclutamiento estilo rifle) que en general era de los 11 hasta los 70 años.

A principios de 1866 las tropas aliadas cruzan al Paraguay desde el alto del Río Paraná y comienzan a establecer campamentos en su avance a Asunción. Este avance lento por el desconocimiento de la geografía del terreno hace que los ejércitos pasen y se detengan por pequeños poblados que terminan por saquear y diezmar (uno de los grandes problemas que se intenta detener entre los comandantes de los ejércitos es justamente el saqueo, las violaciones y las destrucciones de poblados imponiéndose así la ley marcial y el ajusticiamiento “ejemplar” vía fusilamiento aplicado muy frecuentemente en los ejércitos de la Triple Alianza).

El 24 de mayo de ese mismo año se produce la Batalla de Tuyutí en el que las tropas paraguayas atacan por sorpresa el campamento aliado. La batalla de Tuyutí fue el episodio bélico más grande de América del Sur: 24 mil soldados paraguayos frente a 32 mil del ejército aliado (21 mil brasileños, 9.500 argentinos y 1.300 uruguayos). Las grandes pérdidas del ejército de López –más de 14 mil muertos- provocan un reclutamiento forzado y masivo de la población a las filas de vanguardia paraguayas. El reclutamiento forzado era una de las estrategias comunes entre las filas de **todas** las naciones involucradas y en el Imperio del Brasil esto se sumaba al embargo de esclavos a

⁷¹ Para el caso de desertiones por la conscripción militar en tiempos de independencia cfr. Seth Meisel “El Servicio Militar y la Construcción del Estado en Córdoba, Argentina 1810-1840” en *Las Guerras de la Independencia en la América Española*. Zamora, Mich: El Colegio de Michoacán – Instituto de Antropología e Historia – Universidad Michoacana de San Nicolás Hidalgo-Instituto de Investigaciones Históricas, 2002.

propietarios de haciendas, como lo muestra el *Cabichuí* en su grabado del 12 de febrero de 1867 atacando a una de las instituciones más nacionalistas brasileras, los “voluntarios de la patria”:

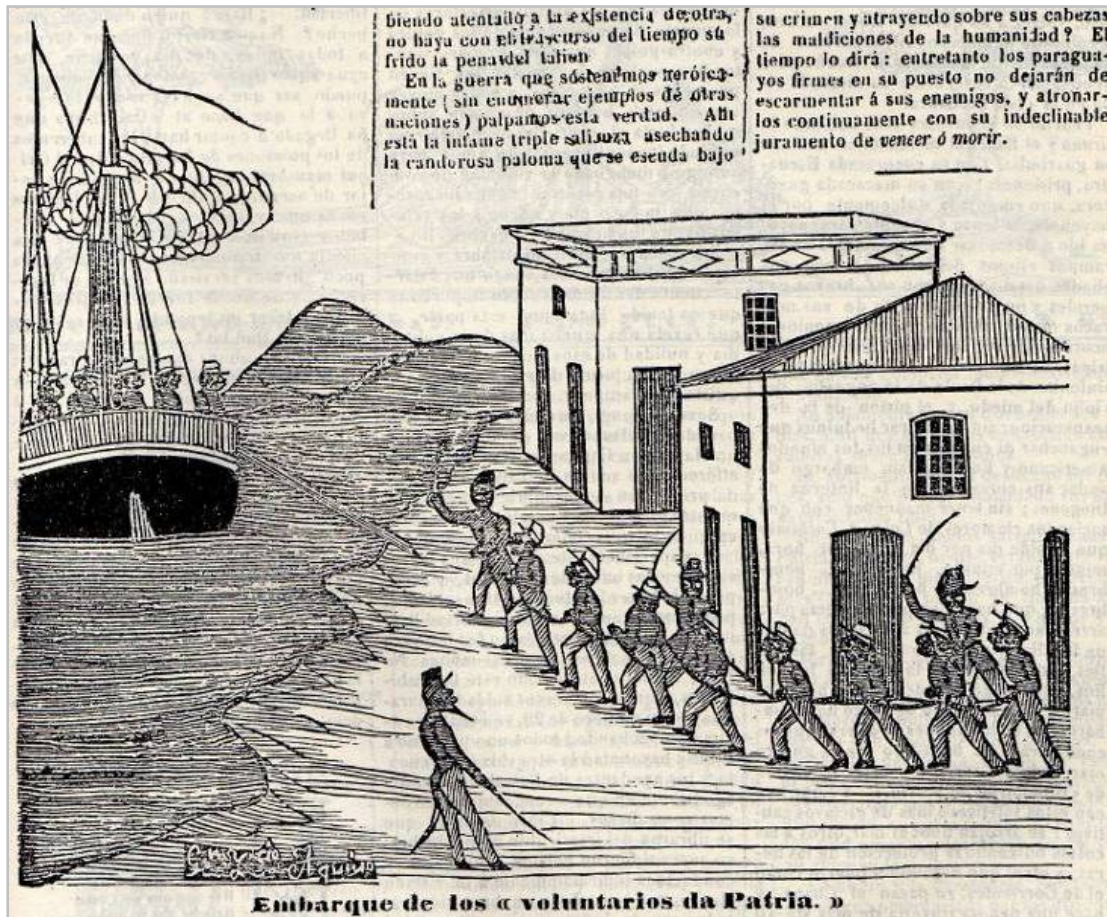


Figure 5: "Embarque de los voluntarios da Patria". *Cabichuí* (2/12/1867), xilografía.

Los periódicos paraguayos están siempre atacando el aspecto más contradictorio (el punto débil) de las políticas del Imperio del Brasil; esto es, el intento de restaurar los valores democráticos en el Paraguay a costa de la violencia de la guerra y a costa de los esclavos, una institución retrógrada y contraria al espíritu de las repúblicas libres americanas, hablaremos un poco más de este ataque político de los periódicos en la siguiente sección.

Entonces, el momento de invasión aliada y la derrota en Tuyutí es crucial para la movilización del pueblo paraguayo. Este “pueblo en armas” produce y consume un tipo diferente de “significados” congruente con la masividad y movilidad de los ejércitos y congruente con su contexto de producción -la guerra. La relación entre el súbito surgimiento de los 5 periódicos que circulaban entre Asunción, el frente de batalla y el resto del país, destinados a los hablantes del guaraní y a los hablantes del castellano, destinados a la población bilingüe, colmados de herramientas visuales para los no alfabetizados; la relación entre este surgimiento, decía, y la guerra -que implica una movilización social- no debe pasar desapercibida. Esta relación específica es la que permite hablar de una masividad diferente tanto en los medios de comunicación como en la sociedad.

De cualquier forma, si bien el propósito de este trabajo implica y se pretende al mismo tiempo como una reflexión directa sobre los medios masivos de comunicación decimonónicos me parece prudente dejar para otro momento, otro proyecto quizá, la intención de analizar la sociedad de masas no industriales en el temprano XIX. Entonces, el reconocimiento del crecimiento de los medios de comunicación y la masividad militar como público se presenta como fundamental para comprender la producción literaria del periodo, la producción de significados y su distribución.

En esta sección intenté ubicar en su contexto de producción a los periódicos *El Centinela* y *Cabichuí*. Este seguimiento histórico nos permite establecer ciertas dinámicas que funcionan en ellos en virtud de su salida como respuesta al conflicto internacional. Me refiero a que no hay que perder de vista el hecho de que éstos son “propuestas oficiales” de circulación de significados durante una complicada situación

nacional. Desde esta perspectiva –y solo desde esta perspectiva- evidentemente están atravesados por elementos moralizadores, propagandísticos y adoctrinadores. Del mismo modo intentan crear -y aquí quizá reside una de las características de su **masividad**- una unidad de sentido en los lectores para, al mismo tiempo, intentar crear un lector colectivo. Patria, república, territorio, liberación e independencia son algunos de los vectores que circulan en los periódicos erigiendo constructos narrativos que tienden a homogeneizar los contenidos textuales y visuales en pos de esa unidad de sentido y de lector colectivo.

Entonces bien, la producción periodística de los heraldos paraguayos en primer lugar, tiene como antecedente inmediato, como determinación próxima de sus condiciones de producción, el fenómeno bélico y en segundo lugar está inscrita en un proceso histórico que se inicia 20 años antes con Carlos Antonio López que los dispone como una de las más fructíferas y abundantes producciones periodísticas, literarias y visuales del siglo XIX en la región y específicamente en el Paraguay.

Actualmente contamos con ediciones facsimilares de los periódicos *El Centinela* (abril/diciembre 1867), *Cabichuí* [avispa negra] (mayo 1867/ julio 1868) y *Cacique Lambaré / Lambaré* (julio 1867/febrero 1868). Ya que el *Cacique Lambaré* salía cada vez que los editores y redactores tenían contenidos, su aparición es extremadamente irregular y existen hoy 13 números editados por la Imprenta Nacional de Asunción en 1995 bajo el título *Cacique Lambaré: Cuatia Ñee Ybyty Güi Osè Bae*. La edición de *Cabichuí* aparece en 1984 compilada por Ticio Escobar y Osvaldo Salerno, editada en Asunción por el Museo del Barro; ésta posee 81 ejemplares desde el primero, del 13 de mayo de 1867, hasta el último #94 que sale el 24 de julio de 1868 (faltan los números 24, 33 y 49 a 55 y los números 40 y 34 están incompletos). La de *El Centinela* fue editada por el Centro de

Documentación e Investigaciones (CDI) del Centro de Artes Visuales y Museo del Barro de Asunción en 1998 y cuenta con todos los 36 números del periódico desde el primero en salir el 2 de abril de 1867 hasta el último en aparecer el 26 de diciembre del mismo año. Esta edición está basada en la publicación que hizo en Buenos Aires el historiador paraguayo José Antonio Vázquez en 1964 titulada *Colección del Semanario de los Paraguayos en la Guerra de la Triple Alianza* del Fondo Editorial Paraquariae. De la biblioteca del Dr. Vázquez se extraen los originales de los que surge la primera edición facsimilar de 1998. Estas dos ediciones facsimilares son las que funcionan en mi trabajo como fuentes primarias; de ellas extraigo los textos y las imágenes que utilizo para este análisis.

II. Periódicos ilustrados.

Cuando estalla el conflicto con el Paraguay la prensa rioplatense y la prensa imperial tenían publicaciones ilustradas de larga tradición. La reproducción de sus imágenes se hacía principalmente a través de la litografía (dibujo en piedra) y la xilografía (grabado en madera); hablaré más en detalle de la litografía en el capítulo siguiente en relación a la reproducción de fotografías en la prensa. Los países de la Alianza habían creado estilos definidos de ilustraciones a través del ingreso de dibujantes europeos que más o menos seguían estilos neoclásicos y académicos en la sátira política. *Le Charivari* y *La Caricature*, periódicos ilustrados franceses en donde circulaban los trabajos del dibujante Honoré-Victorien Daumier, o la revista inglesa *Punch* son los modelos de los que se nutría la prensa platense. En el Imperio del Brasil los heraldos más

destacados⁷² fueron los cariocas *A Vida Fluminense* y *Semana Ilustrada* y el paulista *Cabrião* (también podemos mencionar *Diabo Coxo*, *O Mosquito* y *Paraguai Ilustrado*)⁷³. Estaban dirigidos a una clase letrada que consumía y estaba acostumbrada a la sátira política que atacaba a la monarquía, el clero y los funcionarios locales y nacionales (Toral *Imagens* 59) y, por sobre todo, a la lenta conducción militar de la guerra que arrasaba con las reservas imperiales como lo muestra la siguiente ilustración del *Cabrião* que reproduce un diálogo entre La Victoria y Marte en el campamento del Marqués de Caxias:

⁷² Para un estudio de la prensa ilustrada en el Imperio del Brasil durante la Guerra contra el Paraguay cfr. Mauro César Silveira, *A Batalha de Papel. A Guerra do Paraguai através da Caricatura*. Porto Alegre, Rio Grande do Sul: L&PM editores, 1996. La propuesta de Silveira es principalmente utilizar 202 caricaturas contrarias al Mariscal Solano López durante la guerra en los periódicos brasileños para narrar la historia del conflicto. Esto supone un uso fuertemente documental de las ilustraciones; la caricatura es para el autor una fuente histórica a través de la cual podemos leer la guerra. Es intrigante, no obstante, que si bien presenta imágenes que atacan directamente a la figura del presidente del Paraguay en ningún momento habla de la violencia estatal propuesta por el Imperio en muchas de sus ilustraciones en la que muestran a López ahorcado por soldados brasileños, cuerpos paraguayos despedazados por las tropas imperiales, etc.

⁷³ Del *Cabrião* existe una única edición facsimilar de Délio Freire dos Santos, *Cabrião: Semanário Humorístico Editado Por Ângelo Agostini, Américo De Campos E Antônio Manoel Dos Reis, 1866-1867*. Array, São Paulo: Editora UNESP, 2000. De *Vida Fluminense*, *Semana Ilustrada*, *Diabo Coxo*, *Paraguai Ilustrado* y *O Mosquito*, no hay ediciones facsimilares. Sus ejemplares están dispersos por la Fundação Biblioteca Nacional en Rio de Janeiro y la Biblioteca Municipal Mario de Andrade en São Paulo.



VICTORIA.—Se a causa vas assim meu Marte, [estou vendo que quando deixarmos a campanha estaremos de cabelos brancos !
 MARTE.—Que queres minha filha?! O general não decidiu-se ainda ; está instruindo-se nos livros... agora mesmo lá está elle agarrado ao D. Quixote ; ainda lhe falta ler a historia de cento e tantos heróes !
 VICTORIA.—Os soldados brasileiros são valentes, e eu tenho grande desejo de acompanhá-los aos combates... mas se a amolação continua... raspo-me...

Figure 6. Victoria y Marte en Campamento Brasileiro. *Cabrião*. #25 (28/03/1867), ilustración.

La imagen recargada de alegorías clásicas ataca directamente a la lentitud con la que Caxias, nombrado en octubre de 1866 Comandante en Jefe de la Alianza, conduce a las tropas de los tres países. El jefe brasileiro está leyendo *Don Quijote de la Mancha* y tiene una pila de libros a sus pies de la que podemos leer “Julio Cesar”, “Napoleón”, “Caballo de Troya”, “Sebastopol”, “Carlo Magno”, etc... detrás, dentro de la carpa cuelga un mapa. El centinela de la tienda del Marqués está dormido y Marte en posición de espera. Caxias tardó un año en reorganizar el ejército para el resto de la campaña contra Paraguay y este planeamiento “letrado” era visto como una incomodidad y una pérdida de tiempo. La Victoria alada con su pluma característica con la que escribirá la historia está dispuesta a seguir a los soldados pero amenaza con irse si sigue la “amolação”. La

representación de Marte y de la Victoria está claramente siguiendo el modelo de la *Iconología* de Ripa, que según Peluffo (230), era una de las fuentes más típicas del periodo para reproducir alegorías clásicas. Desde un enfoque visual, si bien difieren en el estilo del dibujante, los periódicos paulistas y de la corte carioca eran bastante homogéneos en su diseño, además estaban todos altamente codificados a través alegorías clásicas y destinados a una elite culta, liberal y crítica de la monarquía a pesar de que como señala André Toral “seus personagens-símbolo, afinal, apresentavam as mesmas contradições que seu público. Eram ‘progressistas’ e ao mesmo tempo possuían escravos” (65).

Los periódicos ilustrados argentinos y uruguayos oscilaban entre un sarcástico humor anti-belicista como el de *El Mosquito* en Buenos Aires o *El Pica-Pica* en Montevideo, hasta un serio, literario e informativo *Correo del Domingo*⁷⁴. Este último es uno de los que más imágenes reprodujo sobre el conflicto: desde litografías de imágenes fotográficas y *carte de visite* de oficiales –de lo cual hablaré en el capítulo siguiente-, a diseños de mapas y barcos que ocupaban páginas completas. Tan solo para destacar nuevamente cómo los periódicos de Montevideo y Buenos Aires se nutrían de diseños europeos observemos uno de los dibujos del diario uruguayo *El Pica-Pica (Periódico Picante y de Caricaturas)*:

⁷⁴ Entre los periódicos de las dos orillas podemos mencionar *El Correo del Domingo*, *El Correo Porteño*, *El Correo de Ultramar*, *El Mosquito*, *El Siglo*, *El Pica-Pica*, *El Nacional*, *La Tribuna*, *El Pueblo*. Evidentemente existen otros que reproducían imágenes pero no se identificaban a sí mismos como periódicos ilustrados ya que la aparición de litografías o xilografados era bastante esporádica.



Figure 7: “La Alianza Marcha a Vapor”. *El Pica-Pica*. (8/07/1866), Ilustración.

El periódico de Montevideo rechaza el decreto de julio de 1866 por la cual el gobierno decomisaba todos los caballos de los habitantes de la ciudad para llevarlos al frente. La propuesta del *Pica-Pica* es crear medios de vapor, como el tren, para transportar las tropas, armamentos y víveres. En su nota “¡Y tiene Cola!” que acompaña a la ilustración se queja: “En el Siglo XIX no se encontraría un motor, que costando menos hiciese más rápidas las operaciones de los Aliados?” (8/07/1866). El dibujo propone caballitos de juguetes en los que Venancio Flores (al frente) y Bartolomé Mitre (detrás) van a la guerra y también llevan a la flota del Imperio: “de este modo la cuestión caballos = igual a... cero – La Alianza Marcha a Vapor”. El diseño y el dibujo de los periódicos rioplatenses son similares y (si bien hay una diferencia en el trazo con los brasileros) en general son

estables en sí mismos en sus modos de reproducir imágenes, dibujar perfiles, personajes y eventos. No hay cambios radicales en el estilo y son consistentes en su cohesión y coherencia interna.

Los periódicos Paraguayos *El Centinela* y *Cabichuí* surgen ya entrado el conflicto luego de la aplastante victoria paraguaya en la batalla de Curupaytí (22 de septiembre, 1866) y luego de que la epidemia de cólera en el frente hubiera masacrado indistintamente a los soldados de ambas filas. Durante esa época ya circulaba en el Paraguay el *Semanario de Avisos y Conocimientos Útiles*, que apareció en 1853 continuando parcialmente el legado de *El Paraguayo Independiente* (1845) que sustituía a *Repertorio Nacional* (1842). El legado a seguir por el *Semanario* era la divulgación de disposiciones y decretos del gobierno -en sus inicios en manos de Carlos Antonio López y luego de Francisco Solano López-, aunque no exclusivamente ya que también publicaba folletines, crónicas de arte y críticas teatro de escritores nacionales (Plá, *Apuntes...* 16). A la aparición de *El Centinela* (impreso en Asunción en la Imprenta Nacional) y *Cabichuí* (impreso en el frente de batalla en la Imprenta del *Cabichuí*, primero en Paso Pucú y luego en San Fernando) les sigue *Cacique Lambaré* (renombrado luego *Lambaré*) escrito en guaraní (agosto 1867/septiembre 1868) y *La Estrella* (febrero/julio 1869): obviamente debido a sus condiciones históricas de producción estos cuatro semanarios son los llamados comúnmente por la crítica “periódicos de trinchera” o “de campamento”. *El Centinela* y *Cabichuí* se destacan por la reutilización masiva del xilgrabado o grabado en madera⁷⁵ en el siglo XIX latinoamericano –hablaré de esta particularidad en la siguiente sección.

⁷⁵ Existen dos modalidades de la xilografía (del griego *xilón* = madera): 1) **En relieve**: se diseña sobre un bloque de madera (o linóleo) y se rebaja el fondo para resaltar la marca que será el relieve que lleve la tinta;

El Centinela (Periódico Serio-Jocoso) fue el primero: su *cliché* es un tipo de letra aumentada y signada por un **PUNTO** que entrecruza lo visual con lo textual. El balance en el armado de la página se produce generalmente con una xilografía que parece estar copiada de una ilustración que descansa en el extremo inferior de la tapa – comúnmente se reproduce esta armonía de *cliché*-grabado a lo largo de todos sus números. En el caso que abajo mostramos (Figura 8) el grabado presenta tres soldados paraguayos cortándole las cabezas al animal mitológico de la Triple Alianza: “la extriple Alianza y sus vencedores” (9/05/1867). El diario capitalino en general se presentaba con cierta seriedad y un tono cómico y crítico (sátira política) en sus bromas siempre a la Alianza. Su factura por momentos se acerca a la de los periódicos ilustrados franceses antes mencionados o inclusive a los argentinos, uruguayos y brasileros. *El Centinela* abre su primera edición con una dedicatoria al Mariscal Francisco Solano López; su misión es clara:

La voz del «Centinela» recorrerá las tiendas de campaña de nuestros numerosos Ejércitos, y con el ¡alerta! Robusto de ordenanza, pondrá al Soldado –León en pie, haciéndose escuchar en el silencio de la noche, y a la lumbre de su fogata, los preludios épicos de sus hazañas. (25/04/1867).

El periódico observa el conflicto y mira a los soldados paraguayos al mismo tiempo.

Funciona en este sentido como una máquina de control doble: por un lado no deja de

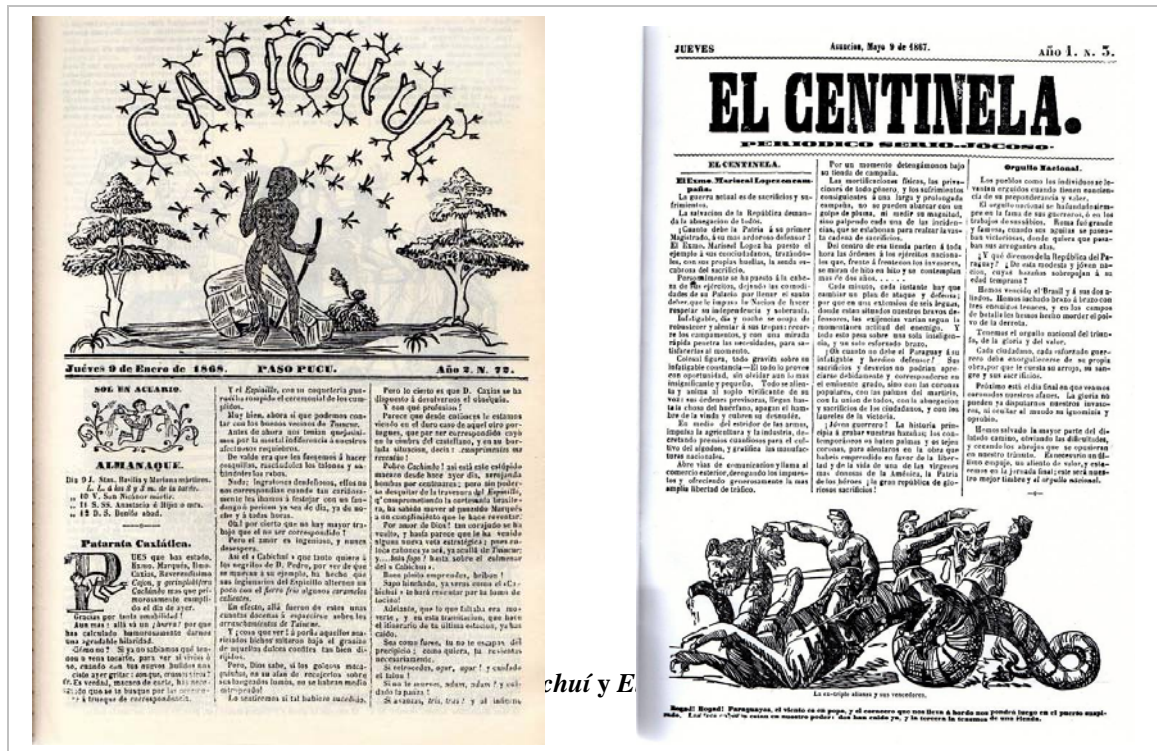
mostrar los movimientos de los enemigos, está alerta como un “centinela” y,

simultáneamente, por otro controla a los soldados paraguayos con un tono pedagógico.

y 2) **En hueco**: es la opuesta al grabado en relieve, lo que queda impreso en el papel no es la parte en relieve sino los surcos o incisiones hechos en la plancha. De modo que en este caso no se rebaja el fondo para dejar un relieve, sino que se sigue directamente el trazado del dibujo a imprimir. Posteriormente se cubre la plancha con tinta de impresión haciéndola penetrar bien en los surcos. (Escobar *Paraguay* ... 9-10). Ahora bien, Hay dos tipos diferentes de tallar la madera y estos dependen del modo en que se la corte del árbol. Si el corte es en sentido longitudinal al tronco se llama **grabado a la fibra** y para dibujarlo se utiliza generalmente el cuchillo y la gubia. Si la madera está cortada en sentido radial del tronco se llama **grabado a la testa** o de pie, se utiliza para el tallado generalmente el buril y algunos útiles de hender o rasgar (García Miñor, 20).

En todos sus números propone un *paideia* militar: “Pasa las noches en vela / Valeroso y buen vigía; / No te duermas, centinela, / que el enemigo te espía”⁷⁶. // Si te rindes un puñal / Habrá tu pecho rasgado; / Firme en tu puesto marcial, / Alerta!, alerta! soldado.” (30/05/1867). *El Centinela* está escrito en castellano casi en su totalidad con la excepción de contadas poesías en guaraní.

Cabichuí, por otro lado, lleva siempre su grabado alegórico como *cliché* en la parte superior de la primera página ocupando casi un 40 por ciento de ella. El cliché de *Cabichuí* que vemos arriba (9/01/1868) -y que llevan todos los números- es un “soldado/mono brasilero” acosado por las avispas negras [*cabichuí* en guaraní] y enmarcado por la vegetación típica del paraguay.



La xilografía de *Cabichuí* alarga la página hacia la parte superior hecho que

impide la inclusión de otros grabados significativos. La integración de las matrices y la

⁷⁶ Nuevamente la obsesión con la mirada del enemigo va generando una postura militar, un comportamiento que es pura performance ante la mirada del otro.

armonía en el armado de página admiten, en este caso, tan solo el xilgrabado del zodiaco “Sol en Acuario” y la viñeta de la letra capital. *Cabichuí* se presenta en su primer número como un soldado más:

El «Cabichuí» es, pues, un soldado, y al presentarse en el palenque del periodismo no viene a buscar la corona que Minerva ofrece a sus aventajados adalides; humilde en sus pretensiones literarias, solo viene empujado por su amor de patria a tomar una plaza para combatir a favor de la idea que ha levantado a toda la República, y a correr tras los laureles que alcanza la decisión en la guerra de los libre contra los esclavos.
(13/05/1867)

El *Cabichuí* era un periódico de trinchera literalmente ya que se distribuía en el frente entre las tropas. Era bilingüe -español y guaraní- sin traducción y al satirizar a los líderes brasileiros lo hacía siempre, sin excepción, en portugués.

Completa este cuadro de heraldos el *Cacique Lambaré*, renombrado luego *Lambaré*, que estaba escrito íntegramente en guaraní y no tenía xilgrabados excepto por los dos *clichés* de tapa:

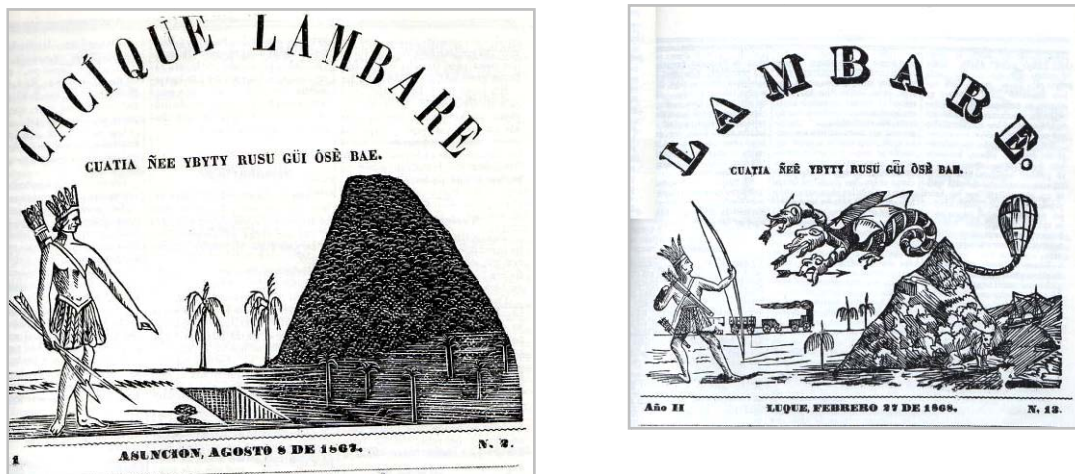


Figure 9: Clichés de *Cacique Lambaré* (8/08/1867) y *Lambaré* (27/02/1868). Xilografías.

El *cliché* del *Cacique Lambaré* nos muestra al líder de la resistencia indígena guaraní señalando un pozo que tiene una función doble como lugar simbólico a donde se envía al

enemigo (al pozo) y el pozo de su propia tumba de donde el cacique ha revivido. Dice la nota que abre el primer número:

Al salir de mi sepultura me incliné ante el Gran Señor y después ante su gente. Sentí una dicha inmensa pronunciando el nombre del Señor López, y saludándolo y ofreciéndole todos mis humildes servicios. Dirigiéndome hacia la Nación dije: Que nadie se asuste porque yo de repente aparezca entre vosotros. Yo, Lambaré, ya no aguantaba más en mi sepultura y salí para guerrear a vuestro lado. (24-7-67)⁷⁷

Cacique Lambaré cambia de nombre a *Lambaré* y -esta es mi opinión ya que nada hay escrito sobre el tema- me inclino a pensar que es para reducir las asociaciones con la resistencia indígena en épocas de la colonia que si bien por un lado resaltaban el carácter de “resistencia” contra la opresión, por otro, ponían como opresores y colonialista a los españoles y los ubicaban del lado de la “barbarie”. Un claro ejemplo de esto es el comentario que hace a propósito del debut de *Cacique Lambaré* el periódico *Cabichuí*:

Hacemos justicia a los esfuerzos verdaderamente meritorios de los patriotas redactores del «Cacique Lambaré», y esperamos que su lenguaje ya bastante bueno mejorará notablemente. [sic]

Por lo que hace a las ideas emitidas en la razón de la aparición del periódico creemos no haber comprendido con exactitud su pensamiento, recordando la lucha sostenida por el bravo Cacique, jefe de una tribu belicosa, contra la conquista española que traía ha trescientos años el cristianismo y la civilización.

Lambaré salvaje combatió la conquista con heroísmo por su amor a su tierra y a la independencia. Pero cedió más a la voz de la fe, augusta cuna de la civilización, que al poder de los elementos del español.

⁷⁷ Utilizo la traducción de Wolf Lusting de su Seminario de Románicas, de la Universität Mainz, 2005. <http://www.staff.uni-mainz.de/lustig/guarani/cacique/tabla.htm>. El original dice: “Asêvove pe vykyúgui, Karai guasúpe añeakãity, ha’e upégui igentekuérape. Che areko tory tuvicháva ha’êvo Karai López réra, ha’e asaludávo, ha’e aikuave’êvo ichupe opa che ikatumíva ajapo. Añembojerévo Tetã koty ha’e: Ani avave oñemondýi ajekuaa sapy’a ehe pende apytépe. Chéko Lambaré ajetepysso che sepultúrape, ha’e apo asêvo yvy ári, añorairõvo pende apytépe”.

Así pues donde existía una tribu belicosa se levantó un pueblo civilizado y heroico. Y este pueblo es que hoy lucha brazo a brazo contra las cadenas y barbarie con que la amenaza con la feroz guerra que el hace el Brasil y sus secuaces. Si no es en este sentido las ideas del colega, no estaríamos de acuerdo con él. (*Cabichuí* 8/8/1867)

El problema es cómo conciliar la herencia española-guaraní con el binomio civilización y barbarie durante la guerra –otra vez nos señala la naturaleza violenta e incontrolable de la guerra y la imposibilidad del estado de regularla, como hablamos en la introducción-. Asimismo está el Estado paraguayo regulado a las naciones indígenas que lo integran, evitando al mismo tiempo que estos identifiquen otro líder *karai guazú* diferente a López. A esto se le suma que el resto de la prensa paraguaya no acepta la violencia verbal y vulgar que propone *Lambaré*: “Oh, por nuestro esplendor / Salen mal los esclavos malolientes / apenas pisan nuestra tierra / y ya mueren todos y defecan en la podredumbre / Acuden esos hijos de puta / porque codician nuestro país...”⁷⁸ (*Lambaré* 24/07/1867). Esto puede verse como un intento de regulación en el ingreso a la ciudad de las letras al aceptar el guaraní pero convertido rápidamente en guaraní culto como podemos ver en la respuesta que al mes formula *Lambaré*:

Hay que reconocer que aquella [la conquista de los españoles] fue más importante, porque los españoles trajeron como su bandera la Santa Cruz, por eso ahora todos los nativos están bautizados y tienen cultura, y los que ahora traen la guerra al país tienen las cadenas y la muerte como su bandera. Desde que *Lambaré* se hizo cristiano llegó a ser un sincero amigo de los españoles y los ama a pesar de que son de otra nación... Nos enseña Aristófanes: «entre el extranjero y el ciudadano hay la misma relación que entre la paja y el grano». Hay que rechazar la práctica romana de llamar *bárbaros* a todos los que hablan otra lengua. Y a pesar de ser cacique no es abogado del cacicazgo, sólo tiene en su propósito *progreso, civilización y libertad*. (22/8/67).

⁷⁸ El original dice: “Ha, ha, ha, jajajáire, / osêvai los kamba katî, / opyrûnte ñande yvýpe / ha’e opa tujúpe opotî. / Hua’î niko umi añã memby / oipotágui ñande Retã / oikepa yvykua ruguápe / hesakuéra mante overa”.

El periódico guaraní propone un nuevo nombre y con este cambio también reformula visualmente sus alegorías (Figura 9). Como ya hemos visto, en *Lambaré* se presenta el jefe amparado por la civilización, con el ferrocarril, el arsenal y el barco a vapor. Las máquinas de destrucción paraguayas son mediadores simbólicos que sintetizan hegemonícamente lo guaraní en lo criollo. Rápidamente el cacique mismo termina afirmando los ideales del gobierno: “*progreso, civilización y libertad*”.

De estos tres principales heraldos paraguayos podemos destacar, como señala Adriana Johnson en su artículo dedicado principalmente a la imposibilidad de la construcción de un discurso nacional paraguayo en los textos de *El Centinela*, que la mayoría del contenido textual de los periódicos está compuesta de piezas de ficción: cartas falsas de soldados “descontentos” argentinos, obras de teatro, diálogos hipotéticos entre los jefes de la Alianza, discusiones de estrategia militar falsa de los enemigos, etc...⁷⁹ (173). En general, y este es principalmente el caso de *El Centinela*, casi todo su contenido son estas piezas ficticias que no refiere directamente a ningún evento contemporáneo a la guerra. **Son periódicos de guerra sin noticias de la guerra:** no hay más que fechas de funciones de teatro en Asunción, avisos publicitarios, avisos de bailes y fiestas de la elite. *Cabichuí* oscila entre la reproducción de arengas políticas, relatos fantásticos, poesías en guaraní, caricaturas grotescas del Emperador del Brasil Pedro II, del presidente argentino Bartolomé Mitre y del uruguayo Venancio Flores, y el relato de

⁷⁹ No coincido con Johnson en su afirmación de que la “personificación” de los diarios con nombres como El Centinela Mateo que era el alter-ego de *El Centinela* o los diferentes corresponsales animales (*Cabichuí*, *Cabytá*, *Càbu*, *Caba-alazán*, *Caba-sayiu* y *Mamangá*) que componen la “colmena” del *Cabichuí* o el *Cacique Lambaré* que “habla” como periódico/cacique, sean parte de una construcción ficticia del periódico. En realidad, tener un personaje que representa el periódico, que lo personifica, es algo convencional en toda la prensa de la época.

algunos episodios bélicos. Podríamos afirmar que si hay algo desaparecido en los periódicos paraguayos es la misma muerte del soldado paraguayo. Insistentemente se muestran las tumbas de los miles de muertos de la Alianza indicando que solo muere el enemigo en manos de los valientes soldados del Paraguay. Esto es un trueque: la tarea es cambiar el signo y la bandera de la muerte, burlarla para hacer desaparecer a los paraguayos mutilados, baleados, detonados por las bombas, aplastados por los caballos, lanceados, acuchillados, ahorcados, ahogados en los ríos y esteros, decapitados y fusilados por la Triple Alianza. Desaparecen así los cadáveres de la patria, los no-sujetos y con ellos desaparecen sus relatos.

Los periódicos de trinchera van a apelar a demonizar al enemigo y a moralizar a las tropas a través de la burla despiadada a los miembros de la Triple Alianza. Los blancos predilectos son el Emperador Pedro II y El Marqués de Caxias. Tan solo para mostrar una catálogo de “apodos” de *Cabichuí* al Emperador Pedro II repasemos: El Emperador de los negros, el Emperador de los macacos, el Emperador de los rabilargos, el Emperador de las bananas, el Emperador de incendios y esclavos, el Monarca de los esclavos, el Mono-arca, el Gran macaco, Macacón, Su Majestad Macacuna, Su Majestad rabicorto y el Zopenco Esclavócrata. Los grabados lo representan como mono o como bailarina de valet, entre otras cosas⁸⁰. A Luís Alvez de Lima e Silva, Marqués de Caxias se lo renombra como: El Marqués de Cachimbo, el viejo bragueta, el gran bragueta, El Marqués de cajón, La Caja de alimentos, el Marqués de Cajón e Cachimbo, el Marqués

⁸⁰ El Emperador Pedro II aparece en *El Centinela* #3 y # 6 (como mono), #28 (como bailarín de valet). En *Cabichuí* #1 y # 4 (como mono), #7 (como mono tapando las cabezas de Mitre y Flores con el gorro frigio), #19 (como mono con cadenas de los ríos), #35 (cola de mono), #89 (como mono colgado de la balanza de la justicia).

de Cachiporra, el Moquífero Monumento Nasal, el Sapo Imperial, el Ovi-Sapi-Geringlo-Tortugífero, el gran Sancho Panza-Jeringa y el Marqués Globífero⁸¹.

El carácter racial de la burla a Brasil es, como hemos adelantado, un intento de mostrar la contradicción interna del Imperio y sus pretensiones democrático-republicanas con el Paraguay. Johnson cree que principalmente hay dos razones por las que el Imperio es un blanco fácil para los heraldos que son el modelo político imperial, o el imperio como forma de organización política, y el uso de esclavos de origen africano como soldados nacionales:

On the one hand, the fact that Brazilian soldiers were slaves was rendered symptomatic of the inequalities that accompanied the backward and barbaric form of the empire in contrast to a more homogeneous community of equals implied by the form of a republic. On the other hand, the slave becomes a figure for enemy's Achilles heel. The Brazilian empire might have been a giant brutal Goliath, overreaching in its lust for power, but it was dependent on the slave. (Johnson 181)

La crítica política al imperio hecha por los periódicos paraguayos en la burla a los esclavos se articula a través de presentar a los esclavos mismos en su más pura abyección junto con delatar la barbarie de la esclavitud en la “plenitud del siglo XIX”: la Alianza hace “la guerra y esclavitud a las luces, guerra y esclavitud a la obra de diez y nueve siglos” (*Cabichuí* 5/09/1867).

Los tres diarios tenían contacto entre sí, *El Centinela*, *El Cabichuí* y *Lambaré* constantemente comentan sus notas y sus imágenes y muchas veces surgen disputas entre

⁸¹ El Maqués de Caxias aparece en los grabados de *Cabichuí*: #3 (sobre globo con bombas), #7 (“haciendo de general”, nuevo invento), #11 (número dedicado a él, caído del caballo), #14 (con un nuevo globo), #16 (con bomba, aeronauta), #32 (con jeringa y globo sobre tortuga), #34 (con jeringa), #39 (mirando sobre mitre y castro), #57 (montado en tortuga con jeringa), #64 (con tortuga y jeringa), #67 (como pavo real), #74 (convertido por primera vez en SAPO IMPERIAL), #77 (con jeringa y tortuga después de un bombardeo en un campo de cadáveres), #79 (discutiendo con Oveja), # 80 (sapo imperial fecundado), #82 (sapo hablando con Oveja), #82 (sapo montando su nueva tortuga), #92 (llevando cadenas con prisioneros), #93 (sentado contando su dinero).

ellos de tipo lingüísticas y/o políticas como hemos visto. Ellos crean junto con *El Semanario* una red de referencias para un público masivo que cubre lengua, geografía y estatus social. Son parte de una estrategia militar “informar/formar” a un público principalmente militarizado (ya que la mayoría del pueblo paraguayo o estaba en el ejército o estaba en relación directa con el ejército) y son parte de la realidad de la guerra en tanto se establecen como una imagen de la guerra que circula en la guerra, como una imagen colectiva de ella.

III. Estado de la crítica de los “periódicos de trinchera”.

De los “periódicos de trinchera” se suele destacar dos factores fundamentales que los convierten en invaluable producción cultural del siglo XIX en el Cono Sur: 1) la aparición masiva del grabado en madera en los periódicos paraguayos con fines caricaturescos con un uso que trasciende al propio medio de reproducción múltiple otorgándole características estéticas propias y 2) la utilización y revaloración del guaraní. La primera investigadora en traer estos tópicos a la crítica de los diarios fue Josefina Plá recién en 1962, trabajo que comienza con el estudio de *El Grabado en el Paraguay*. A decir verdad ella es quien hace “renacer” a los diarios casi 100 años después de su aparición sobre todo para la crítica de la historia del arte paraguayo. Este primer trabajo (*El Grabado...*) se enfoca primordialmente en diferentes estadios del grabado en el Paraguay de las misiones, la colonia y el periodo independiente. El tercer capítulo (“El Grabado, Instrumento de la defensa”) está dedicado a *Cabichuí* y a *El Centinela*; allí la preocupación será por la definición de recursos visuales comunes en ambos periódicos, la

configuración de un acento colectivo –el uso de diferentes tipos líneas y contornos para crear dinamismo junto con el uso de blancos y negros con el mismo fin, la caricaturización del enemigo y su construcción zoomórfica-. Al mismo tiempo, se buscan características propias de cada uno de los grabadores dando así una lista de nombres y apellidos de aquellos soldados que pusieron su firma como un auto reconocimiento de que su labor iba profesionalizándose. Podemos entonces, de este modo, mencionar a los grabadores de *Cabichuí* y de *El Centinela* Saturio Ríos, G.I. Aquino, Gerónimo Gregorio Cáceres, M.S. Perina, F. Ocampos, J.B.S., Gregorio Baltasar Acosta, J. Bargas y Francisco Velasco -aunque no se descarta la posibilidad de la existencia de otros grabadores anónimos.

Plá articula luego a los periódicos de guerra en sus *Apuntes para una Historia de la Cultura Paraguaya* en una narrativa histórica del país; les da, en este sentido, una circunstancia de producción específica en su historia y en su despliegue dentro de la región del Plata. Debemos considerar de todos modos el recelo de la autora de llamar a esta narrativa “historia” y la insistencia de destacar el carácter fragmentario –de aquí que su intento sea el de escribir un “borrador”, unos “apuntes”- de las producciones culturales del país. *El Centinela* y *Cabichuí* comienzan a desplazarse lentamente en la obra de Plá como ejemplares de la “cultura popular” paraguaya. Este movimiento se hace a partir de los dos elementos que mencioné anteriormente: en primer lugar, la súbita aparición de los grabados en madera que según la autora habían desaparecido hacía casi más de un siglo. Su surgimiento y florecimiento no parece coincidir con los modos de producción y reproducción que se seguían para el “arte oficial” en la época de los López, como lo señalamos en la estética de las ilustraciones de los periódicos brasileros y paraguayos en

la sección anterior. Y en segundo lugar, el uso del idioma vernáculo; su utilización en los periódicos es clave para poder posicionarlos en un lugar “popular”:

Este hecho [la revalorización del guaraní] es una lógica consecuencia de la importancia material y moral adquirida de pronto y en virtud de las circunstancias por la masa popular a cuyo espíritu había que llevar ampliamente el sentido y significado de la empresa nacional, cosa que no podía obtenerse eficazmente a través del castellano insuficientemente asimilado todavía por la mayor parte de la población. (Plá *Apuntes* 27)

Hay que tomar ciertas precauciones a la hora de entender la lectura de Plá que parece enfocarse en estos elementos **innovadores** de los periódicos para llevarlos al lado “popular” pero tan solo como herramientas del poder. En este sentido, los dos vectores que funcionan en los heraldos –el grabado en madera (xilografía) y el guaraní- parecerían estar desplegándose **gracias a** una narrativa maestra que los pone a funcionar en un contexto muy preciso: “llevar el sentido y significado de la empresa nacional”. A este respecto, los encontramos casi subyugados por el arrollador carácter propagandístico que los periódicos tienen. Y, en efecto, como he señalado anteriormente los vectores se intersectan con prácticas estatales de conformación de consenso y monopolización del poder. Se convierten, por consiguiente, en pura *praxis* soberana; ellos son utilizados como “herramientas” por un poder que ha encontrado la “cifra” de lo **popular** en un despliegue hegemónico que cierra cualquier tipo de escape o fractura. Acechando en su construcción especular -la misma que acaso nos acercaba Baudrillard en la masividad en la producción y el consumo de significados- lo popular comienza a adquirir los contornos que ese poder soberano le ha dado. En otras palabras, lo popular termina en este esquema por ser una farsa, una obscena construcción del poder.

Esta “expresión soberana” es una de las barreras con las que se topa la crítica paraguaya de la historia del arte que se enfoca en el análisis de los grabados en madera.

La resignación es **total** ante el asfixiante carácter propagandístico de los periódicos:

¿Cómo sostener ser la voz de los soldados si sólo restan las laudatorias al régimen, el culto a la personalidad, la invocación al sacrificio y la muerte heroica? Las imágenes y los textos son censurados, y no logramos percibir ni siquiera ironía en el exceso retórico, donde la retirada es “Marcha triunfal del Gran Héroe Americano” en los estertores del régimen y la guerra, ya una misma cosa. (Roberto Amigo, 16).

La respuesta que da la crítica a ese “cómo” se centra en una vuelta a lo popular a través de su redefinición en tanto contracara del poder soberano del estado pero sólo en el modo en que se producen en los periódicos significados mediante “representaciones visuales”. La cuestión del guaraní pasa a segundo plano ya que la respuesta a ese “cómo” está retomada desde el análisis de la gráfica popular por la crítica del arte.

Estas lecturas se inician con el trabajo de Ticio Escobar *Una Interpretación de las Artes Visuales en el Paraguay* de 1982 en el que analiza desde el barroco hispano-guaraní hasta producciones aborígenes como los tejidos de los ponchos *para í*, cerámicas, tallados ornamentales en madera y otros etcéteras. El punto culmine de la *interpretación* de las artes visuales en el que confluyen estas presencias guaraníes y españolas es justamente el análisis de los periódicos de trinchera. El análisis de Escobar comienza a dar cierto volumen histórico a “una cultura oficial” a través de señalar puntos en donde el estado adopta diferentes políticas de monopolización de producción y consumo de significados que afectan directamente a las representaciones visuales⁸²: el gusto europeo fuertemente

⁸² Para esta lectura sigo el capítulo VII “El periodo Independiente”, de Escobar, Ticio. *Una Interpretación de las Artes Visuales en el Paraguay. Tomo I*: 264-292.

asentado en el neoclasicismo en la arquitectura, la pintura y el vestuario, la imprenta y otras cuestiones que fueron señaladas anteriormente.

De este modo comienza a conformarse una idea de “lo popular” a través de todas aquellas producciones dejadas de lado por el estado en su camino a la “modernización del gusto”. En este caso “lo popular” será un conjunto de prácticas **propias** definidas en contraposición a “formas extranjeras de expresión” (268) o a formas europeas que “representan bien ideologías autoritarias de tipo lopizta y la monumental aparatosidad de las mismas... e incluso una posible ética patriótico-heroica muy cercana al espíritu del Mariscal” (276) y que coinciden muy poco con los leguajes visuales paraguayos que aparecen en la guerra. Como para dar un ejemplo tenemos el sencillo grabado de *Cabichuí* sobre el General uruguayo Enrique de Castro en el que se muestra al militar asustado, dando muestra de que se “asustó en los pantalones” como dice la nota:

El miedo cuyos estímulos impregnan sin cesar de perfumes el ambiente que respira el personero del burro oriental [las tropas de Venancio Flores], tiene una atracción magnética hacia los caramelos cañónicos, y que esta es la causa de los frecuentes sustos que lleva el más cobarde quizá de los jefes rabilargos. [...] Ahí está el gaucho cisplatino con los ojos desbarrados acometido de horripilación, (*Cabichuí* 12/09/1867).



Figure 10: “Castro asustado por las bombas” y página completa. *Cabichuí* (12/09/1867), xilografía.

Evidentemente este simple grabado está despojado de cualquier alegoría republicana, simbología grecolatina o conocimiento folclórico. La sencilla representación de la explosión, de los detalles de Castro o la rápida solución de líneas que demarcan el fondo y el suelo en una efectiva integración espacial en la composición nos alejan de una “visualidad” extranjera o de formas que remedan lo “europeo” en el diseño de la caricatura como vimos en el caso de los periódicos imperiales como el *Cabrião* o los rioplatenses como *El Pica-Pica* o *El Mosquito*.

Siguiendo entonces esta lógica de “lo popular” parecerían comprensibles las hipótesis sobre el surgimiento de la xilografía y las profundidades que logran los grabados en su expresión:

¿Cómo surge de pronto esta vigorosa figuración? ¿En qué tradición se apoya la firmeza suelta de sus trazos, el manejo oportuno de los blancos y negros, el sentido eficaz del ritmo y de la forma? ¿Dónde aprendió la técnica ese puñado de soldados desconocidos? (Escobar, *Una Interpretación* 282-283).

El origen. Esta es otra de las preocupaciones que se reitera una y otra vez en los trabajos de Ticio Escobar, Josefina Plá y Osvaldo Salerno. Claro que, las elucubraciones sobre el origen de las xilografías de guerra no son demasiado prometedoras (como toda pregunta por los orígenes) y quedan finalmente reducidas a su mero carácter hipotético: o provienen del grabado misionero que vuelve a surgir durante la guerra o se relacionan con la tradición xilográfica del grabado de naipes que durante la época colonial se producían en el Paraguay.

De todos modos podemos fácilmente advertir que esta búsqueda responde a la operación de redefinir la pregunta por “lo propio” que está directamente asociado con “lo popular” y que a la vez se define en su enfrentamiento con lo “oficial” y “extranjero”.

Hasta aquí, entonces, vamos a encontrar a “lo popular” definido como **el otro lado del poder soberano**, idea que se reafirma en el prologo/presentación a la edición facsimilar de *El Centinela*:

...La expresividad popular logra a menudo revertir esos condicionamientos [los que impone el arte oficial] y revelar verdades que están más allá de una versión oficial y excesivamente simplificadora. Es decir, *puesto a crear*, el soldado, en cuanto puede hacerlo, se zafa de los estereotipos o los reconvierte de acuerdo a su manera de ver y sentir ese tiempo cargado. (Osvaldo Salerno. “Presentación”, *El Centinela* s/n, énfasis mío).

Y también en la introducción a la edición de *Cabichuí*:

Esta unidad formal [de estilo de los grabadores de *Cabichuí*] se fundamenta sobre algunos caracteres generales de la cultura popular: *falta de formación académica*, socialización de recursos formales, probable extracción popular de los grabadores, sentido narrativo y minucioso, tendencia a la simplificación, espontaneidad del manejo de los medios, *concepción ingenua y llana de la representación...* (Escobar y Salerno. “Introducción: El Grabado de *Cabichuí* como expresión popular”, *Cabichuí* s/n, énfasis mío).

Finalmente esta “expresión popular” no nos deja más que un amargo y hegeliano sabor a dialéctica ¿Acaso no se construye un modelo de letrado/europeo frente a uno popular/paraguayo? Si no es este el caso, en el mismo análisis de lo popular se establece una expresión hegemónica soberana frente a una creación original popular que de ningún modo son opuestos ya que la creación popular surgiría en la propuesta misma de las prácticas estatales de monopolización de sentidos, en su intento por incorporar, representar e institucionalizar a los individuos como *homo nationalis*⁸³, como señala Williams en su trabajo *The Other Side of the Popular* (4-5).

Pero, detengámonos por un instante aquí tan solo para preguntarnos ¿Por qué esta obsesión de la crítica por el encuentro del momento de la “expresión popular”, de una expresión capaz de subvertir el poder soberano en estos periódicos decimonónicos? Y ¿Por qué las indagaciones sobre “lo popular” construidas en base a textos y circunstancias históricas específicas del siglo XX en Latinoamérica –como por ejemplo lo hace el texto de Williams-, parecería interpelar directamente a las construcciones de la crítica del arte paraguayo del siglo XIX? La respuesta es simple. Las demandas de un arte “popular” en el paraguay del XIX son propias de una necesidad histórica del análisis cultural de la crítica del arte en el Paraguay del XX.

Evidentemente. Y ya que el único modo de acceder a estas producciones que parecen cristalizadas, estáticas en un pasado que a cada momento se presenta como más lejano, es a través de nuestra propia contemporaneidad por la que en muchos sentidos podemos ingresar a una nueva dimensión en la lectura de la crítica y de los periódicos

⁸³ Para un debate sobre lo popular y su institucionalización durante el siglo XX en Latinoamérica cfr. Gareth Williams, *The Other Side of the Popular*. Habría que considerar también que ese *homo nationalis* se intenta construir sobre un *homo bellicus* dadas las particulares circunstancias históricas del surgimiento de los heraldos.

mismos. Éstos son un pasaje, una puerta, y esa puerta nos señala cómo el análisis de estos “periódicos de guerra” fue utilizado como arma de expresión de movimientos culturales que en su momento, en el Paraguay de la segunda mitad del siglo XX, rompieron con un gran silencio que habían establecido regímenes estatales atroces – como el de Alfredo Stroessner (1954-1989)- que pretendían callar cualquier intento de recapitulación de una historia cultural propia. Los trabajos de Josefina Plá, Ticio Escobar y Osvaldo Salerno de los cuales el siglo XIX es tan solo un plano de una trama histórica –quiero decir que sus obras no se limitan al siglo XIX- han sido revolucionarios en muchos sentidos en la historia de la cultura paraguaya.

Nos vamos a encontrar entonces con un cuadro de recepción de los periódicos de guerra que difiere en muchos sentidos de la recepción crítica de la producción de Cándido López analizada en el último capítulo -allí señalo cómo la obra de Cándido López se articuló primero como “documento histórico”, “testimonio de la guerra” en manos del liberalismo finisecular argentino, luego como “pasado artístico nacional” en manos de la Asociación de Amigos del Arte y por último, como “canon de la historia de la plástica argentina” descansando hoy o sobre las paredes del Museo Nacional de Bellas Artes o sobre las del Museo Histórico Nacional. Ese seguimiento nos muestra a la obra de Cándido López ensamblada en diferentes prácticas de construcción de una memoria nacional, narrativa maestra convertida en una monumental Historia de diferentes despliegues soberanos. En el caso de *El Centinela* y *Cabichuí* (y en menor medida *Lambaré* y *La Estrella*) la crítica los intenta articular en un discurso “popular”, en una “historia de las manifestaciones artísticas populares” del país. Justamente lo peculiar de este discurso es que parecería intentarse armar desde **el otro lado del poder soberano,**

enfrentándolo con la pretensión de colapsar la monopolización de significados impuesta desde la “oficialidad”. Los periódicos en sí son un punto de resistencia para la contemporaneidad de la crítica que nos señala cierta repetición, una circularidad en un juego dialéctico de poder y resistencia que recorre dos siglos de la historia del Paraguay.

No por esto debemos también dejar de poder identificar ese momento en que la argumentación de la crítica sitúa a la xilografía de guerra en el otro extremo de la hegemonía soberana y las consecuencias que esta posición construye; ese momento en que lo popular podría transformarse en un opuesto directo, un “otro”, un negativo en la dialéctica de inclusión/exclusión. Si bien debemos resaltar este movimiento dialéctico en la nueva crítica también debemos resaltar varios momentos positivos de ésta. Para empezar, para la crítica paraguaya del arte/cultura en el siglo XX la que la lectura de los periódicos de guerra es tan solo un fragmento o una de las series en la historia de la cultura paraguaya que se abre como un conjunto de “temporalidades dispares” (Escobar Sueño Ajeno s/n). En segundo lugar, es admirable su capacidad de enfrentamiento, su poder de colisión con las narrativas maestras “oficiales”. Enfrentada a esta crítica paraguaya del arte/cultura podríamos ubicar a la historiografía paraguaya de fines de los ‘60 y de los ‘70 encabezada por Juan O’Leary (1880-1969) y la revista *Historia Paraguaya*, de la cual fue director/consejero hasta su muerte (también estuvo en la dirección del partido oficialista colorado, el único permitido bajo el régimen de Alfredo Stroessner -1954/1989-). O’Leary gravitaba en la dirección de la Academia Paraguaya de la Historia que se dedicó a glorificar la Guerra contra el Paraguay como la “epopeya nacional” erigiéndola como momento fundador de uno de los esencialismos más

excluyentes del siglo XIX y del XX: la identidad nacional⁸⁴. En el número 12 de la revista *Historia Paraguaya* (1967-68) que compone el segundo volumen de la edición especial “Homenaje a la Epopeya nacional” se encuentra un extenso artículo de Víctor Simon Bovier sobre la prensa paraguaya durante la guerra titulado “El Periodismo Combatiente del Paraguay durante la Guerra contra la Triple Alianza” (p. 47-115) que establece a los periódicos como una parte de “la reivindicación definitiva de la causa paraguaya” (48), testimonios de la “defensa intransigente del ideal supremo de soberanía y libertad” que cumplen con “el sagrado compromiso de honor prestado ante el altar de la Patria amenazada” (48, énfasis mío).

Por último, también debemos reconocer de la nueva crítica su capacidad de recuperación de expresiones gravitantes aborígenes y mestizas fuera de la propuesta cultural oficial del Paraguay contemporáneo. Y, por último, su concepción de la escritura de la historia como un simple intento, un borrador, un “apunte” para Josefina Plá; “una interpretación” o “visiones interrumpidas, trabadas, cruzadas, incapaces de focalizar un punto, de dibujar una línea entera y un contorno cerrado” en palabras de Escobar (*Sueño Ajeno* s/n); o ese conjunto de “señas más reveladoras que las cifras de bronce y de sangre que se empeñan en legarnos las historias guerreras” como lo expresa Salerno (*Presentación* s/n).

Agregaría también a ese trabajo crítico, el excelente análisis que de los periódicos hace Roberto Amigo en su ensayo *Guerra, Anarquía y Goce. Tres Episodios de la Relación entre la Cultura Popular y el Arte Moderno en el Paraguay*, publicado en el 2002 en Asunción por el Centro de Artes Visuales/Museo del Barro. Desde el título ya

⁸⁴ O’Leary dedicó también su trabajo a los personalismos gubernamentales de tendencias dictatoriales a los que alabó y promovió a través del rescate de la figura del Mariscal Solano López en trabajos como *Nuestra Epopeya*, *Apostolado Patriótico*, *El Mariscal Solano López*, *El Héroe del Paraguay*, y otros etcéteras.

podemos identificar los tópicos antes mencionados y la historia fragmentaria que brindan los episodios que se componen del análisis de 1) *El Centinela y Cabichuí*, 2) la obra pictórica de Ignacio Núñez Soler y su arte libertario de principios del siglo XX, mezclado de tonos costumbristas, revolucionarios, anarquistas quizá y 3) el trabajo de Ricardo Migliorisi, sus happenings, fotomontajes y uso de medios audiovisuales para “afirmar nuevas búsquedas vitales, sostenidas en el estímulo a la sensorialidad y una espiritualidad otra” (69). Estos tres momentos componen para Amigo la posibilidad de alejarse de una concepción eurocéntrica de “mirar el arte” para acercarse a una propuesta “regional con sus propias formas y modelos de representación” (s/n).

IV. Imagen y Texto

Como ya he indicado la crítica del arte se enfoca solo en el despliegue de representaciones visuales en *El Centinela y Cabichuí*. Su aislamiento se encuentra “justificado” desde un punto de vista metodológico propio del campo de la historia del arte. En efecto, ésta lidia casi exclusivamente con las expresiones visuales dividiendo así el campo de la representación entre imagen y texto.

Si se quiere llegar a un análisis interdisciplinario (al cual nos invitan todo el tiempo los periódicos ilustrados de guerra) la cuestión de la separación entre imagen y texto debe ser repensada tan solo para evaluar en qué términos se produce: ¿es una relación de contradicción? ¿Existe una interacción posible? ¿Si la contradicción es un tipo de interacción, cómo se articula en los periódicos? ¿Qué elementos se excluyen o incluyen en lo visual o en lo textual? Y por sobre todo ¿es posible que los mismos periódicos nos indiquen cuál es esa interacción entre textos e imágenes? Esta última

pregunta es crucial para el análisis *inter/intradisciplinario*: poder dejar que los periódicos nos presenten su relación infinita entre imágenes y textos. Para ello es de suma importancia evaluar el modo en que los mismos periódicos separan al conjunto de representaciones y qué implicaciones conlleva esa división.

Para comenzar debemos considerar a la representación como un fenómeno de mediación, como *medio*, lugar en donde intervienen distintas dinámicas de poder (efectividad), conocimiento (verdad o falsedad), ética (responsabilidad), etc. Nuevamente, para la crítica del arte las reflexiones sobre las posiciones donde se intersecta representación visual y poder marcan un distanciamiento de una “expresión oficial/letrada” para acercarse a una “expresión popular/no letrada”, expresión que también (no podemos aquí ceder ante cualquier carácter trasgresor que pueda llegar a caer en el concepto de “lo popular”), no deja de señalar en la inversión de su signo la misma relación entre representación y poder. Podríamos decir, siguiendo el mismo sentido, que la *desarticulación* de la mediación de las prácticas estatales de producción y monopolización de significados no ocurre sino a través de una *rearticulación* de la misma en otro tipo de prácticas de producción y monopolización de significados.

Ahora bien, ese movimiento de desterritorialización y reterritorialización (que indica una nueva territorialización en definitiva) genera una división en el campo de la representación presupuesta en la misma disciplina de la historia del arte: la imagen disociada del texto. El constructo mismo que conecta representación y poder divide en su despliegue a estos *modos de expresión* que encuentra la representación siguiendo, por consiguiente, la misma lógica de inclusión/exclusión *en o de* lo popular/no letrado, *en o de* lo oficial/letrado:

O conteúdo dos dois periódicos [*El Centinela y Cabichuí*] em geral pressupõe um discurso erudito, com pretensões cultas, *oposto à linguagem solta e expressiva das imagens. O texto expressa a cultura oficial desenvolvida sob a autoridade dos López [...] De maneira quase autônoma, a imagem assume um sentido diferente, muitas vezes oposto ao do texto. As limitações oriundas da flata de formação acadêmica dos gravadores ... abriam a possibilidade de uma figuração vinculada à cultura popular e alimentada por seus símbolos e suas formas.* (Escobar, “A Gravura popular” 124, énfasis mío).

El texto expresa entonces la cultura oficial mientras que las imágenes (entendido de modo general como representación visual) son las representantes “autónomas” de lo popular. Mejor dicho, las xilografías son portadoras de significados populares opuestos dialectalmente a los significados oficiales (soberanos) de los textos. Mejor aún, lo popular puede separarse del poder soberano justamente en su carácter de **no letrado** creando un distanciamiento de la letra, de la palabra misma de ese poder. Ese distanciamiento se hace gracias al establecimiento de una prohibición *al* poder soberano, la prohibición de su capacidad de representar/se visualmente, para que este poder limite su acción a **lo letrado**. De este modo toda interacción posible entre imagen y texto se da en un juego de prohibiciones y exclusiones.

Esto implica, por un lado, el desmembramiento de la figura de un poder hegemónico que se despliega en la imagen y el texto conjuntamente: el **caligrama** tal y como lo presenta Michel Foucault en su ensayo *This is Not a Pipe (Ceci n'est pas une pipe)* en el que explora la “infinita relación” entre imagen y texto inspirado en la producción pictórica de René Magritte. Allí la figura del caligrama como expresión visual/textual, como conjunto de naturaleza múltiple representa una trampa doble en el desarrollo de las prácticas de un poder totalizador:

By its double function, it [the calligram] guarantees capture, as neither discourse alone nor a pure drawing could do. It banishes the invincible absence that defeats words, imposing upon them, by the ruses of a writing at play in space, the visible form of their referent. Cleverly arranged on a sheet of paper, signs invoke the very thing of which they speak –from outside, by the margin they outline, by the emergence of their mass on the blank space of the page. And in return, visible form is excavated, furrowed by words that work at it from within, and which, dismissing the immobile, ambiguous, nameless presence, spin forth the web of significations that christen it, determine it, fix it in the universe of discourse. A double trap, unavoidable snare...” (22).

El caligrama es una imagen que introyecta lo textual en lo visual y al mismo tiempo, un discurso que hace “hablar” al silencio de la imagen (una *iconografía* que al mismo tiempo se propone como una *iconología* y una *iconología* que al mismo tiempo es una *iconografía*).

Lo “no letrado” en el análisis de los diarios de guerra y su juego de exclusión y prohibición permite una salida al caligrama a través de la precisa demarcación de límites de acción entre imágenes y texto. Cierto. Pero, por otro lado, esa separación pone a funcionar una “división del trabajo” basada en la contradicción sin más articulación que la lógica de opuestos que demarca/construye dos tipos diferentes de producciones culturales (visuales y textuales) y que al mismo tiempo delimita las posibilidades y el rango de acción de disciplinas “hermanas” o “enemigas”: la historia del arte y la crítica literaria⁸⁵. El caligrama foucaulteano es precisamente un espacio para pensar esta relación, una figura que permite analizar la posibilidad de un lugar “en blanco” al que ni la escritura ni la imagen puede alcanzar (la frontera artificial que los demarca o divide).

⁸⁵ Para un debate sobre el análisis de imágenes y textos, la interdisciplinaridad y las limitaciones de un método comparativo véase el capítulo 3 “Beyond Comparison: Picture, text, and method” del excelente ensayo de W.J.T. Mitchell *Picture Theory. Essay on Verbal and Visual Representation*. Chicago, IL: The University of Chicago Press, 1994: p.83-111.

El caligrama precisamente pone lo visual y lo textual lo más cerca posible (21) abriendo la doble trampa pero abriendo también la posibilidad de analizar dicha relación.

La lógica divisoria entre imágenes y textos, que en definitiva es constitutiva de la historia del arte y la crítica literaria que abogan por la “pureza” de su objeto de estudio, la “pureza del medio” (frente a una contaminación interdisciplinaria), no podría hacerle menos justicia al **periódico** mismo como medio. El periódico -sobre todo y este caso el periódico ilustrado- como fenómeno es en sí mismo y con derecho propio un medio mixto: es un campo de plena interacción de representaciones visuales y textuales. Es el lugar material privilegiado donde representación, poder y conocimiento atraviesan una “composición”, un mixto. Es en sí una figura que nos señala la naturaleza de toda representación, volviendo a W.J.T. Mitchell: “The interaction of pictures and texts is constitutive of representation as such: all media are mixed media, and all representations are heterogeneous; there are no “purely” visual or verbal arts” (*Picture Theory* 5). Esto, claro, no implica que no haya una distinción entre imagen y texto, no implica que ambos sean idénticos. Ambos suponen diferentes instancias en cuanto son modos de expresión de la representación pero de una representación heterogénea, no pura ni purificada por las disciplinas y sus agendas particulares. El periódico ilustrado es una representación heterogénea en sí misma (el no-caligrama) y cuando se habla de heterogeneidad no se puede suponer una indistinción ni una simplificación que permita una sustitución de identidad entre imagen y texto. Sería absurdo postular una “identidad fenomenológica” entre imagen y texto, así como también sería un absurdo el considerar a los periódicos como un “*continuum* de imágenes y textos”, ya que ello supondría sintetizar puerilmente ambas expresiones creando así un sistema de naturalización, un discurso

hegemónico, homogenizador, que evade cualquier tipo de conflicto, diferencia y singularidad tanto de imagen como de texto creando una “unidad” víctima de la síntesis (implicada en la figura del caligrama). Considerar a cualquier periódico ilustrado (con ilustraciones y/o grabados y/o fotografías) como un medio mixto no entra en contradicción con el hecho de que estos establecen una jerarquía muy precisa en cuanto a la interacción entre imágenes y textos –una jerarquía, claro, completamente inestable. Intentar problematizar más allá de la identificación entre lo popular y lo oficial, la dinámica existente entre ambos modos de representar es, en mi opinión, un imperativo para la lectura de los periódicos ilustrados.

La tarea entonces sería asumir que los regímenes de primacía, subordinación y complemento/suplemento entre lo visual y lo textual funcionan simultáneamente y no siempre esas relaciones implican una jerarquía del texto sobre la imagen o de la imagen sobre el texto. Cualquier tipo de subordinación depende siempre del metalenguaje, como un sistema que una lectura determinada le impone. La cuestión es explicitar que estos regímenes no son *intrínsecos a*, ni *proprios de* las representaciones visuales ni de las textuales, que estos regímenes son imposiciones metodológicas de las propias disciplinas que se expresan a través de un meta-discurso que simultáneamente habla sobre ellos. Mantener abierta la relación... que la relación entre imagen y texto se mantenga reversible e infinita:

‘Word and image’ is the simply the unsatisfactory name for an unstable dialectic that constantly shifts its location in representational practices, breaking both pictorial and discursive frames and undermining the assumptions that underwrite the separation of the verbal and visual disciplines... (Mitchell, *Picture Theory* 83).

O como lo expresa *Cabichuí*: “La lengua no es bastante, la pluma es insuficiente, el papel escasea; venga, pues, la madera, tómesese el lápiz, corra el buril y hable la creación entera...” (27/05/67).

Tanto en *El Centinela* como en *Cabichuí* los grabados están siempre explicados, mencionados o interpelados por los textos. A excepción del grabado de las viñetas de la letra mayúscula inicial de algunas notas de las que hablaré más adelante (Figura 23), todos las xilografías mantienen una estrecha relación con los textos que las van a interpelar con sus deícticos característicos: “ahí está...”, “ahí tenemos la imagen de...”, “éste es un retrato de...”, etc. acción que evidentemente supone la existencia del grabado. Esto es, la interpelación funciona porque existe la imagen en el compuesto mismo. Esta deixis al mismo tiempo sostiene una relación reversible entre textos e imágenes. Por un lado se pasa del grabado al texto que lo explica (una iconografía) y por otro del texto al grabado al que refiere (iconografía).

Entonces, podemos ver cómo el texto está regido por la imagen para la cual lo escrito complementa lo visual o lo acciona, como se muestra en el grabado de *Cabichuí* (#60, 28/11/1867):

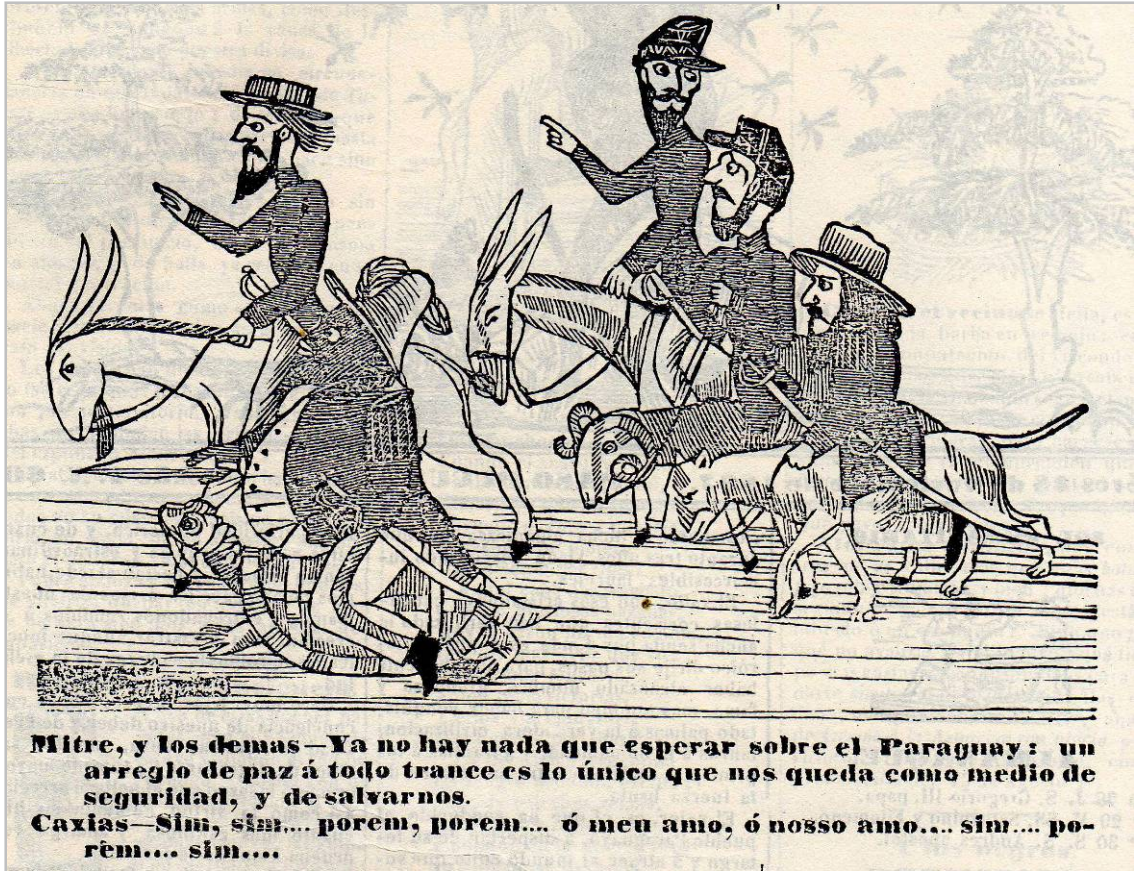


Figure 11: “Cabalgata exploratoria”. *Cabichuí*. (28/11/1867), Xilografía.

Los jefes de la Triple Alianza cabalgando: encabezados por el Marqués de Caxias – Brasil- montado en su tortuga, burlado por su lentitud en la dirección de las tropas y Bartolomé Mitre -Argentina- en su cabra, seguidos por (de abajo a arriba) Enrique de Castro -Uruguay-, sobre una perra, Juan Andrés Gelly y Obes -Argentina- en su “oveja”, juego de palabras con su apellido y Emilio Mitre –hermano de Bartolomé Mitre- en una burra. Más allá de esta integración metamórfica animal/militar (reproducida también en el juego de miradas enfrentadas bélicamente entre el Imperio de Brasil y Argentina que se da entre la cabra y la tortuga), más allá de lo cómico de estos generales que intentan escapar en desopilantes animales metabolizados con características de sus personas, quiero destacar el diálogo que sucede debajo del grabado que solo produce la acción de la

imagen que pone en movimiento desde un “afuera” del campo semántico construido por la imagen.

La relación de un texto fuera del campo semántico de la imagen pero integrado en una composición es típica de las tiras cómicas o historietas (el *comic*) en cuanto a su división entre lo hablado/pensado -la palabra- en un espacio restringido por globos que salen de la boca de los personajes o nubes de pensamientos saliendo por las proximidades de las cabezas de los mismos⁸⁶. Ya sea por globos o por nubes la palabra se inscribe en la representación visual en un punto de enunciación: la boca o la cabeza funcionan gráficamente como un constructo mínimo por donde la imagen abre su espacio al texto para que el texto vuelva a la imagen. En el caso del grabado de *Cabichuí* que presenté arriba, el punto de enunciación no es la boca –casi carente de movimiento-, ni la cabeza ni tampoco los pies como punto más cercano de los personajes de la Triple Alianza con lo textual. El punto de enunciación visual está afuera de la xilografía, marginado por debajo, separado de lo representado visualmente, pero al mismo tiempo incluido como suplemento. Esta práctica de marginación/marginalidad responde, al mismo tiempo, a una convención en el periodo que podemos ver en la mayoría de los periódicos ilustrados del XIX latinoamericanos (también y sobre todo en periódicos franceses e ingleses) con diferentes combinaciones y variantes, aunque en general se prefiere el dialogo, la acción, la descripción o el comentario por debajo de la representación visual. Mi hipótesis es que este espacio en el que se margina el texto responde a un desplazamiento de la “titulación”

⁸⁶ Para un análisis más detallado sobre el lugar de enunciación en tiras cómicas cfr. Eisner, Will. *Comics & Sequential Art*. Tamarac, FL: Poorhouse Press, 1985.

en las pinturas; el título de los cuadros que en general contextualizan/estabilizan espacio-temporalmente a lo visual⁸⁷.

Entre la xilografías y las notas existe una relación de reversibilidad en tanto se da simultáneamente un regulación del texto por la imagen y por otro lado, se da la de la imagen regida por el texto, lo visual “ilustrando” la descripción del discurso escrito. Esto es posible solo en consideración de la narración que se desarrolla debajo de la xilografía de *Cabichuí* que al mismo tiempo nos lleva a pensar en una “totalidad de la página”, al periódico como un “compuesto heterogéneo”. La nota llamada “Cabalgata exploradora” (#60, 28/11/1867 p2-3) relata cómo los jefes de los ejércitos aliados ante el fracaso de descubrir las posiciones paraguayas por aire (globo) o por observación lejana (telescopio en mangrullo) deciden ir por tierra en sus “corceles predilectos” para descubrir las filas enemigas. Hacia allí señalan. Un punto fuera de cuadro. Un lugar hacia donde deben ir. Un lugar hacia donde están yendo: “el *Galgui* [Mitre] pudo levantar su mano derecha para mostrar el yermo de sus esperanzas hacia nuestras posiciones” (2).



Figure 12: Xilografía *Cabichuí* (28/11/1867). Página completa.

⁸⁷ No habría que descartar tampoco que la posición del texto con respecto a la imagen podría llegar a estar relacionada con el “emblema” áureo en cuanto a posición y convergencia; convenciones que se relacionan con la *emblemata* comúnmente utilizada por los padres de la Compañía de Jesús. Para un seguimiento de la emblemática de los jesuitas véase el trabajo de Antonio Bernat Vistarini “La emblemática de los Jesuitas en España: Los libros de Lorenzo Ortiz y Francisco Grau”, *Emblemata Áurea. La Emblemática en el Arte y la Literatura del Siglo de Oro*. Azanza y Zafra eds. Madrid: Akal, 2000: pp.57-68.

La xilografía, de este modo, ilustra lo narrado por el texto que explica cada uno de los detalles del campo visual: quién es el enemigo del Paraguay, qué militar esta montado sobre qué animal, quién está en la vanguardia de la expedición y quién en la retaguardia, quién esta haciendo un gesto con la mano o con la cabeza y qué significa ese gesto, etc.... El texto en este sentido le impone a la imagen una **lectura** determinada: el seguimiento de la “anécdota expedicionaria” que se relata en la narración. Ahora, la expedición de la Alianza va tornarse otra vez fallida cuando los generales ven a los soldados paraguayos y entonces comienzan a huir (3). Así ocurre la escena final que se relata por debajo de la ilustración:

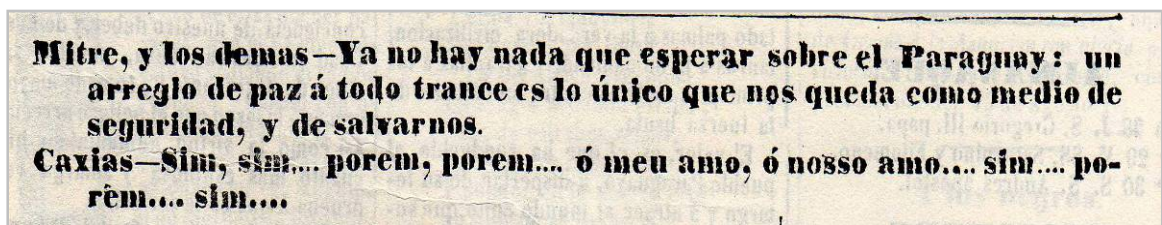


Figure 13: *Cabichuí* (28/11/1867) detalle.

Así, mientras que la representación xilográfica corresponde al principio del relato expedicionario, el texto que activa al campo visual corresponde al final del relato expedicionario. El grabado parece capturado por el relato textual; su inicio lo **prefigura** y su conclusión lo **expande** en la linealidad narrativa. La imagen queda atrapada en la temporalidad del texto que agota al mismo tiempo el contenido de la imagen explicándolo, moviéndolo, expandiéndolo para que pueda ilustrar la totalidad de la anécdota.

Siguiendo esta lógica de reversibilidades es posible formular una “iconología total” en los periódicos, que frecuentemente la crítica de éstos la asocia con la idea de propaganda, como un esfuerzo del *logos* por hegemonizar a lo icónico en tanto los textos explican, traducen y hacen hablar a las imágenes. Esta lectura, no obstante, nos cerraría la

opción contraria: la de una iconografía en la que las imágenes imponen a la escritura una narrativa, como si éstas hubiesen existido previamente y el texto tuviera que ajustarse a sus condiciones visuales. La iconografía propone un dominio de la xilografía (con la facilidad con la que se puede asociar a la creación popular) sobre las notas, una visibilidad total en la que el texto demuestra su carácter de alteridad. En definitiva, esta relación dialéctica nos lleva a un modelo clásico del caligrama foucaultiano como una trampa en la creación de significados: un monstruo circular que transforma la reversibilidad en recurrencia y captura; un callejón sin salida en la relación entre tipos de representación y poder.

Ahora bien, existe un momento en que los grabados rechazan la textualidad, cierran lo textual de un modo absoluto impidiendo una relación y comienzan a formular una *iconografía*. Ésta, no está relacionada necesariamente con su factura popular; así lo vemos en el grabado de *El Centinela* dedicado a la muerte de Natalicio Talavera⁸⁸, poeta paraguayo y principal columnista del periódico de Asunción (#26, 17/10/1867), en la cual podemos identificar claramente su factura académica:

⁸⁸ La Casa de la Poesía en Asunción publicó las poesías y los escritos que Talavera escribió en la prensa paraguaya: *Natalicio de María Talavera: Primer Poeta Paraguayo*. Cátalo Bogado Bordón comp. Asunción: Casa de la Poesía, 2003. La recopilación es excelente y exhaustiva. La propuesta de Talavera como el “primer escritor paraguayo” es nuevamente un intento de establecer un origen definido en la literatura paraguaya y llenar un supuesto “vacío” cultural, desde mi punto de vista inexistente e injustificado. La literatura del Paraguay simplemente no circula a modo de libro en el XIX sino en periódicos, edictos, cartas y revistas; no creo que podamos ver como un síntoma de vacío la existencia de una única novela a final del siglo -*Viaje Nocturno* de Crisóstomo Centurión-.

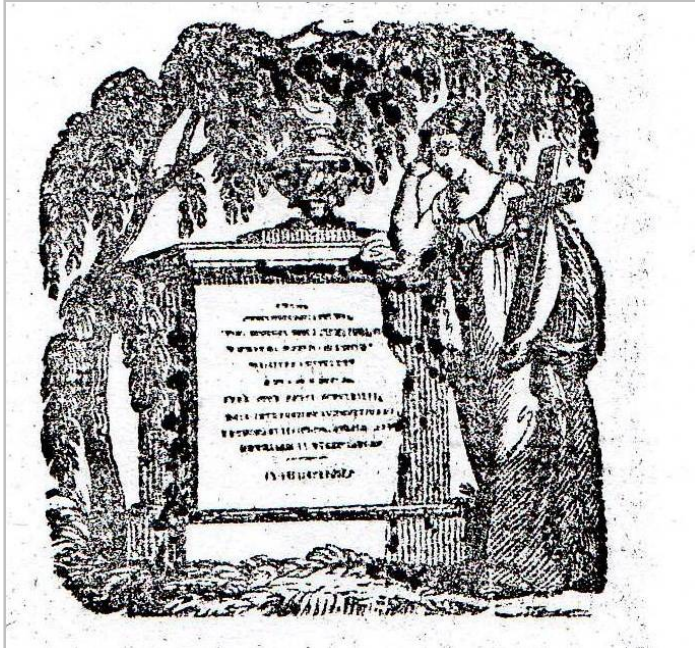


Figure 14: A Natalicio Talavera y página completa. *El Centinela* (17/10/1867), xilografía.

La xilografía -quizá grabada de una ilustración previa- presenta una sepultura con un epitafio dedicado a Talavera. El texto de la nota intersecta el plano visual intentando imponer una iconología: “Descansad en la eterna morada, mientras que vuestros amigos regarán con sus lágrimas el ciprés funerario que se alzará al pie de vuestra sepultura” (17/10/1867). La representación de la tumba en donde se escribe la palabra está enmarcada por dos alegorías, sólo una de ellas está explicada en el texto: por detrás el ciprés, símbolo de duelo (para la cultura greco-romana asociado con Plutón, quien reina en los infiernos), por delante una mujer (¿la República?) lamentándose con una cruz en sus brazos. Este grabado es neoclásico y podemos decir que es también más cercano al “gusto oficial” por su factura, su cargado simbolismo y su reformulación de alegorías que el antes presentado por *Cabichuí*. *El Centinela* en la última página de su número dedicado a la muerte de Talavera despliega textualmente el “epitafio”:

La antorcha del saber brilló en su frente

E inspiración divina en su cabeza,
Siempre ostentó del genio la grandeza,
Que el tiempo no la pudo dominar;
La Patria y Libertad fueron su anhelo;
Murió luchando por los santos lares,
Defendiendo con su pluma los Altares,
Cual soldado que lidia hasta triunfar. (17/10/1867)

Lo que sucede en este caso la representación visual niega cualquier acceso de la palabra, borrándola, haciéndola no invisible sino ilegible, silente. Tan solo podemos reconocer que allí existe un texto cuyo acceso nos ha sido prohibido por lo visual. La representación gráfica se establece, a través de la figura femenina, como la única hermeneuta posible, la única que guarda el secreto de lo escrito. Sin embargo nos queda el rastro, la no-relación, la marca de la prohibición establecida por la imagen, abriendo nuevamente la interminable interacción entre estos dos modos del representar.



Figure 15: *El Centinela*. (17/10/1867) detalle. Xilografía.

Esta relación del “texto silente” como la imposición de una iconología total, al mismo tiempo está estableciendo la posibilidad de una relación entre los modos de representar:

la relación de la imposibilidad de relacionarse, esto es, la no-relación. La exclusión textual siempre deja una “marca”, una traza y desde allí se puede recomponer la distinción, la diferencia entre lo visual y lo textual. La escritura existe pero se dispersa ante la muerte del escritor. Y este último factor es imprescindible para comprender la dinámica inestable entre imágenes y textos: es recién en esta escritura en la que se menciona, por primera vez, la muerte de un soldado paraguayo con nombre y apellido; como la vuelta al autor, al sujeto como función que desarticula la anonimidad estatal del soldado, un ataque directo a la representación nacional.

En este juego de relaciones entre imágenes y textos, en su reversibilidad y su economía de prohibiciones surge un nuevo relato que circula en los periódicos, un relato que se produce en la incapacidad de representación pero que también articula una nueva visibilidad.

V. Guerra y Narración

La posibilidad de pensar en la “dialéctica inestable” entre imágenes y textos nos acerca como símil a un aspecto constitutivo de toda la narración de la guerra contra el Paraguay que debemos analizar detenidamente: la inestabilidad de la representación en su composición en tanto se debate entre la imposibilidad de la formación de una épica (en este caso nacional; un relato que pretende *hacer historia, narrar la historia*) y el surgimiento de una *marginalia* entendida como un conjunto de relatos de alto contenido humanista que encierran el acontecer cotidiano, la violencia, la muerte, los miedos –en este

caso frente a la magnitud de la novedad de la tecnología bélica-, la deshumanización del enemigo y otros modos de representar *lo diario*, el día a día del conflicto armado.

Así entendido, la dialéctica es necesariamente un momento de enfrentamiento *vis-á-vis* entre modos de representar: lo visual frente a lo textual, la épica (¿el canon?) frente a la *marginalia*. Por momentos, diría que acertadamente, la dialéctica se construye de modo provisorio como un lugar para comprender un problema de ensamblaje o de articulación de relatos en un constructo narrativo. Toda “narrativa” implica una operación de selección y unión: un constructo que dispone relatos en diferentes posiciones y movimientos, que los articula y desarticula en diferentes redes de sentido⁸⁹.

En el caso de la Guerra contra el Paraguay vamos a encontrar que la historia de la independencia de España intenta resurgir -aunque no lo logra como veremos más adelante- como **modelo de relato bélico** (como narrativa paradigmática) en tanto prefigura modos de narrar, procedimientos reiterados específicamente en la creación de la **épica latinoamericana** con variantes más o menos locales. Estos procedimientos que se reiteran afectan al mismo tiempo directamente el modo de narrar la guerra. Republica, nación, libertad, territorio y soberanía son los núcleos que se amalgaman con el gran motivo que siempre intenta ser elidido por la representación visual o textual: la guerra cuyo único objetivo es matar⁹⁰. Cada relato independentista, cada oda, himno, triunfo,

⁸⁹ Para un análisis de esta subsunción de narrativas y la idea de “narrativa maestra”, cfr. Frederic Jameson. *The Political Unconscious. Narrative as a Socially Symbolic Act*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1981. Particularmente el primer capítulo “On Interpretation: Literature as a Socially Symbolic Act”.

⁹⁰ Para esta lectura sigo el trabajo de Elaine Scarry *The Body in Pain. The Making and Unmaking of the World*. New York, NY: Oxford University Press, 1985: “War and torture have the same two targets, a people and its civilization... In both war and torture, there is a destruction of ‘civilization’ in its most elemental form. When Berlin is bombed, when Dresden is burned, there is a deconstruction not only of a particular ideology but of the primary evidence of the capacity for self-extension itself: one does not in bombing Berlin only destroy objects, gestures, and thoughts that are culturally stipulated but objects, gestures and thought that are human, not Dresden buildings or German architecture but human shelter... the object of war is to kill people” (61).

antología poética, parnaso o lira, ensayo, novela, pintura, dibujo o gravado está intrínsecamente relacionado con el matar o morir a través de un enfrentamiento armado que encuentra su justificación en esos conceptos puramente formales (nación, república, territorio, patria, soberanía, etc...). Por ejemplo el comentario editorial de *Cabichuí* sobre el tratado de la Triple Alianza que comprometía al Imperio del Brasil, a Argentina y al Uruguay a tomar acciones bélicas conjuntas contra el Paraguay:

El tratado secreto!! Fantasma aterrador que está consumiendo los pueblos, y que amenaza la demolición de las libertades y la paz en América: monstruo insaciable, aborto del siglo XIX que ha rasgado las más veneradas leyes de las naciones, haciendo renacer los tiempos bárbaros de la demolición y la conquista por la guerra... (*Cabichuí* 1/07/67)

En este artículo la guerra está asociada con un pasado bárbaro que destruyen la nuevo de las naciones, las repúblicas y sus leyes. Bárbara la “Alianza” y el tratado –firmado el 1º de mayo de 1865- que, efectivamente, es un acuerdo de guerra. La “conquista del Paraguay” refiere al ingreso de los ejércitos aliados al territorio -16 de abril 1866- y es también producto de la ausencia de razón de lo “bárbaro” de los pueblos ¿Por qué pela entonces el pueblo paraguayo? Dos números después, el mismo editorial lo justifica:

“Un pueblo civilizado, un pueblo cristiano sobre todo, solamente acepta la guerra cuando se trata de defender su independencia y sus instituciones ... el pueblo que defiende su existencia está evidentemente en el círculo del derecho y el que la ataca en el vórtice de la iniquidad ...”. (8/07/67)

La guerra defensiva es aceptada por un “pueblo civilizado” y “cristiano” (construcción de lector colectivo) ya que debe existir como arma de subsistencia ante la amenaza exterior - comúnmente los periódicos de trinchera nombran al conflicto “la cruzada libertadora”-. La defensa está perfectamente justificada en virtud de una republica de las leyes, de allí

que “el pueblo que defiende su existencia está evidentemente en el círculo del derecho”. En este sentido, esta operación señala la estructura esencial de la guerra que se refleja en cada relato bélico, la relación entre el matar y morir y las causas que justifican estos actos, sus conceptos formales finalmente determinados.

Estos conceptos formales se encuentran obscuramente exacerbados en los relatos de las guerras de la independencia de principio de siglo. Allí la derrota en la guerra parece implicar la desaparición del pueblo, de la “patria”. A este respecto, se pueden mencionar como narraciones paradigmáticas de las guerras independentistas en el Cono Sur las colecciones poéticas *Parnaso Oriental. Guirnalda poética de la República Uruguay* (1835-1837⁹¹) y *La Lira Argentina, ó Colección de las Piezas Poéticas dadas a Luz en Buenos-Ayres durante la Guerra de su Independencia* (1824)⁹². Ambas compilaciones poéticas que surgen en sendas orillas del Río de la Plata son vistas frecuentemente por la crítica como crónicas épicas que alientan una “noción homogénea de ciudadanía” (Rocca 51). Evidentemente así lo sugiere una lectura desde la ciudad de las letras. Ahora, creo que en ellas también se puede ver el *momento* decisivo en donde se juega la continuidad o la desaparición de un grupo de poder. Ambas abren su colección de poemas con los mismos himnos que en la actualidad ambos países toman como anatemáticos nacionales. Ambas reiteran constantemente esta problemática del matar o morir en una guerra omitida por el discurso. En el caso uruguayo el bien conocido “¡Orientales,

⁹¹ El *Parnaso Oriental. Guirnalda Poética de la República Uruguay* consta de tres volúmenes: los dos primeros corresponden a 1835; el último volumen aparece en 1837.

⁹² Sobre los “Parnasos” como lugar de identificación y formación nacional cfr. Achugar, Hugo “El Parnaso es la Nación o Reflexiones a propósito de la Violencia y el Simulacro”, en *La Biblioteca en Ruinas. Reflexiones Culturales desde la Periferia*. Montevideo: Trilce, 1994. o del mismo autor “Parnasos Fundacionales, Letra, Nación y Estado en el Siglo XIX”, en *La Fundación por la Palabra. Letra y Nación en América Latina en el siglo XIX*. Montevideo: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 1998.

la patria ó la tumba! / ¡Libertad, ó con gloria morir! / Es el voto que el alma pronuncia, / Y que heroicos sabremos cumplir” (*Parnaso...* 13); en el argentino, “Sean eternos los laureles, / Que supimos conseguir: / Coronados de gloria vivamos, / O juremos con gloria morir” (*La Lira...* 23). Tanto *La Lira Argentina* como *El Parnaso Oriental* se proyectan como colecciones poéticas bélico-institucionales paradigmáticas para narrar el fenómeno bélico.

Otro de los procedimientos que se reitera en la creación de los relatos bélicos en la literatura **latinoamericana** del XIX es la construcción de las narrativas en base a dos cuerpos: 1) el de la república como **sujeto** a liberar del poder imperial (en este caso del Imperio del Brasil y de los aliados que son considerados como ya esclavizados), a defender de las amenazas externas o internas y 2) el cuerpo del héroe, del libertador, prócer nacional, del defensor, del caudillo, en el caso de los periódicos paraguayos el cuerpo del Mariscal Solano López.

Tanto los textos como los grabados construyen el panegírico de López y su régimen justificando así la guerra:

El Mariscal López, de en medio del fragor de la guerra, de las intrigas, de las calumnias y de la hiel que nuestros enemigos han derramado por todas partes sobre el nombre paraguayo, *ha hecho surgir una nueva nación, que el mundo mira sorprendido, que no tiene igual en la historia contemporánea*, una nación que *combatiendo por la causa del derecho y de la libertad*, con una bravura y abnegación supremas, ha inclinado la cerviz, de los violadores del Código internacional, rodeándose de simpatías y de aplausos ... El Mariscal López es la encarnación de la idea de progreso, de la idea de la independencia de los pueblos, de la idea de paz i porvenir á que atienden las aspiraciones sanas de los hombres amantes de la civilización y justicia. (*Cabichuí* 24/07/1867, énfasis mío.)

La nueva nación es llevada por su líder-caudillo, justo, que *es* el progreso y *es* la independencia y de este modo inscribe al Paraguay en la contemporaneidad del resto de

las naciones civilizadas... La república como símbolo de la libertad ante una tiranía esclavócrata nos refiere nuevamente a aquel discurso con historia: la de la independencia de España a principios del siglo que retoma y reformula diferentes alegorías que se remontan a la revolución francesa. No faltan, claro, alegorías bíblicas que proponen a Dios como causa y guía del líder mezcladas con la imaginería criolla caudillista:

El Mariscal López no es solamente el gefe legítimo del Pueblo Paraguayo, elevado por la unánime voluntad de la Nación al puesto que ocupa; el Mariscal Lopez es el caudillo destinado por Dios á libertar al Pueblo Paraguayo de la prepotencia de sus enemigos, como Moisés fué destinado á libertar del yugo egipcio al pueblo hebreo... [sic] (*Cabichuí* 17/06/67)

El cuerpo del héroe como un punto narrativo épico al mismo tiempo funciona como un dispositivo para la construcción de la imagen pública del Mariscal Francisco Solano López en los periódicos. Esto es, el despliegue de la épica intenta establecer un consenso alrededor de su imagen de “libertador”, justificación de la “causa nacional” que ya para 1867 había movilizado a todos los habitantes hacia el frente de batalla, hacia el exilio interno o hacia la tumba. Con los laureles de la victoria en mano *El Centinela* (#29, 7/11/1867) construye al héroe desplegándolo en página completa. La alegoría ecuestre proyecta la unidad indisoluble de velocidad y destrucción desde los inicios del siglo XIX: caballo-jinete elemento básico de liberación durante la época de la independencia de España. El Mariscal controla su corcel blanco que aplasta a las banderas aliadas y a la corona imperial: “La Alianza está derrotada! Nuestras bayonetas recogen laureles, y la Nación saluda al mundo coronada de inmarcesible [eterna] gloria” (#29). La victoria está dada, está completa y es eterna; el grabado del Mariscal, entonces, no puede ser más estático: no hay siquiera un objeto de fondo que señale movilidad o distancias, y si no

fuera por la tímida línea que demarca el horizonte el Mariscal estaría pisoteando las insignias enemigas en medio de la nada, como ya he mencionado al inicio de este trabajo está flotando en el espacio eterno, detenido en el tiempo, en la historia.



Figure 16: El Mariscal Solano López. *El Centinela*. (7/11/1867), Xilografía. Página completa.

En este sentido, el grabado está marcando las pautas de la construcción de la imagen pública de López mediante su asociación a través de los elementos alegóricos con los próceres libertadores de comienzo del siglo. La resignificación del héroe descansa en el desplazamiento de la figura mítica independentista hacia la Guerra del Paraguay, configurando al conflicto en términos de liberación/esclavitud y dejando la suerte de la República en manos del “gran militar” que guiará a su pueblo a la victoria o a la muerte heroica.



Figure 17: “La virtud y el valor galardonados por la justicia” y página completa. *Cabichuí.* (25/05/1868), Xilografía.

Por otro lado, el cuerpo de la república, en metamorfosis **patria**, generalmente proviene de una historia visual republicana reformulada una y mil veces por tonos e intensidades locales. La Marianne (república como mujer), el gorro frigio, los laureles de la victoria, los estandartes nacionales, las virtudes republicanas y los ángeles de la

anunciación, el león de la fortaleza y la defensa y otros tantos etcéteras. Así lo muestra el grabado del *Cabichuí* titulado “la virtud y el valor galardonados por la justicia” (25/05/1868) que conmemora la famosa batalla de Tuyutí (24 de mayo de 1866) como lo indica la cinta que enmarca la parte superior del grabado.

La república está sentada en el pedestal con la pica y el gorro frigio y es coronada con los laureles de la victoria por dos ángeles, uno que anuncia con su corneta “la fama” de la victoria y otro que mientras la corona **escribe** la victoria con su larga pluma. Debajo el león de la fortaleza motivo recurrente en las xilografías que recuerda la tenaz defensa paraguaya durante el conflicto. El imaginario republicano ingresa como bagaje simbólico de los textos y de las xilografías sin importar si estas últimas son o no de factura no académica

[Existe] una tendencia a recodificar los componentes de la alegoría ortodoxa, ya sea haciéndolos pasar a través del tamiz de matrices simbólicas regionales, o desechándolos, y produciendo el efecto alegórico al introducir ciertas “perturbaciones figurativas” dentro del verismo académico convencional. (Peluffo 223)⁹³

Así lo muestra el impresionante grabado de *Cabichuí* (16/12/1867):

⁹³ Para un análisis de la reapropiación de alegorías republicanas en la pintura rioplatense véase el magistral trabajo de Gabriel Peluffo “Alegorías y utopías republicanas. Consideraciones sobre la producción alegórica en el Río de la Plata en el siglo XIX”. *Uruguay: imaginarios culturales, desde las huellas indígenas a la modernidad*. Montevideo: Trilce, 2000: pp. 221-240.



Figure 18: "El Paraguay sosteniendo solo el mundo Sud-Americano". *Cabichuí* (16/12/1867), xilografía.

“El Paraguay sosteniendo solo el mundo Sud-Americano” en página completa. El Paraguay visualmente surge como “república” en esta alegoría reformulada de la cultura visual de la Revolución Francesa⁹⁴ -particularmente de la conocida pintura de Eugène Delacroix, *La Liberté guidant le peuple*. La libertad-república, con su vestido de pliegues que refiere a la imaginería misionera (Amigo 29), se inserta así en el universo “americanista” sosteniendo como Atlas, desde afuera, al mundo de las repúblicas sudamericanas. A sus pies el enemigo de la republica-libertad, el Imperio del Brasil, vuelve a introyectar a la xilografía en un universo de imágenes sacro-profanas de larga tradición: San Jorge, ahora mujer con pistola y espada con el dragón pronto a ser acribillado por un disparo en la boca o un nuevo Santiago Matamoros. Las repúblicas que sostiene el Paraguay incluyen a la Argentina y al Uruguay –cuyos lideres solamente eran considerados traidores a las naciones independientes al haber pactado con el Imperio brasilero- en un rompecabezas de líneas que se mimetizan con un fondo turbulento que nos vuelve a llevar a la turbulencia de la guerra. El Paraguay en este grabado es el encargado de un balance inter-republicano de difícil concreción, un frágil *colage* amenazado por las pretensiones imperialistas del Brasil.

El héroe patrio y la república, entonces, conforman así dos puntos de la épica en donde se intersectan representación y poder. La reapropiación de los discursos visuales y textuales republicanos e independentistas responde a la confluencia entre dinámicas de producción de signos y prácticas estatales de conformación de consenso y

⁹⁴ Sobre la simbología republicana en los grabados de los periódicos de guerra, cfr. Roberto Amigo. *Guerra Anarquía y Goce*. sobre todo la sección “La República en las trincheras” (24-31) en donde analiza la reapropiación criolla de alegorías francesas.

monopolización de significados en una situación bélica. Este tipo de formulación - producciones y prácticas que se intersectan, en definitiva **secuencias** que se intersectan- me permite redefinir la idea de “propaganda” para resaltar que la producción de significados no depende de las practicas estatales necesariamente.

Ahora, cuando estas narrativas colapsan comienzan a surgir una cantidad de relatos que circulan independientemente al ritmo monolítico de los relatos épicos. Estos relatos marcan la suspensión de los elementos que antes señalábamos como parte de la narración de la guerra en tanto estaba construida alrededor del cuerpo del héroe o de la república e intentaba justificar a través de conceptos formales vacíos el conflicto armado⁹⁵. En algún sentido se puede decir que estos relatos no producen ni reproducen la narrativa de la República, ni la del héroe, que son “improductivos” para la narrativa bélica-histórica, pero que al mismo tiempo “producen” otro tipo de significados.

Tomemos como un ejemplo el grabado de *Cabichuí* (#27, 8/08/1867) que nos muestra a un grupo de soldados en una supuesta “práctica de lectura” cotidiana del propio *Cabichuí*. Todos los soldados de la escena son de bajo rango –a pesar de que es un sargento el que lee-, hecho que podemos inferir por las leyes del ejército paraguayo que prohibían el uso de calzado a las tropas (solo los generales podían utilizar botas o zapatos

⁹⁵ Como afirma Scarry: “The essential structure of war, its juxtaposition of the extreme facts of body and voice, resides in the *relation* between its own largest parts, the relation between the collective causalities that occurs *within* war, and the verbal issues (freedom, national sovereignty, the right to disputed ground, the extra-territorial authority of a particular ideology) that stand *outside* war, that are there *before* the act of war begins and *after* it ends, that are understood by warring populations as the motive and justification and will again be recognized after the war as the thing substantiated or (if one is on the losing side) nor substantiated by war’s activity” (63). Evidentemente el despliegue simbólico textual y visual de los periódicos paraguayos está intentando regular la violenta realidad de la guerra a través de una ficción ya sea la de libertad, nación, soberanía, etc... No coincide, no obstante, con el modelo que propone Scarry en su excelente libro *The Body in Pain*. Ella postula un *afuera* y un *adentro* de la guerra: el discurso siempre acciona desde afuera a la guerra. En mi opinión no existe un afuera y un adentro, Scarry está repitiendo un modelo en donde la guerra es propiedad privada de los estados -como mencioné en la introducción-, una práctica externa, que, en sí misma, se propone como el *estado de excepción*, creando una situación (artificial) de “paz” como norma.

como distinción jerárquica). Podemos reconocer, por la inconfundible primera página con el *cliché* de *Cabichuí* que se repite en todos los números del periódico, que los soldados paraguayos están en una escena de lectura en voz alta del mismo *Cabichuí* que se incluye de este modo como duplicado: por un lado, como objeto de consumo en el ejemplar que tiene en su mano el sargento (gorra) y por otro, personificado en la avispa negra posada sobre el arbusto de fondo como testigo o como control.

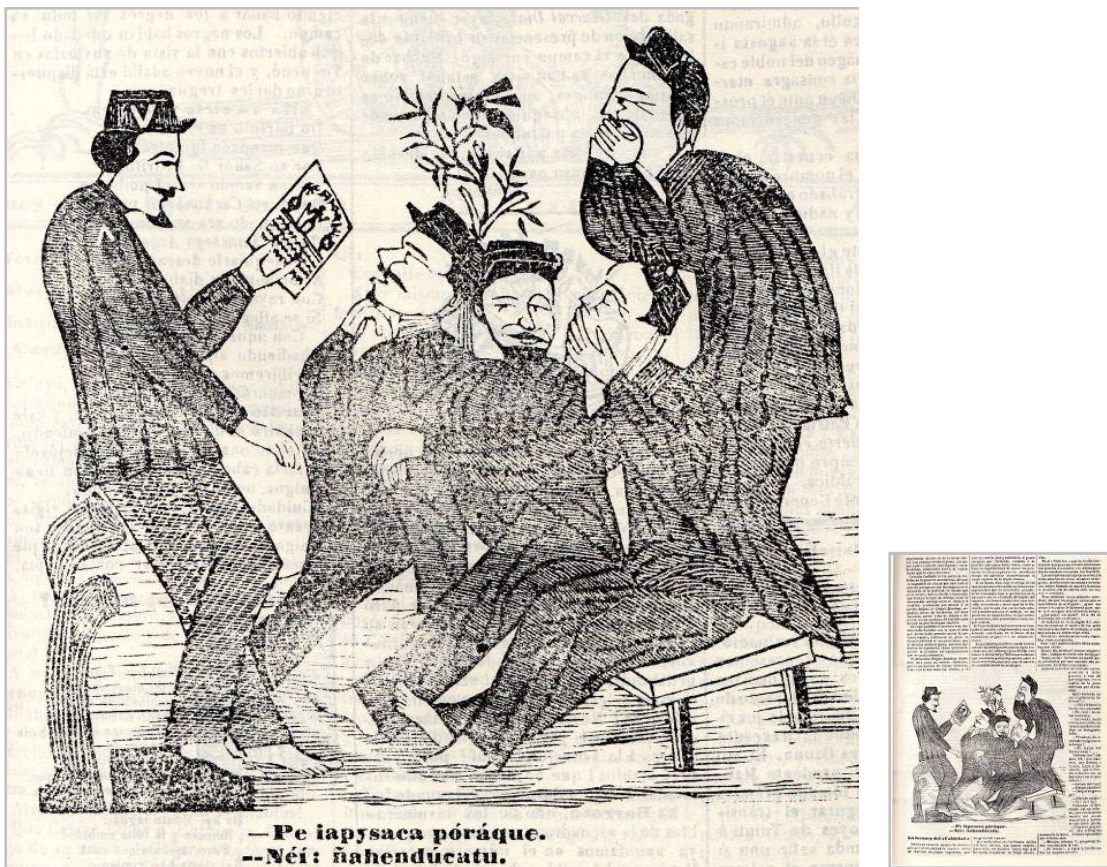


Figure 19: "Lectura del Cabichuí" y página completa. *Cabichuí* (8/08/1867), xilografía.

Esta *mise en abîme* centrada en las duplicaciones de la avispa negra, las miradas enfrentadas de los soldados y sobre todo la interpelación del soldado desplazado del centro de la escena a la derecha, cuya mirada sale de la xilografía para incluir al "afuera", incluir a un lector (a nosotros mismos) que al mismo tiempo desestabiliza ¿mirar o ser

mirado? En líneas generales grabado está construyendo un receptor estable, fuera de la batalla, sin las amenazas del conflicto (lugar seguro para el conocimiento), presenta un “orden de consumo” de imágenes y textos (el grabado en primer plano y la letra debajo de éste, indistinguible). El texto que acompaña al grabado reafirma el orden: “La lectura del «Cabichuí»”, la nota nos indica que están leyendo “el número 24 de la colmena del «Cabichuí»” (3) que primero “examinan el cuadro de los gefes rabilargos [de la Triple Alianza] [sic]” (3) y luego leen el artículo. Despojada de las pretensiones de hegemonizar la lectura, construir un lector y refirmar la presencia constante del testigo/control, esta escena abre una cotidianeidad que en pocos grabados podemos ver. Otros ejemplos de estas escenas están compuestos por “dos paraguayos cotejando a una dama”:



Figure 20: “Dos paraguayos cotejando a una dama”. *Cabichuí*. (23/05/1867), Xilografía.

El texto que acompaña al grabado propone una escena de cortejo clásica con una dama de clase alta por sus vestimentas. Ella dice: “prefiero al que fuere de más importancia bajo el punto de vista militar. Decidid vosotros... Soy vuestro...” (*Cabichuí* 23/05/1867). El cortejo se mantiene formal entre los competidores -todos se tratan de usted- y el ganador sería quien haya ganado más méritos en tiempos de guerra. La escena visual se interrumpe por el texto que señala el sonar de los tambores de la guerra: “Es una llamada que no da tregua. Apenas hubo lugar de decirse a-dios y nuestros oficiales se volaron a sus cuerpos”.

También lo podemos observar en “el pastor y el lechuguino” (#93, 06/07/1868) en donde se pueden ver el “gusto europeo” en la vestimenta de los caballeros (esta vez no son soldados) y de la dama. Uno de ellos bajo el árbol con su botella y el cigarro, el otro cotejando a la dama. La “poesía” que acompaña al grabado es una advertencia sobre el exceso en el alcohol y las mujeres: la conclusión dada por el *Cabichuí*, nuevamente presente en la escena, en la parte superior del tronco del árbol, es que ambas en exceso son “vicio y no virtud”.



El Pastor y el Lechuguino.

Y dicen...callad cuidados
Que no os sabéis entender ;
Todo puede complacer
Tomando en medida bella ;
La mujer y la botella
La botella y la mujer.

Fallo.

La sentencia pronunciada
No le cuadra al « Cabichui » ;
Por que el fallo sale ahí
De la parte interesada,
Que no puede al parecer
Dar sentencia equilibrada,
Ni juzgar si es mas bella,
La mujer ó la botella.

Un tercero en la cuestion
Que intervenga es menester ;
Y que, oída la razon
Del pastor y el lechuguino,
Con no poco justo y fino
De juez cumpla el deber,
Decidiendo si es mejor
La botella ó la mujer.
He aquí pues el parecer
Del leal « Cabichui » :
La botella y la mujer
No sufren comparacion ;
Porque á vista huele aquella,
La botella.
Y á virtudes suele oler

La mujer, mas bien decir,
Es un astro de virtud,
Cuya luz nos acompaña
Mas alta delataud.



Caxias está arrepentido del nuevo plazo de tres meses, que para la conclusion de la guerra ha pedido á S. M. R. bicorte ; pues estando ya por concluirse, no solamente no ha adelantado un paso, sino que ha bailado varias galopas en direccion inversa. Dicen que está desesperado, que ni come, ni bebe, y evita á cada instante con el Almirante Paraja. El « Cabichui, » no recela un suicidio de parte del gerunglobifero : para estos crimenes se necesita coraje, y este venturero es tan cobarde, que teme hasta de su propia sombra. Si llegase á ser juzgado y

severidad por sus concusiones y peculados, probablemente iria á ocultar en alguna estufa su vergüenza y su panza.

Patalcada del moribundo.



El hospital de Bombabui
Está Timbo se ocaen,
Ha vaquarria je bol
Ochus bendusi ra.
Ure tra casta se
Caxias hay estu ere,
Iti oho el parte mra ha
Ainda omol mó i be,
Ha mico sad en buro
Nemondji güi omangos al
revas.

Iti ocañibi la gerica
El parte omé ha rebe.
O recubi na ho el parte
Háime upape omamo eta,
Giraso rimo i cambia 500
Ovico hoy herde.
Chaque lei abe ichone
Arma g rebe en re ure,
Ha su parte co solio casti
Mimo no chata hache.
Ani que es rohemondji Cachimbo
Ovirore rei rebe no cambia,
Si dicho ovirore rre i cambia
Iaje mo nijo omamo mba.

Figure 21: “El pastor y el Lechuguino” en página completa. Cabichuí (06/07/1868), xilografía.

Otro ejemplo significativo es “Visita de un padre” (#21, 22/07/1867). Este xilgrabado de simple facturas presenta a un grupo de soldados (composición de perfiles enfrentados) de diferentes rangos que saludan, a veces burlan, al padre de uno de ellos que sorpresivamente lo viera. El anciano está representado en el centro de la escena, con el perfil menos realista de todos, como una burla a la longevidad. Los soldados bromean con el señor en guaraní: “Che...re...ia...pe! Por...Di...os! –Agá reñandune, carai tuia”;

lo que señala una cotidianeidad siempre ausente en grabados más formales y neoclásicos y en grabados que recuerdan acciones guerreras paraguayas.

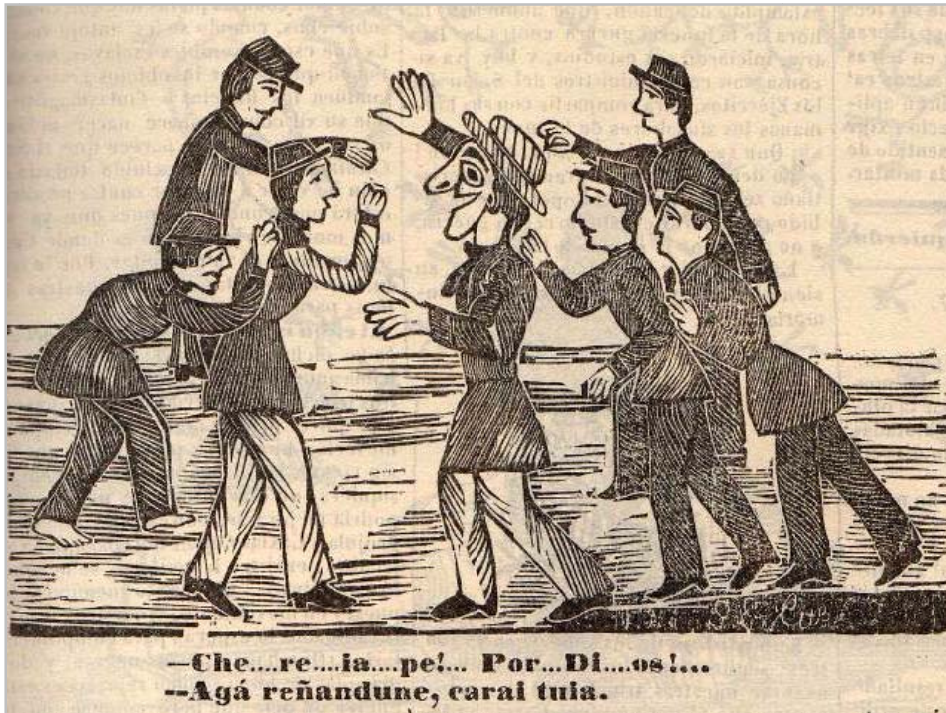
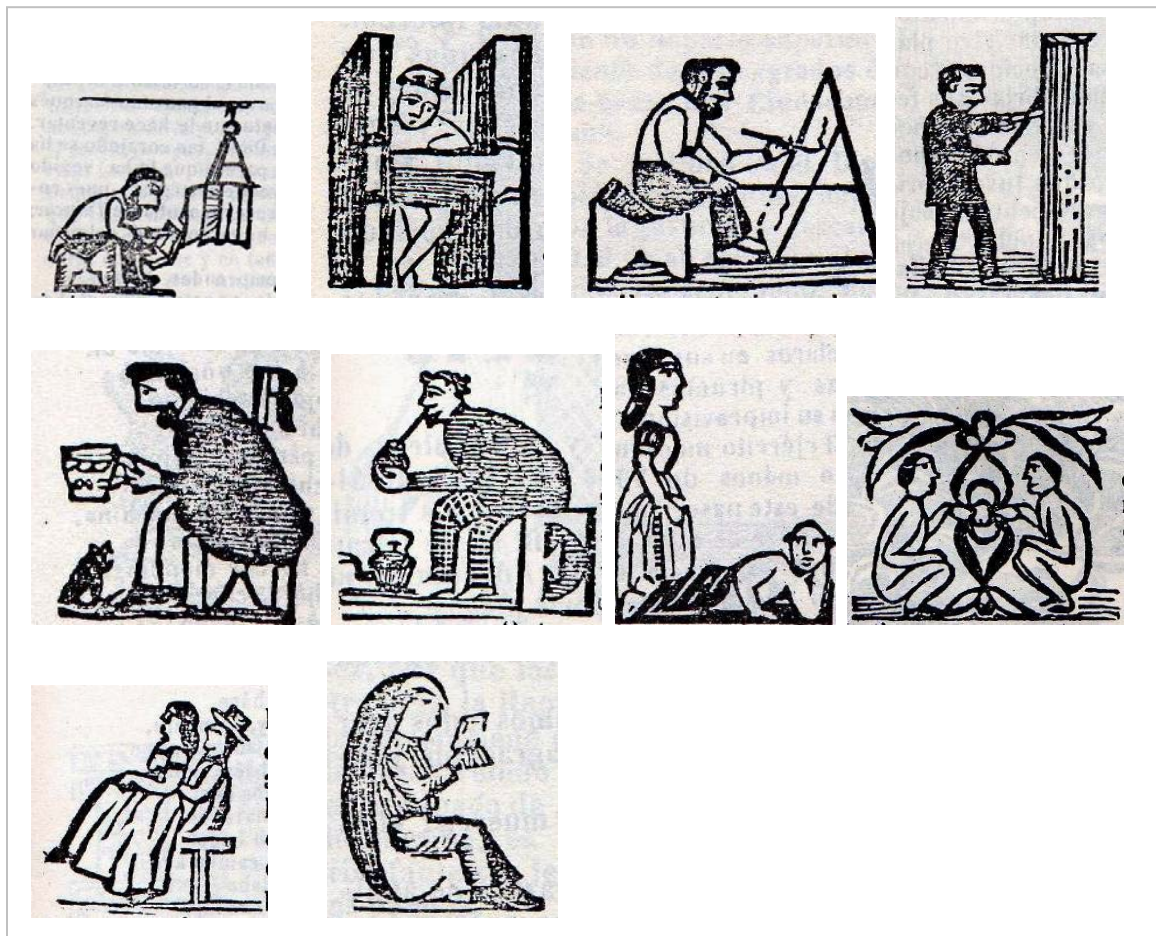


Figure 22: “Visita de un Padre”. *Cabichuí* (22/07/1867), xilografía.

Principalmente, los soldados paraguayos aparecen en las xilografías o en los textos efectuando acciones heroicas, aguerridos, temerarios en medio de la batalla o siguiendo el más riguroso orden durante pomposas escenas militares y no en momentos “improductivos/pasivos” para la guerra como el de la lectura; el resto de los grabados (ya respondan a facturas menos “letradas” o más “neoclásicas”) son sátiras y burlas a los jefes, tropas y acciones militares de los ejércitos del Imperio del Brasil (preferidos por *Cabichuí*), de la República Argentina o de la República Oriental del Uruguay. No obstante, podemos registrar variados momentos de “detención” de la narración bélica-

histórica en las pequeñas viñetas de las letras capitales que adornan las notas de

Cabichuí:



La escritura (letra “A” -#60 p.2- y letra “H” -#31 p.2-). E arte del grabado (letra “A” -#57 p.2 y letra “I” -#69 p.4-). La lectura (letra “C” -#70 p.3-). Algunas prácticas alimenticias como beber (letra “R” -#59 p.3-), tomar mate (letra “E” -#46 p.1-). Y algunas prácticas amorosas (letra “L” -#25 p.3-, letra “T” -#40p.3- y letra “T” -#67 p.3-), entre otros ejemplos.

El intento de reflejar cierta *estasis* cotidiana como interrupción del relato histórico-bélico es también evidente en los textos de los periódicos como por ejemplo en la sección *Popias* (aguijones) de *Cabichuí* o en la sección *Variedades* de *El Centinela* fijadas visualmente por sus respectivos logotipos (la sección *Variedades* no aparece en

todos los periódicos y el soldado en posición de ataque acompaña el título a partir del número 18 -22/08/1867).



Figure 24: Cliché de la sección “Popias” [aguijones] de *Cabichuí*. Xilgrabado.



Figure 25: Cliché de la sección “Variedades” de *El Centinela*. Xilgrabado.

En estas secciones comienzan a surgir relatos que detallan pormenores de la guerra y que ubican a la “epopeya” en la temporalidad del día, en la temporalidad de aquel calendario que no puede ser leído como un conjunto de hitos heroicos nacionales:

A última hora: Es increíble el apuro en que se está viendo el «Cabichuí», el bombardeo de uno y otro lado lo tiene á mal traer no puede quedarse quieto en su asiento, porque el «Cabichuí» escritor, y siendo de

profesión militar, y muy afecto a la artillería, se le ha estado saltando el alma por el cuerpo, oyendo el estruendoso bombardeo de este DIA. ¿Cómo escribir en medio de tanto ruido? [sic]. (*Cabichuí* #6, 30/05/1867, p4)

Va a dar cuenta también de puntos de inflexión entre los países enfrentados en el conflicto, la interacción entre ejércitos enemigos en donde se borra la letra de la historia:

Azucar de remolacha: de esta calidad son las barricadas, que ayer nos enviaron a Paso-Pucú nuestras gentes que trafican a sable y lanza con los macacos en el intervalo que divide *Tuiuti* de *Tuiucue*. *Entre el barro blanco y el barro viejo se atollan continuamente las caravanas del ejercito aliado, y nuestros soldados, á trueque de auxilio que les prestan para salir de esos barriales, van á medias con las mercancías* [sic]. (*Cabichuí* #28, 12/08/1867, p4, énfasis mío)

Del lado de *El Centinela*, las *Variedades*, si bien teñidas por la oficialidad de la publicación capitalina, detienen la narración de “la cruzada libertadora” –como el mismo periódico llama a la guerra- a través del anuncio publicitario de bailes, reuniones de clubes, partes del mercado de Asunción, reseñas de obras teatrales estrenadas en la ciudad (se tiene noticia de que durante la guerra se estrenaron en la capital al menos dos obras de teatro, *La Divertida Historia de la Triple Alianza* del norteamericano-argentino Cornelio Porter Bliss y *La Conferencia de Don Pedro II*, del boliviano Tristán Roca⁹⁶) y otras *variedades* de avisos y comentarios junto a recomendaciones de lectura de notas de *Cabichuí* y *El Semanario* (intertextualidad que es compartida por todos los heraldos paraguayos).

Estos son los relatos que señalan que la “epopeya paraguaya” no puede ser escrita ni representada visualmente. Dice la nota de *El Centinela* titulada “La Epopeya

⁹⁶ Para más datos sobre el teatro en el Paraguay del XIX, cfr. Plá, *Apuntes para una Historia de la Cultura Paraguaya* y de la misma autora, *El Teatro en el Paraguay, 1544-1870*. Asunción: Sobretiro de Cuadernos Americanos 4, 1965.

Paraguay: Literatura Nacional” del 12 de septiembre de 1867: “La epopeya es la narración poética de las acciones maravillosas” (bastante sugestivo para un periódico que no tiene en sus páginas ninguna noticia). Comienza entonces el texto a hacer una historia de la epopeya: desde los cantos de Orfeo, la Iliada, la Odisea, la Eneida, las Guerras del Peloponeso, la epopeya de las cruzadas de Godofredo de Bouillon... estos son “los monumentos eternos” en donde se encuentra al héroe y al guerrero “conducidos por un genio tutelar y sus glorias son la obra de los Dioses”:

Pero demos un gran salto y volvamos la nuestros a nuestros días- Busquemos en los sucesos palpitantes que pasan a nuestra visita un tema maravilloso, un asunto que interese las creencias, la fe y las simpatías de la época, y lo encontraremos en el sentimiento de un modesto pueblo, en el patriotismo, en la unión, en la virtud, en el valor y en el heroísmo de los hijos del Paraguay.

[...] Ahí tenéis el tema de la Epopeya Paraguaya: -La libertad y la democracia, el argumento.

El gran López el personaje histórico.

Sus Valerosas legiones; la virtud y la grandeza de los ciudadanos, los sacrificios de la mujer y la sorprendente resolución del pueblo, ofrecen el material más fecundo para la epopeya americana.

Solo falta una imaginación feliz como la de Museo, Lino y Orfeo, tan grande como la de Homero y Virgilio, y tan ardiente como la del Taso y Luciano. [sic] (Centinela 12/09/1867)

La primera identificación que tenemos desde el título es la de literatura nacional con literatura épica. La imposibilidad de un relato épico por lo tanto implica la imposibilidad de una literatura nacional⁹⁷, o de la escritura “propia” como proyecto letrado

⁹⁷ Existe un debate sobre la ausencia de escritura en el Paraguay cuyos propagadores son nada más ni nada menos que figuras letradas como Augusto Roa Bastos o Rafael Barretr Cfr. Augusto Roa Bastos, “La narrativa paraguaya en el contexto de la narrativa hispanoamericana actual”. *Revista de crítica literaria latinoamericana*. 10.19 (1984) 9-21. y “Una Cultura Oral”. *Hispanamérica*. 16/17 (1987) 85-112 o Rafael Barretr *El Dolor Paraguayo*. [1911] Caracas: Ayacucho 1987.

latinoamericano. En definitiva el problema es de la escritura en encontrar un modo de acceder a la “literatura” como expresión máxima de sí: es el mismo texto el que declara su propia imposibilidad, ésta no es suplementada por lo visual. El artículo no está ilustrado y no abre la posibilidad a ningún tipo de movimiento *ekphratico*. Este hecho puede ser leído como lo hace Johnson como el “fracaso de los proyectos letrados en transformar a los soldados en ciudadanos” (171). Evidentemente hay aquí un “fracaso” pero no del género epopeya o del género épico, ni siquiera del discurso letrado o de la literatura nacional: el fracaso es la ausencia de escritor (“solo falta una imaginación feliz” para escribir la historia), el fracaso se debe a la desaparición de la letra en la misma violencia estatal. Si debemos suponer que Francisco Solano López sabía que estaba frente a una nueva generación mediática, que más que lidiar con ciudadanos o con una masa popular estaba lidiando con espectadores, su tarea de crearlos coincide con la de llevarlos a su completa aniquilación. Aquí reside la naturaleza de un discurso que aunque se pretende “oficial” o “letrado” está producido en el lugar de la exclusión, en el estado de exclusión del estado.

Chapter 3.
(De)Trás de la instantaneidad: Imágenes fotográficas y escritura en las crónicas del Coronel Palleja.

Photography ranks high in the order of surrealist creativity because it produces an image that is a reality of nature, namely, an hallucination that is also a fact.

André Bazin, *What is Cinema?*



Figure 26: s/t. Fotógrafo anónimo. Carte de visite. Colección Carlos Vertanessian.

En este capítulo voy a analizar el modo en que las crónicas producidas en la guerra contra el Paraguay se ven afectadas por la utilización del método de reproducción fotográfica. Debido a la extensísima producción crónica⁹⁸ de la guerra me dedicaré

⁹⁸ La lista de cronistas puede encontrarse al final de este capítulo en el apéndice “**Lista de Cronistas Directos de la Guerra contra el Paraguay**”. Incluyo en la lista **solo** aquellos que han sido testigos directos y que han escrito crónicas de las que existe una o más ediciones publicadas.

exclusivamente a analizar las crónicas del Coronel uruguayo León de Palleja tituladas *Diario de la Campaña de las Fuerzas Aliadas contra el Paraguay*.

El motivo de esta elección es simple: la fotografía adquiere un papel fundamental en la escritura del *Diario* sin estar en ningún momento presente. Lo visible aparece solo como un procedimiento oculto -que no se puede develar- para alterar el corazón mismo de la narración bélica. El *Diario* de Palleja no es un ensayo fotográfico ya que no está ilustrado, no se publica con ningún tipo de ilustración. Por este último factor y, por otro lado, considero que el *Diario* puede leerse como una discusión sobre la fotografía en tanto medio de expresión y como un modo de problematizar el novedoso medio de representación que en ese momento del siglo XIX comienza a narrar por primera vez una guerra en la historia sudamericana -la Guerra contra el Paraguay fue el primer conflicto sudamericano en ser capturado por las cámaras fotográficas. La discusión/inclusión de la fotografía nos señala el establecimiento de un nuevo balance de “semejanzas” (*resemblance*) entre imágenes y textos, entre lo visible y lo invisible en los discursos bélicos. El *Diario de la Campaña de las Fuerzas Aliadas contra el Paraguay* nos señala, en definitiva, el modo en que el nuevo género de expresión fotográfica provoca una alteración en la escritura misma.

Si bien existen varios ensayos críticos sobre la fotografía en Latinoamérica durante el siglo XIX -a los que me referiré en breves- no existe aún un estudio que evalúe la interacción entre la fotografía y la escritura. El campo de la crítica literaria decimonónica ha aislado a la escritura purificándola como medio independiente de expresión. Lo mismo corre para la historia del arte y la historia de la fotografía. Intentando enriquecer los contactos entre disciplinas, en estas páginas intentaré

reflexionar sobre el impacto de la representación visual en la escritura⁹⁹ -así como lo he intentado en el capítulo anterior.

I. Breve panorama desde los inicios de la fotografía hasta la guerra.

La fotografía como medio de representación visual transita varias fases durante el siglo XIX que dependen de su desarrollo tecnológico. A principios de los años 40' ingresa el **daguerrotipo** a Sudamérica. El daguerrotipo implica la captura de imágenes a través de una máquina que permite la fijación positiva en una chapa de cobre con baño de plata¹⁰⁰. El dispositivo, inventado por el químico francés Louis Jacques M. N. P. Daguerre en 1839, era muy costoso y pesaba alrededor de 50 kilos (o 110 libras). El tiempo de preparación de cada daguerrotipo era de 45 minutos aproximadamente, sumado al tiempo de exposición que oscilaba entre 13 y 5 minutos. Los resultados de la toma del daguerrotipo eran muy desparejos, muchas veces no salían, se evaporaban fácilmente o se velaban una vez tomados: la combinación química de los daguerrotipos era más resistente a la luz que al oxígeno por eso muchos de ellos se conservaban en cajas, se los cubría con

⁹⁹ Para pensar esta relación en el caso norteamericano en el siglo XIX cfr. el excelente trabajo de Megan Rowley Williams *Through the Negative: The Photographic Image and the Written Word in Nineteenth-Century American Literature*. New York, NY: Routledge, 2003. Allí, Williams explora el préstamo del vocabulario fotográfico y las referencias a la técnica fotográfica en la obra de Nathaniel Hawthorne, Mark Twain, Herman Melville and Henry Thoreau, entre otros. El trabajo de Anthony W. Lee y Elizabeth Young *On Alexander Gardner's Photographic Sketch Book of the Civil War*. Berkeley, CA: University of California Press, 2007, es también un excelente ejemplo del análisis de la interacción entre fotografías y textos. Esto se debe a la misma naturaleza del trabajo de Gardner que está compuesto como un álbum en el que se puede ver la fotografía en una página y en la página contigua una reflexión, descripción, narración sobre la escena de la Guerra Civil norteamericana. Más adelante me referiré a Gardner como un de los trabajos a seguir para una reconstrucción de la historia de la fotografía bélica y para evaluar la interacción entre la producción fotográfica de todo el continente, norte y sur.

¹⁰⁰ Para un estudio completo sobre el daguerrotipo en Norteamérica y en América Latina Cfr. Robert Levine. *Images of History. Nineteenth and Early Twentieth Century Latin American Photographs as Documents*. Durham, NC: Duke University Press, 1989. Beaumont Newhall. *The Daguerreotype in America*. New York, NY: Dover, 1976. y Becquer Casabelle y Cuarterolo. *Imágenes del Río de la Plata. Crónica de la Fotografía Rioplatense, 1840-1940*. Buenos Aires: Editorial del Fotógrafo, 1983. Luis Priamo. *Los años del daguerrotipo. Primeras fotografías argentinas 1843-1870*. Buenos Aires: Antorcha, 1995.

un vidrio¹⁰¹ o se las protegía con una capa de oro, método conocido como galvanoplastia.

La **galvanoplastia** protegía relativamente al daguerrotipo a través de una pintura transparente con base de oro; los retratos al daguerrotipo protegidos por esa técnica se llamaron comúnmente **electrotipos** -este es el término que más se prefiere en el Río de la Plata frente a llamar a estas placas **daguerrotipos**, según refieren Becquer Casabelle y Cuarterolo (22)-.

El daguerrotipo tiene largos años de vida en Latinoamérica (se utilizaron hasta 1860 inclusive) y coincide con la aparición del **calotipo** inventado por William Fox Talbot que se hace popular en los años 50' en Europa y Estados Unidos. El proceso se trataba de un papel sensibilizado con nitrato de plata y ácido gálico que se exponía a la luz para capturar la imagen y luego se revelaba con las mismas sustancias químicas y posteriormente se fijaba con hiposulfito de sodio o bromuro de potasio. El calotipo es considerado el inicio de la fotografía ya que el procedimiento producía una imagen en negativo sobre un papel.

A mediados de la década del 50' aparece también el **ambrotipo** en Latinoamérica, proceso conocido como "placas húmedas al colodión": estas placas de vidrio se bañaban en una fórmula con colodión y se las exponía. El proceso inventado por Frederick Scott Archer permitía la toma de un negativo y, sobre todo, permitía acortar el tiempo de exposición de 13 minutos -con el daguerrotipo- a entre 15 y 5 segundos. El ambrotipo llega al Río de la Plata al mismo tiempo que la fotografía sobre papel albuminado (**albúmina**): el papel albuminado estaba impregnado con clara de huevo, bromuro de potasio y ácido acético; luego de la exposición se sensibilizaba en nitrato de

¹⁰¹ La composición química que formula Daguerre para la captura de imágenes provocó la pérdida de muchos daguerrotipos y dificultó su conservación. Muy pocos hoy sobreviven. Tenemos acceso a la mayoría de ellos a través de su litografía en periódicos de la época.

plata. A diferencia del ambrotipo, el papel albuminado era más barato y además permitía hacer 12 copias de un mismo negativo, por ello es que esta modalidad –papel albuminado- es la que más ha circulado en la región durante el XIX, sobre todo en el formato *carte de visite*, y por ello es bastante infrecuente encontrar ambrotipos en el Cono Sur.

La *carte de visite* o *tarjeta de visita* era un formato comercial inventado por el fotógrafo francés Adolphe Disderi en 1854 y se trataba de copias de 9 centímetros por 5 (en algunos casos se encuentra la variante de 10cm por 7, un poco más grande que el tamaño de una tarjeta de presentación, de allí su nombre) que se obtenían al mismo tiempo de un negativo de una cámara que tenía entre 4 a 12 objetivos para capturar la misma imagen (Cuarterolo *Soldados...* 152-3). Las *carte de visite* abren un espacio completamente nuevo en el modo de expresión visual de la época. Su tamaño, su cantidad y su precio permitían una circulación masiva y simultáneamente las convertían en objetos de intercambio. Rápidamente comenzaron a coleccionarse, trocarse y venderse entre un público más amplio que marginaba a las elites intelectuales.

Con el intercambio de *carte de visite* y con la organización de ese flujo de imágenes aparece el “álbum fotográfico” como momento de ordenamiento y regulación visual: “A troca de cartões e o problema de cómo acondicioná-los dariam início aos álbuns de fotografias, destinados aos temas mais diversos como família, amigos, autoridades e personalidades, paisagens e lugares pitorescos, guerra, erotismo, etc.” (Torral *Imagens* 78)¹⁰². Así podemos ver, por ejemplo, a las fotografías de los presidentes involucrados en la guerra que circulaban como imágenes de propaganda.

¹⁰² Según Levine, la fotografía comienza a narrar los mismos eventos que narraba el costumbrismo en cuanto al retrato de “tipos” locales como objetos curiosos (*Images of History* 28).



Figure 27: General Venancio Flores. Carte de Visite. 1865. Aldanondo y Martínez. Colección Cuarterolo.



Figure 28: General Bartolomé Mitre. Carte de Visite. 1862. Beniczki. Museo Julio Marc.



Figure 29: Mariscal Francisco Solano López. Carte de Visite. 1864. Museo Julio Marc.

Las *carte de visite* y su popularidad, al mismo tiempo estimularon la aparición de fotógrafos itinerantes¹⁰³ y la instalación de estudios fotográficos que también funcionaban como galerías de exposición de imágenes. Para 1864 en el Imperio del Brasil había más de 30 fotógrafos (Kossov 38) y otros tantos estudios en las ciudades principales: Rio de Janeiro, São Paulo, Salvador, Recife y Porto Alegre. Inclusive el Emperador del Brasil, Pedro II, comenzó a otorgar el título de “Fotógrafo da Casa Imperial” en 1851 (Ferreira de Andrade 2)¹⁰⁴. En Argentina se tienen noticias de que para el final de la guerra existían casi 190 fotógrafos de los cuales 130 residían en Buenos Aires. En Paraguay la mayoría de los fotógrafos era itinerante (ingleses, franceses, norteamericanos e italianos) y tan

¹⁰³ Veremos en el capítulo siguiente el caso de Cándido López que fue fotógrafo ambulante por la provincia de Buenos Aires hasta instalarse en San Nicolás de los Arroyos.

¹⁰⁴ Aún hoy se conserva casi íntegra la colección imperial de más de 20 mil fotos con el nombre “Coleção Teresa Cristina”. Esta colección está repartida entre la Biblioteca Nacional y el Museo Nacional de Rio de Janeiro.

solo uno de ellos, Pedro Bernadet, abrió su estudio en Asunción durante la Guerra (Gesualdo 234).

No es seguro el número de fotógrafos que existieron en Uruguay durante el conflicto aunque se tienen noticias del trabajo de retratistas fotográficos como Alfredo Vigouroux, Anselmo Flequin, Charles de Forest Fredericks, Napoleón Aubanel, Heinrich Schikendantz, Martínez y Bidart, George Bate, Juan Wander Weyde, Desiderio Jouant y Emilio Lahore entre otros. Montevideo era el puerto de ingreso fluvial de miles de soldados de la Alianza para llegar al frente de Uruguayana por el Río Uruguay y por ende era un lugar extremadamente competitivo para los fotógrafos. Esta “popularidad” de la fotografía no significaba que los estudios enviaran corresponsales al frente: todo lo contrario, el transporte y los insumos eran muy costosos y los riesgos para los fotógrafos eran demasiado altos como para renunciar a la calidez de la capital uruguaya y la comodidad de los estudios. El Coronel Palleja comenta esta “popular” ausencia:

Habiendo tanto fotógrafo hoy en día en la capital de Montevideo y en Buenos Aires, admira como no se ha animado algo a seguir los ejércitos aliados y levantar vistas, que de seguro hubieran sido buscadas por su mérito y por el interés que toman en nuestros trabajos y glorias los parientes y amigos de los que componen el ejército aliado; hasta por los extraños hubieran sido procuradas. [...] Creo que, aunque tarde, no dejarían de hacer un buen negocio todavía. (Palleja *Diario...* v.1 286-287)

La queja del influyente Coronel que se publicaba semanalmente en *El Pueblo* de Montevideo rápidamente se hizo oír y meses después -inicios de 1866- el empresario y fotógrafo irlandés George Thomas Bate decidió enviar a varios corresponsales para tomar fotografías de la guerra en el frente. El estudio fotográfico montevideano de Bate & Company provocó el mayor impacto en la fotografía del conflicto ya que, fundamentalmente, fue el único que envió corresponsales al frente.



Figure 30: George Thomas Bate. Carte de Visite. 1865. Vandyke.

George Bate se estableció en Montevideo en 1861 luego de deambular entre Buenos Aires y la capital uruguaya por dos años. Para ese entonces Bate ya había desarrollado un fuerte sistema de competencia con otros estudios locales de Montevideo y con la masiva circulación del otro lado del Río de la Plata en Buenos Aires. Su estrategias de distribución y propaganda en los periódicos era a través de, en primer lugar, establecer una imagen profesional que convirtiera a la fotografía en un oficio y un arte simultáneamente y, a la vez, fijara el trabajo del fotógrafo como una profesión técnico-artística ligada a una tradición preexistente: era común ver dibujos de cámaras de fotos en las propagandas junto con acuarelas, pinceles y paletas de colores (relacionado con los estudios de pintores retratistas) o con lentes, vidrios y anteojos (relacionado con las casas ópticas). En segundo lugar, la propaganda de Bate apuntaba a la experiencia y conocimiento de la técnica fotográfica por ser extranjero. Así lo podemos ver en la siguiente imagen que iba detrás de algunas de las *carte de visite* en donde está remarcada

su insistencia en el escudo con la bandera norteamericana y la leyenda “fotógrafos americanos”.



Figure 31: Logotipo de Bate y Cia. 1866.

Si bien promocionar al mismo estudio o artista detrás de la *carte de visite* era una de las modalidades de propagandas más convencionales en la época¹⁰⁵, el estudio de Bate & Cia al enviar correspondientes al frente paraguayo hizo retratar la misma carpa en la que el fotógrafo revelaba las placas con lo cual colocaba la propaganda dentro de la imagen misma:

¹⁰⁵ Para un estudio sobre la propaganda que llevaban las fotografías, cfr. Inés Yujnovsky. “Sellos, firmas y propagandas de la representación fotográfica en el siglo XIX”. *7º Congreso de Historia de la Fotografía 1839-1960. Las imágenes y la memoria colectiva: el rol de los archivos fotográficos*. Vicente López, Provincia de Buenos Aires: Sociedad Iberoamericana de Historia de la Fotografía, 2003.

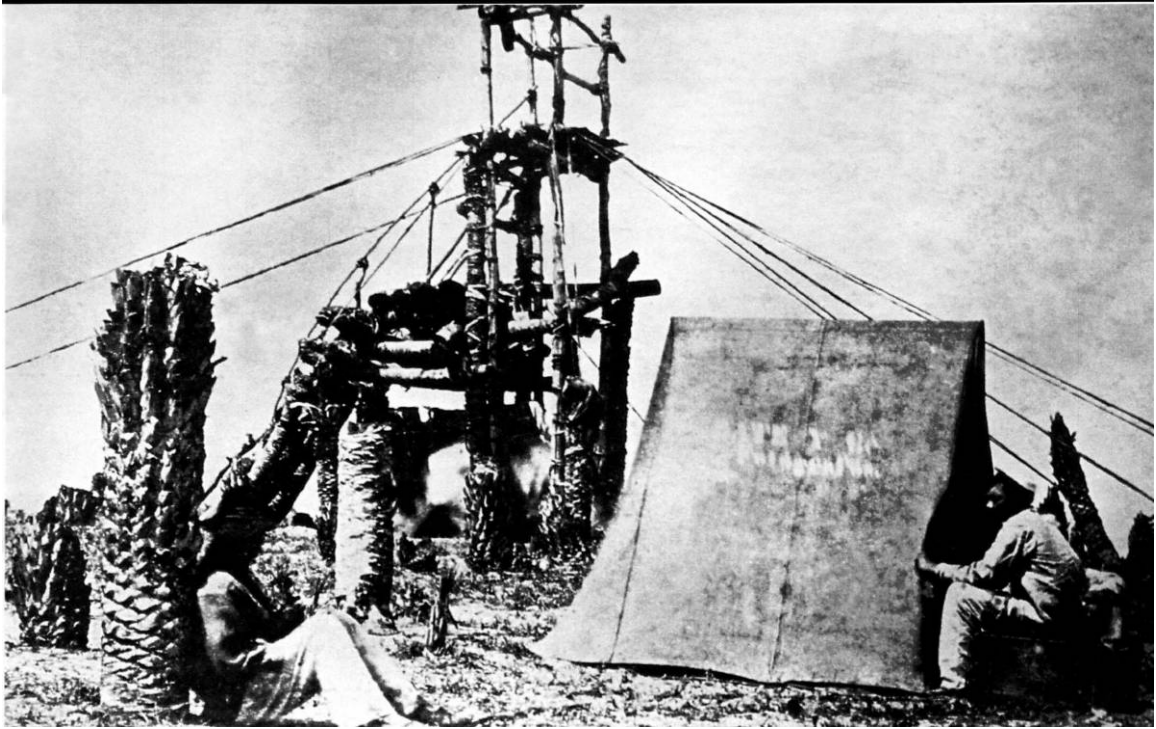


Figure 32: El Mangrullo. Albúmina. 1866. Bate & Cia. W. Biblioteca Nacional del Uruguay.

Esta foto, por un lado, nos permite reconstruir la precariedad y sufrimiento de los fotógrafos en el frente¹⁰⁶, así como lo muestra la publicación de *El Siglo* de Montevideo del 31 de Julio de 1866:

Este intrépido artista [Javier López, fotógrafo enviado por Bate & Cia. en la primera expedición] que ha permanecido constantemente en la vanguardia corriendo mil peligros, regresaba bastante enfermo a consecuencia de los sufrimientos y de la atmósfera que reina en un campo cubierto de un número inmenso de animales muertos que se extienden desde Itapirú y se unen más allá con los cadáveres paraguayos semisepultados en una gran zanja o diseminados en los bosques [...] muchas escenas de la guerra fueron tomadas entre una lluvia de proyectiles.

¹⁰⁶ A medida que la fotografía avanza el fotógrafo va pasando de lugares lejanos, altos o post-bélicos, a ocupar el mismo lugar que el soldado Para ver esta evolución cfr. el excesivamente descriptivo y biográfico trabajo de Jorge Lewinski. *The Camera at War. A history of war photography from 1848 to the present day.* London: W&J Mackay Limited, 1978.

Por otro lado, la imagen de la carpa de fotógrafos nos acerca además a la genialidad publicitaria de Bate. La presencia del fotógrafo como sello de veracidad en una “serie” de fotografías y la impresión -o monograma- del nombre de la casa fotográfica en la misma carpa “Bate & Cia. Fotógrafos”.

George Bate también fue uno de los primeros en exigir al gobierno uruguayo la exclusividad en la venta, publicación y difusión de imágenes. Estamos ante un gesto sin paralelos en Latinoamérica, una suerte de *copyright* que solo existía desde 1862 en Francia (Cuarterolo *Soldados* 23). Bate exige al gobierno en una carta dirigida al Ministerio de Guerra y Marina el 5 de mayo de 1866 a cambio de la remisión de dos colecciones completas de las fotografías para conservarlas en los archivos públicos que “hasta seis meses después de concluida la guerra nadie podrá expender copias de nuestros cuadros sin autorización nuestra” (qtd. in Varese 275); además Bate consiguió que el gobierno se encargara de pagar los costos del transporte de los fotógrafos y los equipos al frente.

Como afirma Toral “a guerra, evidentemente, era um grande negócio para os fotógrafos. E, naquele momento, era a melhor coisa surgida desde a invenção do *carte-de-visite*” (*Imagens* 83). El intercambio de *carte de visite* entre soldados era muy popular así como era frecuente que los recién uniformados se hicieran retratar en los estudios de las capitales antes de ir al frente para enviar sus retratos a las familias:

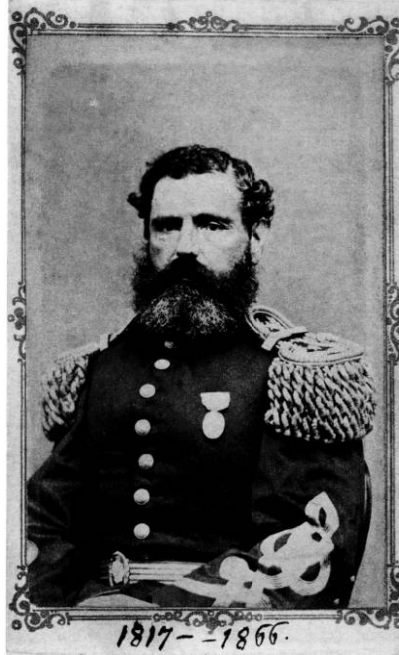


Figure 33: Coronel León de Palleja. Carte de Visite. s/a. Zagarramundi. Colección Cuarterolo.

Muchos de ellos también se hicieron retratar al regresar del frente:



Figure 34: Teniente Cándido López. Carte de Visite. 1867. s/d. Archivo Histórico de la Armada Argentina.

La propagación de la fotografía en su formato *carte de visite* junto con la propagación de la prensa litográfica transformaron raudamente la circulación y el consumo de imágenes. Entre 1864 y 1870 existían cinco periódicos ilustrados en el Paraguay (*El Semanario, El Cabichuí, El Centinela, Cacique Lambaré* y *La Estrella*), al menos diez en el Imperio del Brasil (incluidos *Vida Fluminense, Semana Illustrada, Cabriao, Diabo Coxo, O Arlequim*) y más de una veintena entre Argentina y Uruguay (entre ellos *El Correo del Domingo, El Correo Porteño, El Correo de Ultramar, El Mosquito, El Siglo, El Pica-Pica, El Nacional, La Tribuna, El Pueblo*). Retratos de soldados, vistas de edificios destruidos durante bombardeos y otros paisajes bélicos eran litografiados para ser utilizados en los periódicos, tomando de base las fotografías del conflicto como esta fotografía que fue tapa del *Correo del Domingo* del 29 de enero de 1865:



Figure 35: Iglesia de Paysandú. Albúmina, 1865. n/a. Archivo Histórico de la Armada Argentina.



Figure 36: Vista de la Iglesia de Paysandú. Correo del Domingo, litografía. 31/01/1865.

Hasta ese momento, la técnica de impresión utilizada para reproducir imágenes fotográficas era la **litografía**. Esta técnica, que data de 1789, se trata del un dibujo de la fotografía –y no de un grabado- sobre la superficie de piedras calcáreas con un lápiz

graso; el dibujo se fija con ácido nítrico y luego se prensa la piedra al papel. En este sentido la fotografía no circulaba directamente en los periódicos sino a través de un dibujo de ella. El proceso de dibujo siempre iba a crear una “nueva” imagen; esto implica que la fotografía era un original estrictamente documental considerado a veces incompleto e impreciso por mucho detalle que pudiera alcanzar. Las fotografías transitaban un circuito ajeno a la prensa: se vendían sueltas o en su faceta estereoscópica –no muy popular en Latinoamérica por su precio- o se intercambiaban sueltas o en álbumes en los que el texto y la imagen se pegaban en lados distintos de la página o en álbumes que solamente contenían imágenes. Es sumamente difícil reconstruir la magnitud de la recepción y el intercambio de imágenes en las sociedades del Plata y en la corte carioca durante el siglo, aunque podemos afirmar sin ninguna duda que durante la guerra el intercambio y la colección de fotografías en el formato *carte de visite* era una práctica muy extendida entre las tropas de los ejércitos aliados. Esto se debe a la cantidad de testimonios que existen de este tránsito de imágenes y también a que la guerra como condición coyuntural (esto es, la unión de miles de hombres simultáneamente en el frente) establece de por sí las mismas condiciones de un mercado/público consumidor (militar) masivo.

II. Realismo y Fotografía. Del otro lado del lenguaje.

La fotografía siempre funcionó como un espectro para los periódicos de la época. Recién el 4 de marzo de 1880 se produce la reproducción directa de la misma imagen fotográfica al papel -procedimiento conocido como fotograbado- utilizado por primera vez por el *New York Daily Graphic*. Hasta ese entonces tendremos la circulación de las fotografías en periódicos supeditada a la técnica litográfica.

Levine en su ensayo *Images of History* sugiere cierta “fascinación con el detalle de la imagen fotográfica” que se relacionaba más con las capacidades científicas de la fotografía que con sus posibilidades estéticas (105). La fotografía, en efecto, estaba relacionada con la química, la mecánica y la óptica directamente y se valoraba siempre el carácter científico de los fotógrafos por sobre sus cualidades artísticas. La imagen obtenida de la máquina fotográfica era considerada una documentación detallada de un fragmento determinado de la “realidad”¹⁰⁷ (casi en paralelo con el uso de la radiografía en la actualidad) de la cual se podían servir los dibujantes de la prensa ilustrada. Las profundidades estéticas de la fotografía estaban solo equiparadas a las de la pintura, pero solamente en tanto ambas eran imágenes visuales.

Los cánones de composición fotográfica seguían las convenciones de la pintura y el grabado tanto en la producción de retratos (por ejemplo retratos de celebridades) como de vistas, paisajes, panorámicas, etc. (los puntos de vista entre fotos y pinturas eran similares). Esto no implica que haya una acción conciente de imitación de la fotografía a la pintura, ni mucho menos que exista algo así como una “continuidad fenomenológica” entre ambas... nada de eso. Lo que sí existe es una cultura visual en la época que está primordialmente dominada por la pintura y el grabado de la cual los fotógrafos van a hacer uso ya sea para seguirla como para deformarla.

Podemos destacar de este universo de referencia visual en la cultura del Plata la obra del marino inglés Emeric Essex Vidal que visitó ambas orillas del Río de la Plata en

¹⁰⁷ Es bastante conflictivo el hablar de “lo real” frente a la cámara. En este caso sigo el modelo de Roland Barthes en *Camera Lucida*. Allí el filósofo francés habla de “referente fotográfico”: “I call photographic referent not the *optionally* real thing to which an image or a sign refers but the *necessarily* real thing which has been placed before the lens, without which there would be no photograph” (76). La realidad fotográfica es el hecho innegable de que el objeto, la persona o el lugar estuvieron frente al objetivo, sin importar si fueron montadas o preparadas (*staged*).

1816 y de 1826 a 1829. Essex Vidal publicó durante la época un álbum famoso de aguatinas basadas en dibujos y acuarelas de vistas y costumbres titulado *Picturesque Illustrations of Buenos Ayres and Monte Video*¹⁰⁸. Asimismo, era bastante conocido el trabajo del viajero y pintor francés Adolphe d'Hastrel de Rivedoux que en 1845 publicó una colección de acuarelas en su *Álbum de La Plata o Colección de las vistas y costumbres del Río de la Plata*. La narrativa visual del uruguayo Juan Manuel de Besnes e Irigoyen sobre Montevideo y la Banda Oriental y las obras de los pintores costumbristas Juan Mauricio Rugendas, Carlos Guillermo Uhl y Juan León Pallière (sobre todo su colección de 52 *Escenas Americanas*) deben también ser consideradas en la circulación de imágenes en la cultura platense, así como el influyente Prilidiano Pueyrredón (del cual hablaré brevemente en el capítulo 4 como referente directo de Cándido López), los *Trajes y costumbres de la Provincia de Buenos Aires* de Manuel Núñez de Ibarra¹⁰⁹ que contaba con 24 láminas de litografías conocida como “serie chica”- por el tamaño de las láminas- y la monumental obra litográfica de Juan Carlos Morel aparecida en 1844-45 con el título *Usos y Costumbres del Río de la Plata*. Podemos ver esta influencia visual patentemente en el trabajo del fotógrafo italiano Benito Panunzi que en 1860 publica el álbum fotográfico titulado *Fotografía Artística: Vistas y Costumbres de Buenos Aires*.

Nuevamente, lo que circula en la cultura de la época en los periódicos es un dibujo en piedra de la imagen fotografía y en este sentido es en el que se puede afirmar cierto carácter “documental” de las imágenes fotográficas en tanto eran usadas como

¹⁰⁸ El título completo de la obra de Vidal es: *Picturesque Illustrations of Buenos Ayres and Monte Video, Consisting of Twenty-Four Views: Accompanied with Descriptions of the Scenery, and of the Costumes, Manners, &C. of the Inhabitants of Those Cities and Their Environs*.

¹⁰⁹ El trabajo de Ibarra está compilado en *El grabador argentino Manuel Pablo Núñez de Ibarra (1782-1862)* de Rodolfo Trostiné Buenos Aires: Talleres Gráficos San Pablo, 1953.

“modelo” de esa imagen. La fotografía constituye una mediación tecnocientífica de lo real en tanto modelo por un lado y en tanto procedimiento químico mecánico por otro.

Ahora bien, la fotografía no se constituye por sí misma como un modo de expresión realista¹¹⁰. Esto se debe a que no existe para la época un sentido de creación subjetiva en la fotografía ya que lo que se está accionando es una maquinaria que a través de un procedimiento químico expone un papel o vidrio para tomar una imagen. El fotógrafo, muy a pesar de estar nutrido por la cultura visual de la época, es considerado como un mero “operador” de un artefacto o como un “científico”. Aquí hay que tener en cuenta que el realismo del XIX en su vertiente romántica¹¹¹ se centrará en el escritor/artista/historiador como aquel que debe decodificar o descubrir “lo real”. La realidad misma es vista como un ‘texto’ que es tarea del historiador – y del escritor-interpretar” (Ianes 19). Para ello el autor se servía del “método narrativo” que coincidía con el método historiográfico, motivo por el que proliferan las novelas históricas como las únicas vías válidas de propagar “la novela americana” como un género de expresión estética producida por sociedades latinoamericanas civilizadas e ilustradas como señala Bartolomé Mitre en el prólogo de *Soledad*:

Cuando la sociedad se contempla, la civilización se desarrolla, la esfera intelectual se ensancha entonces, y se hace indispensable una nueva

¹¹⁰ Darío Villanueva en *Theories of Literary Realism* diferencia el eje de la problemática de la definición del realismo en la división del concepto entendida como un movimiento literario y como un concepto filosófico. Villanueva intenta analizar esta móvil distinción desde el XIX hasta el posestructuralismo. Para comprender a qué se refiere cada cultura o texto o expresión con “realismo”. La propuesta sería evaluar para cada momento y cultura cuáles son los patrones que determinan que una expresión es la copia más cercana a “lo real” (el inconveniente es que lo real también está determinado por la misma idea de mimesis y por el modo en que la cultura lo determina).

¹¹¹ La mayoría de los textos europeos que circulaban en Latinoamérica en la primera mitad del XIX que enmarcaron la narración romántica fueron principalmente, Alexandre Dumas, Eugène Sue, Alfred De Vigny, Alessandro Manzoni, Bulwer Lytton, James Fenimore Cooper, Mariano José de Larra, José de Espronceda y por sobre todo Walter Scott. Para más referencias sobre este ingreso de textos cfr. Antonio Benítez Rojo. “The Nineteenth-Century Spanish American Novel”.

forma que concrete los diversos elementos que forman la vida del pueblo llegado a ese estado de madurez. Primero viene el drama, y más tarde la novela ... [La novela] es la vida en acción pero explicada y analizada, es decir, la vida sujeta a la lógica. Es un espejo fiel en que el hombre se contempla tal cual es con sus vicios y virtudes. (7-8)

El método novelístico provee la mimesis realista en tanto representa un “espejo fiel en que el hombre se contempla” y el artista/escritor/historiador es la *autoritas*, la subjetividad romántica del genio creativo que sabe unir los fragmentos. Esto solamente es posible a través de la existencia de un **sujeto creador**, así lo define Andrés Bello en su discurso “Autonomía cultural de América” de 1948:

Quando la historia de un país no existe, sino en documentos incompletos, esparcidos, extradiciones vagas, que es preciso compulsar y juzgar, *el método narrativo es obligado ... El lenguaje mismo de los historiadores originales, sus ideas, hasta sus preocupaciones y sus leyendas fabulosas, son una parte de la historia, y no la menos instructiva y verídica.* (45, énfasis mío)

Nuevamente, la narración novelística, que toma como forma máxima la novela histórica, existe como producto único de un sujeto creador capaz de unir las piezas inconexas de la historia e interpretarlas para encuadrar un presente y edificar un futuro –de allí el papel de **ficciones fundacionales** que Doris Sommer le otorga a las novelas decimonónicas en su libro homónimo¹¹².

La fotografía del XIX es vista como puramente documental sin ningún tipo de interpretación o juicio de parte de quien toma la foto o de quien compone el cuadro a ser tomado por la cámara y es sobre todo en este punto en el que recae el carácter anti-

¹¹² Para un estudio detallado de la novela histórica en el romanticismo y realismo decimonónicos cfr. Raúl Ianes. *De Cortés a la Huérfana Enclaustrada. La novela histórica del romanticismo hispanoamericano*. New York, NY: Peter Lang, 1999. Antonio Benítez Rojo. “The Nineteenth-Century Spanish American Novel”. *The Cambridge History of Latin American Literature*: 417-189. Emilio Carrilla. *El Romanticismo en la América Hispana*. Madrid: Gredos, 1975. 2vols. Anthony Castagnaro. *The Early Spanish American Novel*. New York, NY: Las Américas, 1971.

realista de la fotografía. La imagen fotográfica no constituye un documento realista por sí mismo ya que el método mecánico -la máquina fotográfica- ha desvanecido al genio creativo en ambos lados del lente. Por un lado, transforma al fotógrafo en un mecánico, un operador y, finalmente, un científico: el fotógrafo debe comprender los mecanismos óptico-mecánicos que operan en la cámara en la composición del cuadro a sacar; debe operarla, oprimir el obturador para capturar la imagen y, finalmente debe conocer los procedimientos por los que una placa de vidrio, de metal o de papel se transforma, por procesos de develado químico, en la imagen fotográfica. Y, por el otro lado del lente, despoja al evento, al personaje, o a la vista que ha sido tomada por la cámara de su esencia o espíritu; en definitiva, despoja a la imagen de su articulación en una narración. La imagen fotográfica queda entonces del otro lado del lenguaje.

Estar fuera o del otro lado del lenguaje de ningún modo implica que la fotografía sea como afirman Jens Andermann y William Rowe “the repressed other of language – and of writtern language in particular-...” (1). Al considerar las imágenes como elementos reprimidos que “retornan” de las más profundas oscuridades del submundo de la lengua se reproduce la dialéctica entre imagen y texto como expresiones enfrentadas. En mi opinión el debate sobre la fotografía del XIX debe enfocarse no en establecer una dialéctica de opuestos con el lenguaje, sino más bien en analizar su interacción e integración en los sistemas representacionales. Para ello hay que considerar que la fotografía de la época se ve escindida en el concepto mismo de **imagen-fotográfica**, como aquella imagen fotográfica con la que inauguré este capítulo (Figura 26). Allí podemos ver una tropa de soldados -al parecer del ejército argentino por la bandera- posando para la cámara. La foto está cortada a la mitad -quizá alguien quiso destruir su

representación ante el dolor de la muerte y de la guerra-. La foto está cortada a la mitad y este aspecto nos indica que la fotografía es una **fotografía** en tanto es un objeto más que circula en el mundo de los objetos, un objeto en el que confluyen un conjunto de prácticas visuales que determinan el punto de vista del fotógrafo, la posición de los sujetos, el color, el encuadre, la composición. Ahora, la misma herida que queda como traza de aquello que representa o de aquello que representó para quien la rompió nos señala su naturaleza de **imagen**. La fotografía es una imagen en tanto es la aparición fenomenológica de aquello que representa, una virtualidad que se nos presenta como una mónada auto-suficiente para el que la contempla¹¹³.

La fotografía para la cultura del XIX del Cono Sur circula como un objeto documental, como un objeto de intercambio muchas veces equiparado al estatus de “reliquia” -sobre todo los daguerrotipos y en particular en su estilo “retrato de muertos”¹¹⁴ que se enmarcaban y protegían con materiales muy costosos. La expulsión de la fotografía de la ciudad letrada se produce gracias al desplazamiento del medio

¹¹³ Esta diferencia entre “imagen” y “fotografía” la tomo del trabajo de W.J.T. Mitchell, que diferencia “*image*” de “*picture*” y creo que esta distinción y la relación que se establece entre ellas es fructífera de reproducir en español. En español moderno “fotografía” o “foto” e “imagen” refiere en sí misma a esta doble naturaleza de “*image*”/“*picture*”. Por eso utilizo “imagen fotográfica” para poder provocar el distanciamiento de esos conceptos. Mitchell formula esta distinción en su trabajo pionero *Iconology: Image, Text, Ideology*. Chicago IL: University of Chicago Press, 1987. Luego desarrolla esta división de modo más armónico y dinámico en su magistral obra sobre imágenes y textos *Picture Theory: Essays on Visual and Verbal Representation*. Chicago, IL: University of Chicago Press, 1995. Esta distinción se desdibuja en su último intento *What do Pictures Want?: the Lives and Loves of Images*. Chicago IL: University of Chicago Press, 2005. Allí manipula mucho más el concepto de “*picture*” en tanto lo articula en la pregunta por el “deseo”, convierte a las imágenes en máquinas deseantes en un sentido cuasi-deleuziano. Este deseo, que es imposible de formular ya sea en palabras o en imágenes, otorga a la inmaterialidad de la imagen una materialidad en tanto máquina física que desea y, viceversa: una inmaterialidad de la materialidad de la fotografía en tanto máquina irracional que desea; la cuestión se decide entre *embodied* y *disembodied*.

¹¹⁴ El retrato de personas recién fallecidas o “retrato de muertos” era muy común en las culturas del Plata y fue introducido en 1848 Tomás Helsby. Dice Helsby en sus publicidades de *La Gaceta Mercantil* (abril 1848): “La ventaja de esto siendo que al momento se obtiene una imagen exacta de la persona querida, que después se puede copiar a la conveniencia del pincel, guardando así perfectamente las facciones y dándole el aspecto de la vida”. Para más información sobre la influencia de Helsby en Argentina Crf. Bécquer y Cuarterolo *Imágenes del Río de la Plata: Crónica de la Fotografía Rioplatense 1840-1940*.

expresivo de representación a su utilidad puramente documental. Las imágenes fotográficas como fragmentos estaban destinadas a ser articuladas por una narrativa histórica¹¹⁵. Esta es una de las cualidades de las fotografías de la guerra de las que hablaré en la siguiente sección, ninguna de ellas circula compilada en un álbum.

Las fotos de la Guerra contra el Paraguay implican visualizar una guerra por primera vez en la historia del Sudamérica lo cual significa articular una práctica de representar a un evento con historia en el continente. Esta articulación o “ensamblaje” a su vez redefine ciertos procedimientos en el modo en que se relata el fenómeno bélico. Esto es, la fotografía ingresa a un evento que tiene una tradición de ser narrado a través de “crónicas” y “diarios” por sus mismos protagonistas o rearticulado por historiadores en novelas o crónicas históricas. Su intervención en la guerra, y esta es mi interpretación, tiene un impacto en el modo en que se producen narraciones *in situ* de la misma, tiene un impacto en el testimonio de los protagonistas mismos al alterar la forma de hacer visible la violencia bélica. Esto no es porque el medio mismo (la fotografía) sea más o menos verosímil: lo que altera la relación entre imágenes y textos en durante la guerra es la

¹¹⁵ Esta vertiente puede ser aún encontrada en trabajos como el de Robert Levine, *Images of History. Nineteenth and Early Twentieth Century Latin American Photographs as Documents*. El libro se enfoca en la evolución de la fotografía en Latinoamérica desde 1830 pasando por el auge de los medios masivos de comunicación hasta la saturación del público en 1920-30. Allí Levine se dedica a trabajar la fotografía como un documento del pasado: “Photographs provide a rich and special source of documentation of the past. They illustrate historical narrative as well as offer evidence on which to frame new hypothesis or with which to test old ones” (xix). En el trabajo de Levine la fotografía es una fuente para el historiador, nuevamente repitiendo los modelos decimonónicos: “Preserved visual images complement the historian’s effort to reconstruct the past. They illuminate special qualities inherent in the subject or in the mind of the photographer, or in the relationship between the two” (75). Quizá, el trabajo de Levine pueda ser incluido en una concepción iconográfica de la escuela de Aby Warburg, para la cual la imagen fotográfica representaba un pasado que expresaba una cultura determinada y un discurso particular anquilosado en la imagen misma como portadora de sus propias condiciones históricas de producción. Para una excelente presentación del modelo Warburgiano cfr. la introducción de Jens Andermann y William Rowe al libro *Images of Power. Iconography, Culture and the State in Latin America*.

guerra misma como momento de excepcionalidad y como máquina incontrolable, como estado de excepción y como estado de expulsión del estado.

III. Fotos de Guerra.

Al comenzar el conflicto contra el Paraguay los estudios de los países involucrados no tenían interés en ir al frente. La guerra no estaba vista como una oportunidad para explorar las posibilidades de la fotografía como lo habían hecho otros en el resto del mundo. Los primeros conflictos bélicos que se registraron a través de la fotografía fueron la guerra Mexicano-Norteamericana (1846-48), de la cual hoy quedan pocos registros fotográficos¹¹⁶, el sitio de Roma por el ejército francés que terminó con la breve República Romana (1848-49), la segunda guerra Anglo-Sikh (1848-49) entre el Reino Unido y el Imperio Sikh (hoy parte de India y Pakistán), y la Segunda Guerra Anglo-Birmanesa (1852-53) nuevamente entre el Reino Unido y Birmania (Unión de Myanmar).

El primer trabajo fotográfico que se debe destacar como registro sistematizado de guerra es el de Carol Popp de Szathmari, Roger Fenton y James Robertson durante la Guerra de Crimea (1853-56) entre el Imperio Ruso y la alianza del Reino Unido, el Imperio Otomano, Francia y el Reino de Piamonte y Cerdeña. Popp de Szathmari es el primero en fotografiar las hostilidades entre rusos y otomanos, registro exhibido en 1855 en la Exposición Universal de París; luego los fotógrafos ingleses Fenton y Robertson continuaron la labor cronística del conflicto. Al parecer Roger Fenton produce una visión

¹¹⁶ No es el caso en cuanto a otros registros visuales como pinturas y grabados. Tenemos del lado norteamericano los grabados de guerra de Carl Nebel que se encuentran en su totalidad en la biblioteca de la Universidad de Texas en Arlington y las acuarelas de Sam Chamberlain conservadas en la Summerlee Foundation en Dallas, Texas.

romantizada de la Guerra de Crimea. Se cree que su producto final estuvo condicionado por su patrocinador Thomas Agnew que tenía planes de vender las fotos a los familiares de los soldados. Robertson, por otro lado, toma fotos del frente registrando ciudades bombardeadas; estas imágenes muestran la destrucción de la que son capaces las nuevas tecnologías bélicas y son fuertemente impopulares ya que la guerra misma comienza, para principios de 1856, a ser rechazada por la opinión pública¹¹⁷. Otro de los trabajos fotográficos bélicos fundamentales es el del veneciano Felice Beato que en 1860 viaja con el ejército inglés a China en lo que se considera la Segunda Guerra del Opio (1856-1860) entre las tropas franco-inglesas y las de la dinastía Qing. El trabajo de Beato es considerado por muchos como el primer testimonio fotográfico de una guerra ya que su producto final es un álbum -titulado *China* por el autor- que documentan el desarrollo de una campaña completa a través de una secuencia de imágenes fechadas (Harris 38). La mayoría de las imágenes de Beato son de paisajes y arquitectura china y en las pocas que hay hombres están en general muertos de modo que impacta ver entre tantas edificaciones, templos y fortificaciones imágenes de soldados chinos caídos en combate¹¹⁸.

Ahora bien, la obra visual con más repercusión en el Río de la Plata anterior a la Guerra contra el Paraguay es la de los fotógrafos norteamericanos Mathew Brady y Alexander Gardner durante la Guerra Civil Estadounidense (1861-65). Brady, propietario de uno de los estudios más importantes de Washington, envió al inicio del conflicto a

117 Para más información sobre el papel de los fotógrafos en Crimea cfr. el ensayo de Richard Pare que introduce la compilación de 1987 del trabajo de Fenton. Roger Fenton. New York, NY: Aperture Foundation, 1987. El trabajo del fotógrafo inglés junto con su obra escrita se encuentran publicados por Helmut y Alison Gernsheim. Roger Fenton, *Photographer of the Crimean War, his Photographs and his Letters from the Crimea*. London, Secker & Warburg, 1954.

118 Para un estudio del trabajo de Beato y su estatización de la guerra cfr. David Harris. *Of Battle And Beauty: Felice Beato's Photographs of China*. Santa Barbara, CA: Santa Barbara Museum of Art, 1999.

varios corresponsales a tomar vistas del ejército y de las batallas en las diferentes zonas del frente¹¹⁹. Brady mismo se encargó de seguir al general Irvin McDowell a Centreville en el estado de Virginia en donde se encontraban las tropas Confederadas. Allí fotografió la primera batalla de Bull Run (17 de Julio 1861) y casi pierde su vida ya que su cámara fue confundida con una máquina de repetición de proyectiles (una de las primeras versiones de la ametralladora actual); desde ese entonces Brady retornó a Washington en donde se dedicó a coordinar las operaciones de sus fotógrafos (Lewinsky 43). Muchos de los fotógrafos que contrató Brady se separaron prontamente del estudio y dedicaron a fotografiar independientemente la guerra. De aquí podemos encontrar los famosos *Photographic Sketch Book of the Civil War* de Alexander Gardner publicado en 1866 y el trabajo de George Barnard *Photographic Views of Sherman's Campaign* del mismo año. Se destacan también de la *troupe* de Brady los fotógrafos Timothy O'Sullivan, James F. Gibson, Andrew Russell y los hermanos Henry y Edward Anthony. Mathew Brady y Alexander Gardner han producido un registro visual que definitivamente probó el impacto de la fotografía en la formación de la opinión pública.

Aparentemente el fotógrafo uruguayo George Bate había viajado a los Estados Unidos al finalizar la guerra civil y había visto la favorable recepción de las fotografías en los diarios y en diferentes compilaciones que se vendían como álbumes. Un ejemplo de estos álbumes es *Photographic Sketch Book of the Civil War* de Alexander Gardner. Gardner en 1866 publica una colección que contenía una selección de fotografías

¹¹⁹ La reciente colección más completa de las fotografías de Mathew Brady está publicada en la monumental compilación de George Sullivan, *In the Wake of the Battle. The Civil War Images of Mathew Brady*. New York, NY: Prestel Verlag, 2004. La compilación tiene más de 430 fotografías de Brady, Gardner, O'Sullivan, Gibson, Russel y los hermanos Anthony. Existen asimismo varias colecciones de fotografías de la guerra civil norteamericana. *The Photographic History of the Civil War*. 5 vol. Seacucus, NJ: Blue & Grey, 1987 [publicado por primera vez en 1911]. También la conocida obra de Alfred Hurdon Guernsey. *Harper's Pictorial History of the Civil War*. New York, NY: Arno, 1978.

(tomadas por él o por sus asistentes) de la guerra en orden cronológico¹²⁰. Evidentemente George Bate se nutrió de la experiencia norteamericana al decidir enviar corresponsales, entre ellos Javier López (Varese 271), a la zona del conflicto en Paysandú, Uruguay, cuando la ciudad cayó en manos de las tropas de Flores (2 de enero 1865) (Figura 35)¹²¹. Recién después de un año Bate decide enviar sus corresponsales al frente paraguayo; *El Siglo* de Montevideo se refiere al evento:

Los señores Bate & Cía. W. serán los primeros en esta república que hayan aplicado su arte a la producción de sucesos militares. [...] La idea *digna del genio de los yanquis* merece que el mundo curioso la acompañe con el deseo de que se lleve a cabo sin que la pacífica máquina sea alcanzada por algún proyectil enemigo del proceso fotográfico. (qtd in Cuarterolo 23, énfasis mío)

Efectivamente, Bate estaba transformando los usos de la fotografía en Sudamérica y con ello la opinión pública del conflicto. El enviado por Bate es nuevamente el experimentado Javier López¹²².

La primera colección de fotografías del frente de Bate & Cía comienza a publicarse el 1º de agosto de 1866. Se cree que la primera serie tenía entre 10 y 13 vistas que no se publicaron en un álbum sino que se vendían juntas como colección de

¹²⁰ El libro de Gardner era considerado un “objeto lujoso”: cada una de las fotografías había sido montada una a una en las páginas del álbum, tituladas y acompañadas por un texto en la página contraria; finalmente los pliegues habían sido cosidos y cerrados con un exquisito papel marrón marroquí (Lee 6). *Photographic Sketch Book of the War* tiene dos volúmenes pero siempre fue comercializado como un solo libro. Gardner imprimió 200 ejemplares al precio de, en ese momento, 150 dólares cada uno, lo que implica que muy pocos pudieron comprar una copia de éste. De todos modos, las fotografías de Gardner circulaban litografiadas en la prensa.

¹²¹ También ha tomado fotografías de las ruinas de Paysandú el francés Emilio Lahore. Las imágenes de Lahore se vendieron principalmente en Buenos Aires.

¹²² Los trabajos citados sobre las fotografías de la Guerra contra el Paraguay afirman equivocadamente que el enviado al frente paraguayo fue Esteban García (Bécquer y Cuarterolo, Toral, etc). En su estudio del 2007 sobre la historia de la fotografía uruguaya Juan Antonio Varese, atribuye este error a los primeros trabajos historiográficos de José María Fernández Saldaña sobre la fotografía de guerra publicados en el periódico *El Día*: “La guerra del Paraguay en fotografías de la época” 25/08/1935, “Notas gráficas de la campaña del Paraguay” 31/11/1943, “La guerra hace tres cuartos de siglo, notas gráficas de la campaña del Paraguay” 31/11/1943, “La guerra del Paraguay hace 78 años” 1944 y “Estero Bellaco” 29/04/1945. Allí Fernández Saldaña le atribuye la autoría a Esteban García que, según ha probado Varese, era tan solo un ayudante de revelado de Javier López (Varese 277-278).

imágenes separadas con el título *La Guerra Ilustrada* (Varese 278) o también circuló con el nombre *La Guerra contra el Paraguay* (Cuarterolo *Soldados* 24), principalmente en Buenos Aires¹²³. A través del periódico *El Siglo* de Montevideo (1/08/1866) sabemos que la primera colección contaba con 1- una vista del Hospital Oriental en momentos de celebrarse una misa por el Capellán Sr. Irazusta, 2- una vista de los campamentos argentino, oriental y brasilero, 3- la Batería brasilera de Mallet haciendo fuego en la batalla del Sauce (18/07/66), y 4- la foto de Palleja. Cuarterolo da una lista de 13 fotografías para esta primera serie en *Soldados de la Memoria* (26): 1- Batallón 24 de Abril en las trincheras de Tuyutí, 2- Batalla del 18 de Julio de 1866, 3- Paso de la Patria, estación telegráfica, 4- Paso de la Patria iglesia, hoy Hospital de Sangre, 5- Paso de la Patria, hospital oriental, 6- Paso de la Patria, misa, 7- Cuartel del General Flores, Tuyutí, 8- Tuyutí campamento argentino, parque oriental de lejos, 9- Tuyutí campamento brasilero, 10- Tuyutí, batería brasilera, Cnel. Mallet, 11- Vista general del frente enemigo, 12- Muerte del Coronel Palleja, y 13- Batería oriental Tuyutí.

Ante el éxito de las fotos Bate envió nuevamente a López y sus ayudantes que para noviembre de 1866 tenían lista la segunda serie de fotografías que se anunció a la prensa con el título *Segunda Colección*. La segunda colección daba a la luz nuevas imágenes y otras inéditas del primer viaje. Se cree que esta segunda colección tuvo 22 imágenes (Cuarterolo *Soldados...* 26): 1- Las ruinas de Itapirú, 2- Punta de Itapirú, 3- Mangrullo argentino, Tuyutí, 4- Mangrullo argentino y hospital brasilero, 5- El mangrullo (carpa de los fotógrafos), 6- Batallón independencia en columna, 7- Prisioneros paraguayos tomados por Flores, 8- Primer montón de cadáveres paraguayos (Boquerón),

¹²³ Su presentación, según refiere Cuarterolo era de copias sueltas de 19x13 centímetros sobre un cartón de 23x27 con el título genérico (*La Guerra...*) al pie del cartón; cada imagen estaba titulada a su vez y llevaba la firma “Bate y Cía. W” a la izquierda y a la derecha “Montevideo”.

9- Octavo montón de cadáveres paraguayos (Potrero Piris), 10- Montón de cadáveres paraguayos (Boquerón), 11- General Mitre en su cuartel, 12- Guardia de honor de Mitre, 13- El general Mitre y su estado mayor, 14- Cuartel general de Flores, Tuyutí, 15- Batería del Boquerón haciendo fuego, 16- Tiradores cearenses en guerrilla, 17- Boquerón, escena del combate del 18 de Julio, 18- Una familia de indios pampa, 19- Un bosque Ñumano (campo de la muerte), 20- Un fogón en el campamento, 21- Guerrillas avanzadas, y 22- Proveeduría brasileña. Lamentablemente, no tenemos hoy acceso a esas colecciones completas sino a través de distintas compilaciones que, por fragmentos, re-publican esas y otras tantas imágenes anónimas del frente de guerra. Una las compilaciones más importantes publicadas actualmente es la del historiador argentino Miguel Ángel Cuarterolo *Soldados de la Memoria: Imágenes y Hombres de la Guerra del Paraguay*, la del historiador del arte paraguayo Ticio Escobar *La Guerra del 70: Una Visión Fotográfica* y la del historiador brasileiro Ricardo Salles *Guerra do Paraguai, Memórias & Imagens*.

Simultáneamente a la empresa de George Bate surgen otros registros fotográficos del frente, aunque no están sistematizados como los de Bate. Muchos de ellos son de fotógrafos de los que hoy no tenemos registro –muchos anónimos-, o de los que se conservan muy pocos originales, como las imágenes sueltas del brasileiro Carlos César y de Erdmann & Cattermole. Habría que incluir también como fotografías de guerra a los retratos en formato *carte de visite* de los que iban al frente. André Toral pareciera dejarlas de lado ya que éstas evidentemente conformaban un género conocido en las culturas platenses y en la corte carioca. Para el historiador brasileiro, a diferencia de los retratos, las imágenes del frente inauguran un “assunto novo” en la composición y provocan que

las fotos no circulen como meros “objetos de afecto” que se intercambian -en esa composición nueva está el nacimiento del fotoperiodismo (96). Sin ninguna duda. Ahora, este **nuevo género** en mi opinión rearticula el modo de circulación de las *carte de visite* ya que crea un universo de referencia: aquellos mutilados por las bombas, aquellas ruinas o aquellas pilas de muertos son o pueden ser éste o ese soldado u oficial, cuyo retrato circula de mano en mano. El carácter afectivo no se desvanece, cierto, pero se resignifica al entrar en un nuevo *constructo* de sentido, en una nueva articulación iconográfica.

Dos cualidades definen a las fotografías de la Guerra contra el Paraguay. En primer lugar, ninguna de ellas representa escenas de combate físico. Esta característica reinserta a la fotografía en su dimensión histórica: el tiempo de exposición requerido para las placas de colodión húmedo era de 3 a 15 segundos. La instantaneidad en la fotografía no era posible tal y como la entendemos hoy. En este sentido, se requería que para todas las fotografías que las personas estuvieran “posando” para la cámara por lo menos durante el tiempo de exposición. La “imagen del mundo” era estática; un mundo en pose que dejaba a todo tipo de movimiento fuera del alcance del la lente¹²⁴:

¹²⁴ Sobre este punto se puede analizar la tensión entre movimiento vs parálisis en la idea del escultor francés Aguste Rodin a raíz de la diferencia entre la fotografía y la escultura. Para Rodin, la fotografía despojaba al sujeto de tiempo y espacio, lo congelaba en un momento sin momento, en un espacio sin lugar, mientras que la escultura permitía que el movimiento se desarrollara en cada uno de los pliegues de la obra: “... A photographed model would present a bizarre appearance of a man suddenly struck with a paralysis and petrified in his pose [...] in high-speed photographs, although figures are caught in full action, they seem suddenly frozen in mid-air. This is because every part of their body is reproduced exactly at the same thirteenth or fourteenth of a second, and there is not, as in art, the gradual unfolding of a movement” (*Art* 31).



Figure 37: Tuyutí Batería oriental. Albúmina. 1866. Bate & Cía. W. Biblioteca Nacional del Uruguay.

Esta es la imagen de la batería uruguaya en la batalla de Tuyutí (24 de mayo de 1866). Todos los soldados están posando para la cámara, detenidos en medio de la batalla. Los soldados uruguayos se ven rígidos, estáticos, como paralizados súbitamente mirando en diferentes direcciones, entregando sus cuerpos a la cámara. Las dos imágenes que siguen también presentan el mismo aspecto estático, aunque estas parecen ser una prueba de las capacidades de la máquina con objetivos en movimiento.



Figure 38: Batalla del 18 de Julio de 1866. Albúmina. 1866. Bate & Cía. W. 1866. Biblioteca Nacional del Uruguay.

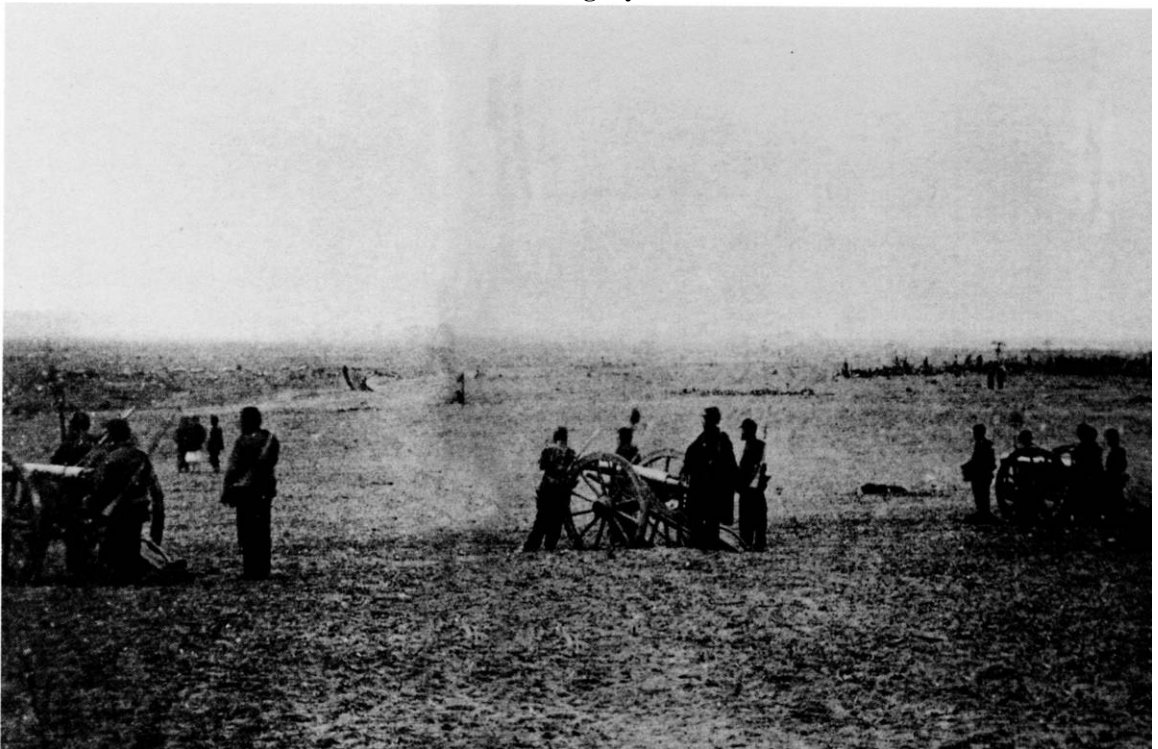


Figure 39: Batalla del 18 de Julio. Albúmina. 1866. Bate & Cía. W. Biblioteca Nacional del Uruguay.

Estas fotografías pertenecen también a la batería uruguaya durante la batalla de El Boquerón (16 de Julio de 1866). Estas fotos son las primeras secuencias de guerra en la historia de la fotografía del XIX: como podemos ver, la primera tiene de fondo arriba en diagonal de derecha a izquierda una columna de soldados marchando hacia el frente. En la segunda ya no está la columna y podemos ver en el fondo a la izquierda la imagen de una detonación, probablemente de la descarga de uno de los cañones de la batería.

Hay pocos de estos ejemplos que capturan “momentos” de la batalla. En general las fotografías **van de-trás de la instantaneidad**, al final de la batalla para capturar las consecuencias del conflicto: los fotógrafos hurgaban en los restos de la guerra como aves de carroña. Quiero enfocarme en este punto primordialmente ya que a mi entender inaugura una operación retrospectiva que se aplica *sobre* las imágenes. Hace la guerra visible pero a través de un resto, de una traza de la violencia entre las naciones en el momento de colapso. Esta operación permite un acceso a la guerra a través de una doble mediación: la fotografía como una representación técnica del fenómeno bélico y como un fenómeno pasado –un espectro- como lo toda imagen de aquello que se ha ido. Hablaré sobre este procedimiento en la siguiente sección sobre las crónicas de Palleja.

Asimismo las fotografías de las consecuencias de la guerra generan un momento en la historia de las imágenes en tanto las dispone como descripciones de destrucción. A este tipo de imágenes W.J.T. Mitchell las llama *images of creative destruction* y corresponden a la captura de la destrucción. Esta destrucción “crea”, al mismo tiempo en que se produce, una *imagen secundaria* que es la imagen de la imagen como espectáculo de la desolación, aniquilación y/o deformación (Mitchell *What do Pictures... 21*). Esta imagen secundaria no es un residuo de otra imagen sino más bien una imagen en sí

misma que se produce simultáneamente en toda destrucción. Ahora, en tanto destruye convierte a aquello que destruye en una imagen y, en definitiva, termina estableciéndose como la imagen de la imagen de la destrucción de una imagen. Esta secuencia, por otro lado, nos proyecta directamente al plano histórico ya que nos permite hacer una inclusión –en este caso de la fotografía- en una historia visual de imágenes, por ejemplo, en una historia de imágenes de horror y destrucción durante la guerra (que son contadas hasta ese momento en el siglo XIX latinoamericano, a excepción del ingreso al continente de *Los desastres de la Guerra* colección de aguatinas y grabados del español Francisco de Goya). Me refiero a que se produce el ingreso de la fotografía de guerra en una historia de imágenes de violencia¹²⁵, una historia visual bastante difícil de determinar o establecer sus límites y sus desviaciones en el caso latinoamericano¹²⁶.

Las fotografías de la Guerra contra el Paraguay crean imágenes secundarias que tienen un impacto político en las sociedades que ese momento atraviesan el conflicto. Son posiciones políticas en cuanto a la Guerra al exhibir las consecuencias de la violencia ejercida contra el Paraguay. Es para el momento en que comienzan a circular en la prensa y en los estudios cuando el conflicto comienza a verse como una lucha “sin fin”, casi más de un año después de que Mitre prometiera concluirla en tres meses, dice el Coronel Palleja en su carta del 21 de junio de 1866:

¹²⁵ El ensayo de Susan Sontag *Regarding the Pain of Others*, por ejemplo, puede ser leído como un intento de articular una historia de imágenes de espectacularización de la violencia o una historia de la iconografía del sufrimiento.

¹²⁶ Establecer una historia visual de la violencia es un proyecto futuro. Imagino que debe comenzar con los *Códices* de la conquista, los grabados indígenas sobre la dominación española en la colonia. Es bastante difícil entrar en el siglo XIX que abre con un romanticismo furioso justo en el momento de independencia de España. Las imágenes toman motivos de la revolución francesa que atrapan la violencia en la República e invierten su signo en tanto necesitan justificarla para justificar a la vez su nacimiento y supervivencia. Las imágenes de violencia en las revoluciones independentistas son generalmente anamórficas, se pueden ver a través de una posición determinada de la mirada y ocurren en el fondo casi obliteradas por la centralidad republicana. Nuevamente, esta sería un trabajo para una futura investigación.

Hoy cumple el año que salimos alegres y ufanos de la capital *al paseo militar de los tres meses*, como se complacían en llamar esta campaña algunas de nuestras entidades políticas; muchos de los nuestros ya no volverán a ver más la madre patria [Uruguay]; sus huesos yacen diseminados por ese largo camino que hemos recorrido regándolo con nuestra sangre y sudor. *Otros que Dios conserva vivos no alcanzan aún a traslucir el éxito final de la campaña y casi no se atreven a abrigar la esperanza de volver al seno de sus familias un día, ni de poder abrazar a los amigos; sólo tenemos en perspectiva trabajos, peligros y dificultades cada día mayores.* (Palleja v2. 325, énfasis mío).

La Guerra para el año 66 es un fracaso político-militar y los testimonios que se publican de los soldados de la Alianza (el de Palleja es uno de ellos) también son cada día más descriptivos y detallados en su crudeza:

Los enfermos se aumentan considerablemente, la fiebre maligna y la viruela, que todos tememos más que un casco de bomba en pleno vientre, siguen en aumento; el hombre que cae enfermo, tarde o temprano nunca se levanta. El Paso de la Patria está contaminado, ahí sólo se respira un aire corrompido de mucho tiempo atrás. ¿Qué diremos de este vasto cementerio donde nosotros estamos acampados? Aquí se recibe a toda hora la muerte; se piensa en ella, porque las carpas están entreveradas con las sepulturas de los muertos. Si se sale afuera, se ven las grandes fosas y los cadáveres aún insepultos de los paraguayos; se puede decir que es una mansión, donde sólo se respira la muerte, la muerte fría, estoica, del martirio y la resignación. (Palleja v2. 331)

La combinación de las fotografías con las crónicas se transforma en una mezcla letal en la formación de la opinión pública:

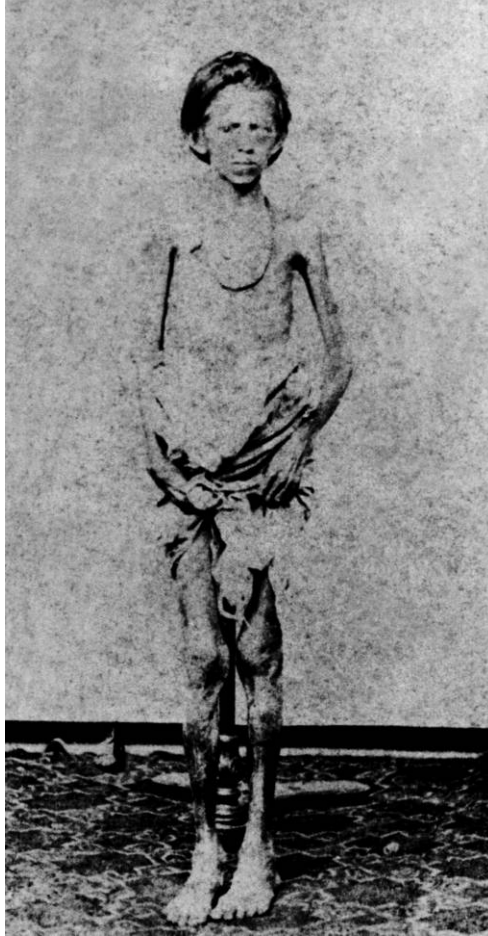


Figure 40: Soldado Paraguayo. Carte de Visite. 1868. n/i. Museo Histórico Nacional de Argentina.

Esta es una foto de un soldado paraguayo prisionero. El soldado tiene aproximadamente 11/12 años, reclutado por la ley de conscripción a rifle –se ponía un rifle en la mano de la persona y se podía correr y disparar al mismo tiempo se lo reclutaba- impuesta luego de la batalla de Tuyutí. El niño está posando y nos muestra cómo es prácticamente un esqueleto y, sobre todo -este parece ser el motivo de la foto ya que está levantándose los pantalones- nos muestra cómo sus piernas han sido quemadas por las bombas de la Alianza.



Figure 41: Soldado Paraguayo. Carte de visite. 1868. n/i. Museo Histórico Nacional de Argentina.

De la misma serie de fotografías es la de este soldado, ya quizá alcanzando los 15 años, que también está mostrando **su** pierna izquierda a la cual, por las bombas de la Alianza, **le falta literalmente un pedazo** cerca de la rodilla. Nuevamente se destaca la violencia de la tecnología bélica de destrucción. Como afirma Toral “Não se deve subestimar a importancia do registro fotográfico na formação da opinião pública contrária à continuidade do conflito nos países da Alianza [...] longe de estimularem os espíritos guerreiros, as fotos faziam desejar a paz” (96). En efecto, el registro que las fotografías dejaron era sin ninguna duda un arma de doble filo. Aún utilizadas con fines

propagandísticos pro o anti Paraguay todas ellas minaban los cimientos de la guerra, al mostrarla espectacularizaban públicamente su naturaleza violenta.

La segunda cualidad de las fotografías de la Guerra contra el Paraguay es que si bien cada una de ellas tiene un título (que en general recompone fecha, lugar, personajes o acciones, esto es, recompone la coyuntura de la cual la foto fue tomada) ninguna de ellas tiene un epígrafe en el que una narración les adjudique una historia o las extienda en el tiempo mismo de la narración –no existe un texto que las falsifique-, como sí sucede por momentos con los textos de las xilografías de los periódicos paraguayos que analicé en el capítulo anterior. La práctica de incluir un texto para explicar la foto era bastante común en muchos álbumes –paradigmáticamente lo tenemos en el de Gardner¹²⁷– en los que se imprimía en página enfrentada uno o dos párrafos con una crónica de lo sucedido en la fotografía, una opinión o una historia/anécdota moral suscitada a raíz de la fotografía. La circularon colecciones de fotos sueltas tomadas en el frente no llevaban un texto que les otorgara un carácter narrativo y en este sentido no insertaban a la imagen en ninguna historia. Ocurría lo mismo con las *carte de visite*: ellas solo llevaban el nombre de la persona retratada y a veces el año; en general no indicaban nacionalidad o por ejemplo, si los soldados o los oficiales estaban de traje de gala, etc... (Se asume que los retratados vestían su traje militar más pomposo y usaban todas sus medallas).

Cierto es que también algunas veces la suerte de las fotografías era la prensa ilustrada que no solo corregía sus “imperfecciones” pseudo-realistas sino que además las forzaban a contar una historia como podemos verlo en la siguiente litografía del primer número del periódico paulista *Cabrião* (30/09/1866) que incorpora 4 *carte de visite*:

¹²⁷ Sobre la naturaleza textual y visual del álbum de Alexander Gardner crf el trabajo doble de Anthony Lee y Elizabeth Young *On Alexander Gardner's Photographic Sketch Book of the Civil War* y su propuesta de la imagen de la guerra y su necesidad de verbalizarla, agotar su sentido a través de la narración.



Figure 42: Litografía. Cabrião. #1, 30/09/1866.

Los cuatro combatientes del Imperio y sus respectivos poemas (de izquierda a derecha y de arriba a abajo): 1- El capitán Francisco de Assis Pereira e Castro “Lá dorme em terra extraña / Essa fronte laureada / Que honrou o seu paiz / Com a penna e com a espada”; 2- El alférez João Carlos da Silva Telles “Tão jovem, quão valente, / Sabe a patria defender, / Tendo sempre por divisa / Ser vencedor ou morrer”; 3- El capitán Diogo Antonio de Barros “Co’a Ponta do seu gladio, / Abrio caminho a victoria, / Merecendo por seus feitos / Figurar na patria historia” y por último 4- El capitán Antonio Alves Marques

“Honra ao soldado brioso, / Que na ilha da Redempção / Defendeu com heroísmo / O brasileiro pendão”. Las litografías tienen como base los retratos fotográficos de los soldados imperiales que perecieron en el frente paraguayo. Sus torsos se fusionan con los laureles y coronas (y con una lira en el caso de Pereira e Castro que al parecer era un escritor y un soldado: “com a penna e com a espada”), que simultáneamente hacen de adornos fúnebres y galardones de victoria; los versos que tienen debajo les fabrican una muerte, la explican y le dan un sentido heroico a través de tópicos republicanos reformulados por el Imperio (me refiero a los mismos tópicos que señalé al final del segundo capítulo). Litografiar los retratos de “caídos” como práctica gráfica prolifera a medida en que trascurren las batallas en el frente y las muertes aumentan rápidamente. Las páginas de los periódicos se transforman lentamente en obituarios ilustrados. De todos modos, lo que circula no es la foto misma sino una prueba de la existencia de una foto en una ilustración. Las fotografías siguen manteniéndose en su circuito marginal y se hecha mano de ellas para este tipo de composiciones mixtas (visuales y textuales).

Es en este último punto en el que el *Diario* del coronel Palleja es un texto crucial para comprender la interacción entre imágenes y textos en el periodo. Él va a hablar de las fotografías como fragmentos que tienen la capacidad de iluminar o ilustrar por sí solos un texto. En su carta del 26 de septiembre de 1865 el coronel uruguayo exige al editor del periódico *El Pueblo* Luís Magariños Cervantes que ilumine su texto del siguiente modo:

Mucho nos complaceríamos que nuestro amigo D. Luís Magariños llevase la amabilidad hasta el extremo de hacer poner al frente del *Diario* el retrato del General en Jefe Gobernador D. Venancio Flores y un oficial y un soldado retratados e iluminados al natural con sus respectivos uniformes, salidos y conocidos en Montevideo, correspondientes al escuadrón de artillería, batallón *Florida 24 de Abril*, *Voluntarios de la Patria Italianos* y batallón *Libertad*. Esto le es sumamente fácil y vendría

a iluminar convenientemente nuestro *Diario* por manera que los lectores conocerían a amigos y enemigos. [v.1 167]

El intento de Palleja no es el de construir un discurso que hegemonice las imágenes sino más bien dejar que ellas iluminen el discurso (una *iconografía* en vez de una *iconología*). El *Diario de la Campaña de las Fuerzas Aliadas contra el Paraguay* nunca sale ilustrado, muy a pesar de los pedidos explícitos del coronel. No obstante, es un texto que siempre implica a las fotografías del frente y aún más, es un texto que copia rápidamente los procedimientos de los fotógrafos y el lenguaje de las imágenes fotográficas. En este sentido el *Diario* es uno de los pocos ejemplos del impacto de esa constelación de fragmentos visuales en la escritura de la época y del impacto de éstos en las crónicas de guerra. En las páginas que siguen intentaré mostrar ese impacto como creador de un momento político positivo, un momento de crítica a la conformación de los estados nacionales a través de la guerra.

IV. (De)Trás de la instantaneidad. Los Diarios de Palleja.

Nacido en Sevilla con el nombre José de Pons y Ojeda, Palleja luchó la Primera Guerra Carlista en España (1833-1840). Después de rechazar el Tratado de Vergara, que consolidó por algunos años la paz entre Carlista y Cristinos, pasó por Francia y de allí viajó a Montevideo en donde decidió cambiar su nombre –al parecer era una práctica muy común entre exiliados de las carlistas (Salterain y Herrera xvi)- al de León de Palleja. En Uruguay luchó en la Guerra Grande (1839-1851) y fue más tarde jefe del batallón de *Voltígeros* para el Ejército Grande en la Batalla de Caseros (3/02/1852) que determinó la caída de Juan Manuel de Rosas en Argentina. León de Palleja era un militar

de renombre en Montevideo y terminó sirviendo a Venancio Flores en la Guerra contra el Paraguay¹²⁸.

Al comenzar el conflicto con el Paraguay Flores le pidió a Palleja que tomara el mando del batallón *Florida*. El Coronel aceptó y desde su primer día, 22 de junio de 1865, comenzó a escribir las crónicas diarias que fueron publicadas por entregas en 64 cartas en el periódico montevideano *El Pueblo* en el lapso que va del 22 de junio de 1865 al 17 de julio de 1866. Las cartas son al mismo tiempo compiladas y vendidas en 2 tomos por la Imprenta del Pueblo¹²⁹ con el título *Diario de la Campaña de las Fuerzas Aliadas contra el Paraguay, por el Coronel Oriental Don León de Palleja*, lo que constituye su primera edición como libro¹³⁰. Recién en 1960 aparece su segunda edición por el Ministerio de Instrucción Pública y Previsión Social como el tomo 29 de la serie de Colección de Clásicos Uruguayos de la Biblioteca Artigas –la cual utilizo en este trabajo– y finalmente en 1984 el Centro Militar de la República Oriental publica la última edición conocida del *Diario*. Las cartas salían en *El Pueblo* a modo de folletín. El folletín refiere al modo de publicación en entregas que o se incluían en el texto de los periódicos como una sección o se distribuían sueltas y también a un estilo de escritura que se relaciona con aquella modalidad editorial¹³¹. Este último aspecto establece ciertos parámetros estructurales en la narrativa:

¹²⁸ Para una biografía más detallada de León de Palleja cfr. el *Prólogo* de Eduardo de Salterain y Herrera de la edición del *Diario* de 1960 por el Ministerio de Instrucción Pública y Previsión Social.

¹²⁹ La Imprenta del Pueblo publica en 1867 *post mortem* la segunda obra de León de Palleja *Ordenanza sobre el Ejercicio y las Maniobras de los Batallones de Cazadores a pié*. Actualmente se conoce solo el primer volumen sobre la formación de los batallones, la instrucción del soldado, la escuela de tiro y la preparación para la guerrilla.

¹³⁰ El primer volumen se publica a fines de 1865 y el segundo en septiembre de 1866.

¹³¹ Un excelente análisis de la distribución de las novelas en el siglo XIX a través del folletín es el de Raúl Ianes “Folletín, Melodrama y Novela” en *De Cortés a la Huérfana Enclaustrada. La Novela Histórica del Romanticismo Hispanoamericano: 73-90*. O Juan Ignacio Ferreras, *Estudios sobre la Novela Española del*

Cada entrega o folletín debe terminar siempre dejando la acción – y la lectura-, suspendidas y al lector por tanto pendiente del próximo número de la entrega, que supuestamente develará la disyuntiva planteada prometiendo satisfacción al acuciante deseo del lector por consumir lo que está más allá del *Continuará* del relato interrumpido. (Ianes 74).

Muchas novelas toman este tipo de “estructuración” en la narrativa y aún cuando eran publicadas en un libro también seguían las interrupciones y continuidades propias del modelo de escritura folletinesca de la época. Esto se puede ver claramente en Palleja cuando finaliza la escritura de las entregas de cada carta (hablaré en breves sobre esto).

En algún sentido, el *Diario* de Palleja corre un destino similar al de las fotografías de la guerra: es comúnmente utilizado como una fuente para la historia de la guerra o para la historia del ejército uruguayo. Mi intento en estas páginas es rescatar el aspecto literario del *Diario* del Coronel León de Palleja. Sus crónicas son extremadamente heterogéneas e innovadoras, mezclan diferentes estilos narrativos y se ven perneadas por la fotografía y su composición. En este sentido, el *Diario* es un texto bastante inestable como para encuadrarlo en un género; podríamos decir que es un lugar de intersección de tres vectores diferentes: la “crónica”, la “epístola” y el “boceto”. Los tres circulan simultáneamente y tienen diferentes funciones. La “crónica” establece la relación entre escritura y verdad al inscribir al *Diario* en un género con historia en el continente (estoy hablando de las crónicas de viajes o diarios de viaje que circularon hasta el siglo XVIII y que son reemplazadas en el XIX por la novela romántica). Palleja apela al uso del diario o la crónica como modalidad de escritura para establecer sus parámetros de verdad:

Ayer hemos recibido correspondencia de la capital, en ella nos hablan de lo mal que le sienta al Sr. Ramírez el relato de mi *Diario*. No

Siglo XIX. La Novela por Entregas 1840-1900. Madrid: Taurus, 1972. y Elizabeth Garrels, “El Facundo como Folletín”. *Revista Iberoamericana*. 54 (1988): 419-447.

tenemos tiempo para cambiar frases; en campaña cuesta escribir algo más que en la capital. *No escribimos correspondencias [...] relato la verdad desnuda como la sabe decir siempre el Coronel Palleja; lo demás sería farsa.* (Palleja v1. 69, énfasis mío)

La oposición se conforma como “relato de diario” versus “correspondencia”: el primero es el vehículo de la narración fidedigna mientras que la epístola produce una distorsión a la narración verídica. No obstante, la subjetividad de la narración del diario está puesta del lado de la verdad, “la verdad desnuda como la sabe decir siempre el Coronel Palleja”. Él mismo es el personaje que maneja la verdad y maneja el cambio de una modalidad a otra. Cada vez que Palleja tiene un conflicto de intereses con sus editores o a causa de acusaciones que se le hacen a través de la correspondencia que llega al frente decide redefinir su narración como “cartas” o “correspondencia”. Este tono pasional y emocional lo utiliza sobre todo al finalizar sus entregas. Cada entrega consta de entre 4 y 7 días de crónicas y al final del último día de la entrega Palleja trata a su narración como una carta, un conjunto de escritos, por ejemplo el final de su carta 42 (23/02/1866)

Vuelve a salir hoy correspondencia para la capital y no queremos dejar de decir una palabra tan siquiera a nuestros amigos, que tal vez estén con cuidado por la suerte de sus parientes y conocidos. Ya se acerca el día que algo tendremos que decirles en nuestra fastidiosa e insípida correspondencia; por ahora conténtese con saber que no ocurre novedad en el ejército de vanguardia. (v2 105).

Otras veces el tono es menos formal y termina como en un brindis de un club social: “Salud, amados lectores, hasta el próximo correo!” (v2 24). Su conciencia epistolar también es la que nos permite ver el envío y recibo de objetos de ambos lados: por ejemplo, el 21 de julio de 1865 pide zapatos para la tropa: “Dios quiera que nuestro

Gobierno se acuerde de mandarnos calzado, lo esperamos muy pronto” (v1 38). Esta denuncia de faltas y pesares transforma a la carta como un vehículo, un modo directo e íntimo de acceder al lector. Sus denuncias se tornan brutalmente escatológicas:

Se ocupó la tropa de la limpieza del campo, que con el desecho de la carne y osamentas de las carneadas, está lleno de materias en estado de descomposición que contaminan el aire. Se ha quemado sólo lo que se ha podido y si permanecemos más en este estado de inacción será necesario mudar de campo. El estado sanitario del ejército no es del todo bueno; ya se han manifestado casos de tífus; la diarrea a causa de la carne cansada y flaca es casi general; por estas razones no sería extraño se desarrollase alguna epidemia cuando apuren más los calores, que ya se van haciendo sentir. Después toda la superficie del campo en un radio de dos leguas está cubierta de caballos y algunos bueyes muertos de flacura y a falta de alimento. (v 1. 120)

El tono descriptivo es una denuncia directa que ubica a Palleja como único responsable. Desde estas quejas a la directiva del gobierno y a la conducción de la campaña pasa a relatar el tránsito de objetos de la ciudad al frente. Por ejemplo, el 7 de enero de 1866 una persona anónima le envía un termómetro:

Ha llegado hoy el correo del ejército y por consiguiente hemos sabido de nuestras amadas familias. El que escribe estas líneas ha recibido con no poca sorpresa el obsequio de un termómetro, cuya falta lamentaba y hasta me acriminaba a mí mismo, por no haberme acordado, al aprontar mi valija en Montevideo, de proveerme de este instrumento tan esencial ... Le agradezco íntimamente este obsequio al amable caballero que se ha dignado acordarse tan favorablemente de mí; su modestia iguala a su extrema finura. Desde hoy en obsequio a este señor, anotaremos en nuestro *Diario* los grados de temperatura: la de hoy a las doce y a la sombra era de 30° centígrados. (v2 19-20)

Desde allí comienza a registrar las temperaturas diarias hasta la náusea. El 5 de febrero de 1866 una “mujer desconocida” le envía una caja con fragancias y medicamentos, Palleja suplica a la mujer de “generoso y caritativo corazón” que salga de su anonimato:

Un joven militar, que llegaba de la ciudad de Corrientes con procedencia de Montevideo, se apeó en mi tienda esta tarde y puso en mis manos una cajita que contenía nueve frasquitos de una esencia maravillosa, diciéndome que una señorita se la había dado en el muelle con encargo especial de entregármela, y que cuando se concluyesen estos preciosos medicamentos, lo hiciera saber por medio del *Diario* que llevo de la campaña, y que mis amigos se atreven a someter al público en Montevideo, para mandarme otras más. Antes de avisaros, generoso y caritativo corazón, que el medicamento se ha concluido, cumpliré con el grato deber de manifestaros mi gratitud en nombre de las desdichas y males que vais a aliviar, en nombre de esos infelices militares a quienes tal vez olvidaron las madres y las esposas, y que tu noble y magnánimo corazón ha recordado sus padecimientos para aliviarlos. ¿Por qué ocultas tu nombre alma bella? (v2 73)

Finalmente, encontramos en el *Diario* el “boceto” que es una forma visual (un bosquejo, esbozo) y a la vez una expresión literaria que tiende a tomar la naturaleza visual del boceto pictórico a través de un proceso de ekphrasis¹³² (en este caso es la representación verbal de lo visual). El boceto es un retrato a las apuradas levantado a mano rápidamente para caracterizar a algo o a alguien y en Latinoamérica no es un género literario muy popular¹³³ aunque el proceso ekphrático y el retrato como boceto se puede ver en los cuadros o retratos de costumbre. El caso paradigmático de la escritura de bocetos durante la Guerra contra el Paraguay fue el de Ignacio Garmendia y su libro *La Cartera de un Soldado, Bocetos sobre la marcha*, que se acerca más al género “galería de retratos” expandido a fin del siglo. La excusa de Garmendia es ante todo su profesión de pintor y después el apuro con que retrató textualmente a los protagonistas y eventos de la

¹³² Para un análisis en profundidad del concepto de *ekphrasis* cfr. W.J.T. Mitchell “Ekphrasis and the other”. *Picture Theory. Essays on verbal and visual representation*: 151-182.

¹³³ En los Estados Unidos el *Sketch* es bastante común; lo inaugura Washington Irving con su *Sketch Book of Geoffrey Crayon*. Otros bocetos podrían ser los de Harriet Wilson *Our Nig. Sketches from the Life of a Free Black*. Luisa May Alcott *Hospital Sketches*. etc... para un análisis sobre este género cfr. Kristie Hamilton. *America's Sketchbook: The Cultural Life of a Nineteenth-Century Literary Genre*. Athens, OH: Ohio University Press, 1998.

guerra. Palleja se refiere muchas veces al *Diario* como “boceto” y por momentos compara su escritura con “pinceladas”, “trazos”, “dibujos”.

El primer volumen del *Diario* describe la marcha desde Montevideo a través de la provincia de Corrientes en Argentina hasta la ciudad de Uruguayana ocupada por las tropas paraguayas en tierras del Imperio de Brasil. Luego de la rendición de Estigarribia en Uruguayana y el movimiento de las tropas paraguayas a sus tierras comienza la invasión al Paraguay y allí termina el primer volumen del *Diario* antes de que las tropas de la Alianza entren al territorio de López.

El segundo volumen es el del periodo que va de enero de 1866 al 17 de julio de 1866. Aquí Palleja pasa por la Batalla de Estero Bellaco (2/05/1866), la Batalla de Tuyutí (24/05/1866), la Batalla de Yataity-Corá (1/07/1866), la Batalla del Boquerón (16/07/1866) y la del Sauce en la que muere (18/07/1866)¹³⁴. Esta es una división que no está hecha por el Coronel sino que la dispone Luís Magariños Cervantes (editor de *El Pueblo*) dándole así una unidad narrativa al *Diario*.

En el primer volumen encontramos un tono descriptivo de los lugares en los que para con el ejército. Todo está cifrado en la palabra “vista” y “golpe de ojo”:

Día 11[julio 1885] – El día amaneció hermoso, la helada fue escasa y el sol vivificante y hermoso. Las márgenes del Uruguay a toda altura son risueñas y alegres. La clama que respira todo horizonte recargado de palmeras, **contrasta** de un modo especial con el salpicado de las carpas y hormiguo de hombres y tropas de ganado. Allá en la lontananza se ven los surcos de vapor que dejan en el horizonte los transportes. En todo este risueño y extraño paisaje parece recrear a alegre ciudad de Salto, que cual somnolienta coqueta se asoma a la cuchilla acariciada por los rayos del sol, a admirar este brillante espectáculo, que no volveré a ver en buenos tiempos. (v1 27)

¹³⁴ Para seguir los eventos históricos en más detalle refiérase a la línea de tiempo que inicia mi trabajo.

... acampamos a lo largo del arroyo [Ayuí] en el extremo de un monte claro de algarrobos. A la vista de leña, que presentaba ser muy abundante por estar trabajado el monte, se alegraron nuestros pobres soldados. Se carneó a media ración y se dio orden de acopiar leña para la noche, que prometía ser muy fría; quemaron leña a todo su placer. El campamento presentaba el aspecto de una vasta hoguera. (v1 28)

Después de hablar [Bartolomé Mitre] al *24 de Abril* [batallón oriental] recorrió toda la línea, saludando a los jefes de los demás cuerpos, tanto de infantería como de caballería. Esta se extendía a lo largo de la cuchilla, haciendo un golpe de vista magnífico, que realzó durante unos instantes una hermosa oriental vestida de amazona, mujer de un jefe, que parecía mostrarse y hacer alarde de ser la reina de la hermosura en la parada del ejército oriental. [v1 33]

La descripción de la llegada, el acampar y la parada para el saludo de Mitre se hacen a través de un lenguaje visual pero la composición no es pictórica sino fotográfica: Palleja está constantemente pensando, sobre todo en la primera parte, en la ausencia de fotógrafos (recordemos que el primer viaje se hace alrededor de mayo/junio de 1866) y por ello el modo en que integra el espacio en la narración es a través de lo que se vería por el lente:

[31 de diciembre de 1865] A las seis se puso el ejército en movimiento, solamente para mudar de campo unas cuerdas al frente, a orillas de una laguna de ocho o diez cuerdas de largo, con suficiente abra para alojarse holgadamente todos los cuerpos. La artillería e infantería a la derecha de la laguna, y la caballería a la izquierda; formando el conjunto del campamento un *golpe de vista* magnífico, por lo pintoresco del lago embellecido por las carpas, las enramadas, los pabellones y demás accesorios de un campamento estrecho donde pulula la gente en continuo movimiento. *Una vez más deploramos la falta absoluta de un fotógrafo.* (v1 364, énfasis mío)

El “golpe de vista” está directamente relacionado con la fotografía. Así se nos presenta o se nos expone a un “golpe” una imagen fotográfica. Su escritura hasta ese momento no

puede más que anhelar el registro fotográfico ante la imposibilidad de “mostrar” con su discurso textual (“una vez más deploramos la falta absoluta de un fotógrafo”). Palleja en cada descripción compone, arma una escena a ser retratada; la cámara en este caso es la escritura misma hasta que finalmente se presenta como imposible y se necesita una cámara ahí a donde el lenguaje no puede acceder:

A las doce del día, el campamento presentaba un *golpe de vista* magnífico, todos habían tendido sus ropas a secar en ramas, o sobre las carpas; era un bizarro mosaico, donde figuraban sin orden ni concierto, todos los colores, sobre un fondo verde esmeralda. *Habiendo tanto fotógrafo hoy en día en la capital de Montevideo y en Buenos Aires, admira como no se ha animado algo a seguir los ejércitos aliados y levantar vistas.* (v1 286, énfasis mío)

La primera parte del *Diario* muestra constantemente una imposibilidad hasta que, en el segundo volumen, las batallas comienzan, los fotógrafos aparecen y la obsesión por la incapacidad textual abandona el relato del Coronel.

En el segundo volumen del *Diario* la escritura de Palleja toma un carácter fotográfico mayor, ya que adopta como estrategia retórica el modo en que los fotógrafos retrataban las batallas. La primera batalla en la que Palleja participa es la de Estero Bellaco. De este ataque sorpresa de las tropas paraguayas describe:

A las doce del día, apenas acababa de escribir las líneas que preceden, desembocó briosamente una columna enemiga como de cinco a seis mil infantes y una gran masa de caballería arrolló nuestros puestos avanzados, y una parte de la brigada oriental formó a la ligera y marchó a repeler el enemigo. A la cabeza del batallón *Florida* cargué a los paraguayos y esta carga será memorable en los fastos militares de la República Oriental. Me esperaron a pie firme, mi columna se enterró en las filas enemigas [...] A las tres de la tarde estábamos formados en la línea enemiga. Los tres Generales en Jefe recorrieron la línea, hicieron

recoger todos los heridos indistintamente, y a las cinco de la tarde regresamos a nuestro campo. (v2 218-219).

La narración está sin ninguna duda interrumpida: el ataque comenzó al mediodía y terminó a las 5 y no tenemos acceso al combate, tan solo el sugerente “me esperaron a pie firme, mi columna se enterró en las filas enemigas”. Lo que sí existe es la elipsis, la prohibición del acceso a la batalla: confrontación física, el colapso y la destrucción de los ejércitos están sugeridos pero omitidos de esta crónica de guerra. El lenguaje se paraliza ante la violencia del evento y sólo emerge en su espectralidad -como un “boceto” (?)- como un dispositivo fundado en la imposibilidad de la palabra y la imposibilidad de describir la violencia de la guerra. Estamos también siendo testigos de la imposibilidad de los testigos de dar un testimonio de un evento traumático. Giorgio Agamben en su ensayo sobre los testimonios de los sobrevivientes de los campos de concentración nazis durante la Segunda Guerra Mundial (*Remnants of Auschwitz. The witness and the Archive*) explora la estructura traumática del evento a describir y encuentra que la dificultad de contar está necesariamente relacionada con la estructura del testimonio como narración (12). El evento es lo único real pero lo real es el evento sumado a la experiencia del evento imposible de describir; entonces, si bien puede reproducirse parte del evento no puede reducirse en ningún grado a una narración porque no sería verdad ya que la verdad incluiría la experiencia como imposibilidad de descripción. En definitiva, el trauma narrado escinde el concepto de verdad del de evento. Por otro lado, esta división se va a reafirmar en tanto a la experiencia siempre la cuenta el sobreviviente. El testigo es por definición un sobreviviente y allí reside la imposibilidad misma del testimonio en contar el evento: la experiencia final siempre la tienen los que han sufrido el evento en sus

máximas consecuencias que son aquellos que ya no pueden narrarla: los muertos.

Agamben llama a esto “*lacuna*” como un lugar del testimonio que marca la imposibilidad estructural del testimonio mismo (*Remnants...* 33-34). Palleja copia el procedimiento de los fotógrafos en tanto estos describen las “consecuencias”, el momento (de)trás de lo instantáneo y este gesto le permite acercarse a la experiencia final, a la *lacuna* como el lugar de la imposibilidad de la representación:

La pérdida del enemigo pasa de tres mil hombres fuera de combate; ayer se han sepultado novecientos y tantos cadáveres del enemigo sin contar con otros tantos que quedaron por lo menos en el campo de ellos, de éste y del otro lado del Estero donde sufrió la mayor pérdida [...] a pesar del cúmulo de trabajo de este día, he recogido todos los cadáveres de los cuerpos de la brigada y los he hecho sepultar juntos, por si algún día pueden llevarse estos restos al suelo patrio [Uruguay] (v2 222-223).

En este pasaje podemos ver como Palleja comienza a copiar los procedimientos de los fotógrafos. La “visualización” de la guerra es a través de la cosecha de cadáveres, a través de los restos (la presencia de la muerte). Esto podemos verlo en varias de las fotografías del frente la mayoría tomada por Bate.



Figure 43: Cadáveres paraguayos. Albúmina. 1866. Bate & Cía. W. Biblioteca Nacional del Uruguay.

Muertos en primer plano, una pila de cadáveres de paraguayos aún insepultos, mutilados, esqueléticos –esqueléticos no por podredumbre sino por desnutrición-, indistintos el uno del otro. Es difícil en la imagen distinguir los cuerpos, se ven más bien colecciones de miembros apilados en una fotografía que nos parece inevitablemente familiar, una imagen que nos hace pensar en una historia de las imágenes de guerra. Pero lo que tenemos en la imagen y en la narración de palleja es una propuesta doble: o escenarios sin muertos o muertos sin escenarios. Allí está la operación retrospectiva como propuesta, ya que solamente tenemos partes en las que hay que suponer el resto, imaginar la batalla o poner los actores en aquellas fotos de ruinas.

En este sentido, se puede pensar en una dialéctica inestable entre imágenes y textos en el *Diario* del Coronel: cada vez que el lenguaje textual se hace imposible se transforma en visual a través del proceso de ekphrasis. Mediante la reproducción del procedimiento de hacer visible la guerra en las fotografías, Palleja está transformado su escritura en algo diferente a la escritura misma: está desplegando un dispositivo visual que finalmente va a producir un enunciado político en tanto las fotos denuncian el crimen de la guerra, la violencia y la falta de control estatal de esa violencia. Creo que es fundamental resaltar este aspecto de la escritura de Palleja: su *Diario* está deviniendo siempre en una crítica política a los Estados de los que él es representante y su crítica está articulada en el despliegue narrativo de un dispositivo visual.

El dispositivo visual –ekphrasis- es una de las claves para la narración de la batalla de Tuyutí (24 de mayo de 1866). Tuyutí es y continuará siendo la confrontación militar más grande de América del Sur ya que involucró más de 64 mil soldados en el campo de batalla (24 mil paraguayos, 32 mil de la Alianza compuestos por 21 mil soldados del Imperio de Brasil, 10 mil argentinos y 1.300 uruguayos). Palleja captura el ataque paraguayo desde tres puntos de vista diferentes, tres fotografías o “vistas del frente”: flanco izquierdo, centro y flanco derecho (dirección de lectura):

A las 10 del día un cohete a la Congreve lanzado desde la derecha del enemigo, que vino a caer entre el *Florida*, fue señal de ataque. La columna emboscada se lanzó sin disparar un solo tiro, la caballería, sable en mano y la infantería a la bayoneta [...] Al mismo tiempo en que estalló, y es la verdadera expresión, el combate en nuestra izquierda, dos fuertes columnas de ataque emboscadas también fuera de trincheras, se lanzaban sobre el centro y el ala derecha; pero la que venía por el centro retardada por el Paso del Estero y las vueltas que hace el albardón, llegó a chocar después de la columna de la derecha; así pasaré a contar lo que acaeció en este costado. (v2 261-262)

Palleja continúa con la descripción del centro y de la derecha. Sin duda estamos frente a un tríptico de características monumentales, tres paneles que construyen una vista panorámica. Como observadores estamos en una posición central y privilegiada para poder contemplar la composición completa. Nuevamente, el Coronel no puede contar la historia en sus máximas consecuencias. Tan solo se enfoca en movimientos de los cuerpos de los ejércitos en conflicto, en los movimientos de artillería y estrategias de caballería. Accedemos a un manual militar de táctica y estrategia:

La columna enemiga, compuesta de siete batallones y dos a tres regimientos de caballería, cruzó el bañado y destacó la caballería por el Palmar, amenazando envolver el primer cuerpo del ejército argentino por la espalda; encontró a la caballería correntina que no supo contener su empuje, y envolvió un batallón de la división del coronel Rivas sin casi darle tiempo para más que para replegar los tiradores. Otros dos batallones destacados al frente formaron en cuadro, pero la caballería enemiga interponiéndose entre los cuadros y la línea de batalla nuestra, fue motivo a que aquéllos sufrieran el fuego de algunos nuestros, que se aturullan y no ven lo que hacen. (v2 261-262)

El arte de hacer la guerra, la descripción de las posiciones y las tácticas durante la batalla limpia el teatro de guerra de la violencia visual del mismo fenómeno. Su única descripción sucede en un momento en el cual describe el accionar de las baterías orientales: “Era un torbellino de fuego, en medio de la nube espesa de humo que cubría el frente, se veían como un relámpago, volar por los aires los miembros y las ropas de los jinetes y las monturas y miembros de los caballos” (v2. 263). Y nuevamente al final de la batalla, la imagen de la muerte emerge en detalle.



Figure 44: Octavo montón de cadáveres paraguayos. Albúmina. 1866. Bate & Cía. W. Museo Mitre.

El campo quedó repugnante de cadáveres mutilados y caballos despanzurrados y perniquebrados [...] Una compañía de ingenieros vino a hacer fosas entre líneas, en las cuales se sepultaban los cadáveres del enemigo por un destacamento del *Florida* y del *24 de Abril*. Durante la noche y aún de día no se podía pasar en las avanzadas del mal olor que despedían los cadáveres; por esta razón se están sepultando a gran prisa. El día fue poco para acabar de enterrar tanto cadáver; quedó una buena carga para mañana a los cuerpos que me relevaron al ponerse el sol. (v2 272)

Yo miro con dolor el exterminio que va sufriendo la población paraguaya, en tan repetidos y desgraciados combates como han sufrido de un año a esta parte, ¿y todo por qué? ¡Por un solo hombre, y en pleno siglo XIX!... el soldado paraguayo es digno de mejor suerte y merece toda mi simpatía y adhesión. (v2 272)

La morbosa descripción de los cadáveres y su entierro es producto de la operación descriptiva fotográfica el dispositivo visual que se convierte finalmente en una declaración política contra el estado paraguayo y a favor de los soldados. La posición humanista de Palleja en mi opinión surge como crítica a la civilización que los gobiernos pretenden o que “pretenden llevar” al Paraguay. El siglo XIX es para Palleja el de la civilización que contradice radicalmente la cantidad de muertes y las consecuencias que la guerra dejó hasta ese momento (recuérdese que Palleja escribe en el primer año de la guerra y que todavía le quedan 4 más al conflicto, hasta 1870).

Evidentemente el Coronel estaba explorando las contradicciones intrínsecas de la civilización y sus defensores. Si bien la guerra no está pensada en ningún momento como una “campaña civilizatoria” ya que se la ve más bien como un conflicto entre países, es evidente que el carácter antidemocrático que se le atribuye a López y la “cruzada libertadora” como se la solía llamar acarrea las contradicciones intrínsecas de las campañas de pacificación como se verá más tarde en Argentina con la Campaña del Desierto (también conocida como Conquista del Desierto impulsada por -en aquel

entonces Ministro de Guerra- Julio Argentino Roca en 1877) de la que participa casi todo el aparato militar desplegado en la Guerra contra el Paraguay. La posición de Argentina y Uruguay en la Triple Alianza pone de manifiesto ciertas contradicciones en relación al carácter “democrático” que se le otorga a la guerra -en tanto se la piensa como una guerra para llevar la democracia al Paraguay- ya que Brasil en ese momento era un Imperio que mantenía todos los principios de los que las naciones habían rechazado al conseguir la independencia de España y en su constitución como Repúblicas. Esto se ve claramente en el momento en el que Palleja decide reproducir partes de la carta que el Mariscal paraguayo Estigarribia ofrece a Mitre durante el sitio de Uruguayana:

Principia [la carta] por echar en cara a los brasileños la piadosa misión que llevan de rescatar a la libertad el Pueblo paraguayo que gime bajo el peso de la tiranía, cuando aquellos conservan la esclavitud en el Imperio y consienten que una gran parte de la población sea esclava y trabaje para hacer dichosos a un pequeño número de magnates privilegiados. (v1 115).

Como vimos en el capítulo anterior, existe un reclamo constante de los paraguayos a Argentina y a Uruguay (recuérdese el grabado de *Paraguay sosteniendo a las Naciones* – Figura 18- que incluye a todas las repúblicas)¹³⁵.

Para poner en claro las cosas, Palleja hace que la escritura colapse con la fotografía, toma prestada la terminología, los procedimientos, las tácticas y las estrategias de los fotógrafos para representar la guerra. Su escritura utiliza a la expresión fotográfica

¹³⁵ El periódico paraguayo *Cabichuí* constantemente llama a la Alianza un “aborto del siglo” ya que la componen repúblicas e imperio: “‘La verdad en su lugar’: El tratado secreto!! Fantasma aterrador que está consumiendo los pueblos, y que amenaza la demolición de las libertades y la paz en América: monstruo insaciable, aborto del siglo XIX que ha rasgado las mas veneradas leyes de las naciones, haciendo renacer los tiempos bárbaros de la demolición y la conquista por la guerra... [sic]” (#15 1/07/67)

como un modo de acercarse a la violencia y al trauma del fenómeno bélico¹³⁶. En este sentido Palleja está usando las imágenes fotográficas como un “filtro de la realidad” ya que las hace mediar entre la imposibilidad de la palabra y lo abyecto de la realidad bélica. La fotografía en el *Diario de la Campaña de las Fuerzas Aliadas contra el Paraguay* funciona como una ficción que estructura la realidad del fenómeno bélico. Ahora, la fotografía misma es incapaz de capturar el “momento” de la violencia y es precisamente eso lo que nos fuerza a mirar los resultados, las consecuencias de esa violencia y reconstruir con la narración aquello que ha quedado: a esto llamo el momento (de)trás de la instantaneidad. La foto como mediación simbólica esta produciendo algo nuevo- un momento positivo- una afirmación que se articula en una secuencia política y ética: en el hecho de sugerir la imposibilidad de las palabras para describir la guerra y establecer una ficción desplegada desde lo visual, nos muestra el trágico resultado del conflicto que nos demanda, o nos debería demandar, una posición crítica en relación a la violencia de los Estados-Naciones. El *Diario* inevitablemente termina con una posición anti-bélica: “No fui partidario de esta guerra; todos saben mis ideas a este respecto, más, la considero una guerra estúpida” (v2. 82).

El *Diario* de Palleja nos acerca al fin de una forma romántica de representar la guerra y la violencia¹³⁷. Desde el inicio del siglo la muerte aparece glorificada visual y textualmente; la “guerra sin guerra” como un fenómeno desustanciado -o quizá

¹³⁶ Para un estudio sobre los efectos psicológicos y físicos de la guerra en el sujeto cfr. Eric Leed. *No Man's Land: Combat and Identity in World War I*. Cambridge: Cambridge University Press, 1979.

¹³⁷ Para evaluar este tipo de narrativas el trabajo de Doris Sommer *Fundational Fictions. The National Romances of Latin America*, nos acerca a una idea general sobre la estatización romántica sobre raza, género y etnia y de qué modo estos conceptos crean cierto tipo de “ideal” nacional. Creo que en este sentido vale la pena preguntarse cómo el romanticismo borra la violencia del estado, o produce algo diferente al pasarla por conceptos que el romanticismo toma como propios “heroísmo”, “nación”, “patria”, etc...

excesivamente real¹³⁸. En su trabajo *Fotografía, documento, realidad: una ficción más real que la realidad misma*, Slavoj Žižek postula que la idea de “lo real” siempre se presenta –o retorna- como un (otro) verosímil por la excesiva realidad del evento: “precisamente por ser real, es decir, en función de su carácter traumático/excesivo, somos incapaces de integrarlo en lo que vivimos como nuestra realidad, y nos vemos por consiguiente necesitados de experimentarlo como una aparición” (7). El romanticismo en definitiva es una ficción que estructura una realidad y la tarea crítica no es encontrar la ficción en la realidad sino encontrar “realidad” en la ficción y primordialmente, poder evaluar qué consecuencias genera el pasaje de un plano a otro. La independencia de España a comienzos del siglo va a generar y establecer un modelo romántico y neoclásico para hablar, un modelo para concebir la realidad bélica, para mirar cualquier fenómeno bélico (basta con echar una simple mirada a las colecciones poéticas que surgen en Argentina y Uruguay *La Lira Argentina* y *El Parnaso Oriental* a los que me referí brevemente en el capítulo anterior); el modelo independentista es una máquina de observar, la máquina de mirar que permite decodificar la excesiva realidad del evento. Palleja nos está señalando el camino hacia un nuevo sistema representacional, un nuevo sistema de similitudes, un cambio social en el modo de entender el concepto de *mimesis*.

¹³⁸ Esta idea está formulada desde el trabajo de Slavoj Žižek *Fotografía, documento, realidad: una ficción más real que la realidad misma*. (Extracto de la conferencia pronunciada en el Museo del Traje de Madrid el día 14 de junio dentro de los "II Debates en torno a la Fotografía" en los Encuentros PHE04) <http://alteciones.com/brumaria70.htm>.



Figure 45: Muerte del Coronel Palleja. Albúmina. Bate & Cía. W. 1866. Biblioteca Nacional del Uruguay.

Por eso, en mi opinión este es el icono fotográfico más importante de la Guerra contra el Paraguay. La fecha: 18 de julio de 1866. El lugar: trinchera de El Sauce. El batallón *Florida* dejó de luchar espantados ante la muerte del Coronel. Se cree que ya estaba muerto cuando lo retrataron. La foto de Palleja circuló independientemente de su diario.

Esta es la conclusión de la escritura de Palleja, el final sin falsificación, lo foto que retrata la muerte de la palabra misma. Magariños Cervantes escribe “al lector” ante la abrupta terminación del *Diario*: “La muerte, pues, fue la única que pudo hacer que cayese de las manos del cronista popular, la pluma...” (v2 378). La fotografía toma el lugar de la muerte (presenta la ausencia de la vida) pero por otro lado toma también el lugar de la escritura y lo hace sin desplazamientos, ni dialécticas negativas. Toma el lugar de la escritura como un lenguaje que ha sido expulsado de la heroicidad y virtuosidad de la épica bélica romántica; un discurso expulsado de la ciudad de las letras que de repente se encuentra en una ciudad ilustrada. Si, como nos dice W.J.T. Mitchell todas las imágenes son una reflexión sobre las imágenes (su formulación es: “all pictures are metapictures”) ya que siempre pueden ser utilizadas para reflexionar sobre la naturaleza de la imagen (*Picture...* 82), la foto de Palleja es en toda su naturaleza una reflexión sobre las imágenes de Guerra contra el Paraguay. Eduardo Cadava en “‘Lapsus Imaginis’¹³⁹ señala que todas las imágenes de ruinas son una reflexión sobre las imágenes en general. Esta conexión es lo que siguiendo a Walter Benjamin, Cadava llama “Hisotirca Index of Images”. Este *index* es el que nos permite actuar ante una imagen de violencia, nos permite o nos interpela a “asumir una responsabilidad” ante las imágenes -porque una

¹³⁹ “‘Lapsus Imaginis’: The image in ruins” *October*. Vol 96 (Spring 2001): 35-60.

fotografía nos lleva siempre a otra fotografía (las constelaciones y arcadas benjamíneas) y así ininterrumpidamente (39-40). Esa es la sensación que quizá se tiene frente a la pila de cadáveres paraguayos... como si todas las imágenes de pilas de muertos formaran un grupo al cual hacen constante auto-referencia.

Produciendo dentro del *autómata* (la máquina de guerra), marcando la precaria naturaleza del estado en el momento de la guerra, Palleja enfatiza la paradoja que mina el siglo XIX latinoamericano: el estado civilizado cometiendo actos bárbaros. La guerra es el punto de inflexión que diluye la dicotomía entre civilización y barbarie y que nos recuerda siempre que la guerra es la imagen de la muerte que pertenece a todos los estados y a ninguno de ellos. Si es cierto que las fotografías de la muerte y de las ruinas son el recordatorio de que todas las fotos son, al final, sobre la muerte y que todas ellas muestran la imposibilidad de las imágenes para contar historias (Cadava 35), la foto de la muerte de Palleja es también un recordatorio de que todas las imágenes y textos de la Guerra contra el Paraguay hablan de la imposibilidad de hablar y nos muestran la imposibilidad de mostrar... ellos son los que establecen dicho límite en la representación. Esto es, ese mundo de fragmentos visuales y textuales que se intersectan constantemente son las condiciones por las cuales se establece lo imposible, lo irrepresentable, lo que no se puede mostrar: ellas mismas son el colapso de la representación de la épica nacional.

V. Lista de Cronistas Directos de la Guerra contra el Paraguay

Aveiro, Silvestre. *Memorias Militares (1864-1870)*.

Azevedo, Carlos Federico. *Hostória médico-cirúrgica da esquadra brasileira na campanha do Uruguay e Paraguay de 1864 a 1869*.

Azevedo, Moreira de. *Rio da Prata e Paraguay: quadros guerreiros*.

Azevedo Pimentel, Joaquim. *Episódios militares*.

Barreto, José Francisco. *História da Guerra do Paraguay*.

Barroso, Gustavo. *A guerra do Lopez: contos e episódios da campanha do Paraguai*.

Barroso da Silva, Francisco Manuel. (Barón de Amazonas). *Combate Naval do Riachuelo*.

Bliss, Porter and George Masterman. *Memorial of Porter C. Bliss and George F. Masterman, in Relation to Their Imprisonment in Paraguay by the President of that Republic*.

Bocayuva, Quintino de Souza. *Guerra do Paraguay: nova phase (carta a un amigo)*.

Bormann, José B. *História da guerra do Paraguai*.

Burton, Sir Richard Francis. *Letters form the Battle-Fields of Paraguay*.

Centurión, Gaspar. *Recuerdos de la Guerra del Paraguay*.

Centurión, Juan C. *Memorias ó Reminiscencias históricas sobre la guerra del Paraguay*.

Cerqueira, Dionisio. *Reminiscências da campanha do Paraguai*.

Costa, Fancisco Félix. *História da guerra do Brasil contra as Repúblicas do Uruguay e Paraguay*.

Cunha Junior, Francisco. *Guerra do Paraguai: Tuyuty (Ataque de 3 de Novembro de 1867)*.

D'Eu, Conde. *Viagem militar ao Rio Grande do Sul (agosto a novembro de 1865)*.

De Lasserre, Madame Duprat. *The Paraguayan War: Sufferings of a French Lady in Paraguay*.

- Fotheringham, Ignacio. *La vida de un soldado. Reminiscencias de las fronteras.*
- Galvão, Rufino de Fonseca (Vizconde de Maracajú). *Campanha do Paraguay (1867 e 1868).*
- Garmendia, José Ignacio. *Campaña de Humayta.- Recuerdos de la guerra del Paraguay: Batalla del Sauce, combate de Yatayti Corá, Curupayti, Campana del Pikyciri. y La Cartera de un Soldado (bocetos sobre la marcha).*
- Godoy (Godoi), Juan Silvano. *El fusilamiento del obispo Palacios y los tribunales de sangre de San Fernando: documentos históricos.*
- Jourdan, Emilio Carlos. *Guerra do Paraguay. -Historias das Campanhas do Uruguay, Matto-Grosso e Paraguay. Y Atlas histórico da Guerra do Paraguai.*
- Hoonholtz, Antonio (Barón de Teffé). *Memórias do Almirante Barão de Teffé. Batalha naval do Riachuelo.*
- Kennedy, A.J. *La Plata, Brazil and Paraguay during the Present War.*
- Maíz, Fidel. *Etapas de mi vida.*
- Mansilla, Lucio V. *Una Excursión a los Indios Ranqueles.*
- Masterman, George. *Seven Eventful Years in Paraguay.*
- Nabuco, Joaquim. *La guerra del Paraguay.*
- Oliveira. *Evacuação de Corumbá.*
- Ouro Preto, Vizconde de. *A Marinha d'outrora (subsídios para a história).*
- Palleja, León de. *Diario de la Campaña de las fuerzas aliadas contra el Paraguay.*
- Rebouças, André. *Diario a Guerra do Paraguai (1866).*
- Resquin, Francisco. *Datos históricos de la guerra del Paraguay con la Triple Alianza.*
- Scheider, L. *A guerra da Tríplice Alianza contra o governo da república do Paraguai.*
- Seeber, Francisco. *Cartas sobre la guerra del Paraguay (1865-1866).*
- Silvado, Américo. *A nova marinha: desposta á "A marinha d'outrora" do Sr. Alfonso Celso de Assis Figueiredo (ex-visconde de Ouro Preto).*

Silva, Jose Luiz Rodrigues da. *Recordações da campanha do Paraguai*.

Talavera, Natalicio. *La guerra del Paraguay: correspondencias publicadas en El Semanario*.

Tunay, Alfredo d'Escarnolle. *A retirada da Laguna. Y Narrativas militares; scenas e typos*.

Thompson, George. *The War in Paraguay: With a Historical Sketch of the Country and Its People and Notes Upon the Military Engineering of the War*.

Versen, Max. *História da Guerra do Paraguai*.

Washburn, Charles. *The History of Paraguay: with Notes of Personal Observations and Reminiscences of Diplomacy under Difficulties*.

Chapter 4.
Visibilidad, Detallismo y Escritura: Cándido López y la Creación Mixta.

“La gloria es una flor de cementerio”.
Lucio V. Mansilla. *El Asalto de Curupaytí*.

“Y como si la pluma no bastase a la historia, la
pintura ha sido llamada en su auxilio y hemos tenido
un nuevo documento justificativo del crimen que
tiene por autores responsables a los jefes de las
naciones”
Juan Bautista Alberdi. *El Crimen de la Guerra*.

Es difícil presentar a un pintor que no se asume como tal, sino que se
identifica como un cronista, un narrador de hechos de la guerra del
Paraguay. (Gil Solá y Dujovne 9).

En este enunciado de las curadoras del Museo Nacional de Bellas Artes se resume la problemática de la crítica sobre la obra del pintor argentino, el Teniente Cándido López. ¿Cómo presentarlo? y sobre todo ¿Cómo entender la aparente contradicción de un pintor que se asume como narrador? El enunciado de Gil Solá y Dujovne asombra por la simpleza y claridad de su formulación -tanto que nos lleva a proponer una respuesta demasiado obvia: ¿por qué no presentarlo como un narrador, entonces?- y sin embargo presupone al menos tres complicaciones propias de la evaluación de toda obra de arte moderna. En primer lugar, que las funciones textuales de narrar son exclusivas de la expresión escrita: la pintura no narra -y aquí narrar está usado como un sinónimo de escribir. En segundo lugar, que Gil Solá y Dujovne están pensando en un artista cuya producción está clara y distintamente desplegada en un arte determinado: el pintor pinta

(arte de la pintura) y el escritor escribe (arte de la escritura). Y por último, que el metadiscurso de la disciplina a la que Gil Solá y Dujovne pertenecen (su *iconología*), en este caso el de la historia del arte, es el que realmente está delimitando y haciendo proliferar estas divisiones: por eso para las curadoras el verdadero problema es el de “presentar” a Cándido López, decidir si es pintor o narrador es finalmente un despliegue de la retórica de la misma disciplina.

El trabajo de Solá y Dujovne va a presentar una composición completa: los textos y pinturas de López en la misma colección. Aunque es el discurso de la historia del arte - la iconología misma- el que abandona los textos y las curadoras solo se dedican a la producción pictórica del teniente argentino. En general (hablaré de la recepción crítica de la obra de Cándido López en las secciones siguientes), el trabajo pictórico de López ha sido exquisitamente aislado por la crítica de su trabajo textual. El resultado de esta separación es poner a la narración del lado de la pintura, un evento perfectamente viable, ya que no hay nada en el “hecho de narrar”, de “contar una historia”, que implique una pertenencia “natural” a la expresión escrita: los lienzos de López sí narran, su pintura es una narración de distintos episodios de la guerra contra el Paraguay y en este sentido pareciera que son los lienzos mismos los que se han tragado la narración o los que la han introyectado. Ahora, las crónicas escritas y los fragmentos textuales que acompañan a los cuadros de López son los que han quedado impotentes por este desplazamiento de la narrativa al plano visual. Finalmente nos queda un texto que no narra porque la pintura lo hace sin palabras: una pintura silente que funciona *en lugar de* la escritura y una escritura estéril que no refiere a los cuadros, que no alcanza a decirlos.

La problemática del análisis de una obra visual extensísima con una discreta obra textual nos lleva a pensar el conflicto interno que refleja el trabajo mismo de López: el cambio en las prácticas representacionales, en el sistema social de semejanzas y en el concepto mismo de *mimesis* está en el corazón mismo de la obra de arte y de la expresión en tiempos de guerra. El sistema que controla la economía de lo que se dice y lo que se ve, lo que no se dice y no se ve, lo visible y lo decible del fenómeno bélico es crucial en la obra total de Cándido López. En las páginas que siguen me propongo evaluar el trabajo pictórico de Cándido López en conjunto con su producción escrita o su despliegue textual. Para ello analizaré la serie de nueve pinturas y siete textos sobre la batalla de Curupaytí (22 de septiembre de 1866) tratándola como una unidad narrativa fundamental en la obra del teniente argentino.

I. El academicismo y la pintura nacional.

Como hemos visto en los capítulos anteriores la convulsión del conflicto contra Paraguay genera una reconfiguración en las pautas y códigos de representación. La escritura se ve modificada en su despliegue mismo, los hechos que narra y el modo en que se los narra colapsa en un contexto de producción fuera de las estéticas nacionales. A esto se le suma un momento de auge visual sin paralelos en el continente. El rápido crecimiento de la prensa ilustrada, el uso masivo de la litografía con la cual se podían reproducir cuadros y la intervención de las cámaras fotográficas en la guerra alteran cierto tipo de modalidad épica en la narración bélica que databa de los enfrentamientos independentistas de principio de siglo. Estas desviaciones de proyectos nacionales son quizá más difíciles de apreciar al considerar la producción en la pintura de la Guerra. La

pintura que va a capturar el conflicto lo va a representar siguiendo primordialmente las pautas de la academia europea o de la formación académica de sus autores. La estética oficial de los estados promueve un tono clásico en la formación de los artistas favoreciendo la educación en escuelas principalmente italianas y francesas (movimiento conocido como el “academicismo latinoamericano”).

Ya para cuando estalla la guerra es difícil encontrar pintores religiosos en el Cono Sur, esto en algún sentido implica que la pintura que se identificaba con aspectos ideológico-morales de la colonia está prácticamente desaparecida: la nación reemplaza los símbolos que la ataban al Imperio Español para reconfigurarlos en alegorías locales y republicanas (Amigo 18-19). De este modo se pueden ver trabajos principalmente relacionados con la ya tardía escuela retratística de David que desenvuelve una poética esencialmente neoclásica que se asemeja a la iconografía centrada en la figura de Napoleón como encarnación de los héroes greco-romanos (Torralba *Imagens* 113). La pintura neoclásica confluye en un momento de monopolización de símbolos estatales y da como resultado la pintura histórica¹⁴⁰. Según José Ignacio Garmendia, pintor y soldado argentino durante la guerra:

El arte de la pintura que reproduce tácitamente las variadas escenas de la vida, los grandes acontecimientos del pasado, que revela en una pincelada mecánica, lo que tal vez un talento literario no haría en un libro ... ese arte que se paga tan caro cuando los productos son excepcionales, y honra y *adorna al mismo tiempo a las naciones civilizadas*, tiene para mí el culto más constante porque veo en él el más noble auxiliar de la historia, y uno de los medios de conmemorar sus grandes hechos. (Garmendia *La Cartera...* 31, énfasis mío).

¹⁴⁰ Para un análisis del inicio de la pintura histórica y su desarrollo en la formación de una identidad nacional Cfr. Albert Boime, *A Social History of Modern Art: Art in the Age of Revolution 1750-1800*. Chicago, IL: Chicago University Press, 1987.

La pintura de temas históricos nacionales implicaba un momento en que el estado intenta producir un “arte culto” (como he indicado en el segundo capítulo) que exprese temas, problemas y costumbres regionales en un lenguaje consagrado en Europa.

Os episódios da história pátria, convertidos em símbolos de nacionalidade, destinavam-se não só a criar uma inaginística patriótica para consumo interno, mas eram destinados, também, a projetar, no exterior, a imagem de países que dominavam a técnica de representação pictórica (Toral 114).

Esta representación de eventos históricos rápidamente se propaga a través del aparato educativo que los estados comienzan a desarrollar. Así, se empieza a enseñar ciertas pautas pictóricas en las escuelas, universidades y academias; aquellos pintores que salían del país para educarse en Europa¹⁴¹ volvían luego para enseñar las características principales y modelos aprendidos de las representaciones visuales del “viejo mundo”.

No fueron muchos los pintores que retrataron la contienda entre la Alianza contra el Paraguay y en general todos ellos van a seguir un modelo neoclásico y académico. La pintura de batallas es fundamentalmente la modalidad de la pintura histórica que ellos utilizan para narrar el evento bélico. La pintura de batalla es una de las modalidades más complicadas en la pintura histórica ya que hace confluír en su técnica a la retratística en las representaciones de personajes, la paisajística para describir detalladamente el lugar en donde ocurre la acción, la pintura de género en las figuras, la naturaleza muerta y la representación de animales (Bergstein 2-3)¹⁴².

¹⁴¹ Mayormente en la Academia Francesa de Pintura (1648) que para ese entonces era considerada conservadora y tradicional y en institutos de Florencia y Roma. (Murray, Peter and Linda. *A Dictionary of Art and Artist*. Aylesbury: Penguin, 1968).

¹⁴² Para Juan Bautista Alberdi la pintura histórica es siempre un símbolo del atraso de los estados, porque solo sirve para pintar eventos bélicos: “es un hospital de sangre, una carnicería, en que no se ven sino cadáveres, agonizantes, heridos, ruinas y estragos de todo género. Tales imágenes han sido convertidas en objeto de recreo para la clemencia de los reyes” (El Crimen 43). La pintura histórica es para el teórico

En el Imperio del Brasil, el academicismo fue un modelo de producción muy fuerte que fijó los cánones de las pinturas que hoy nos quedan sobre la guerra contra Paraguay. La Academia Imperial de Belas Artes de Rio de Janeiro, fundada en 1816, se encargó de que sus profesores franceses -entre los que se pueden identificar Nicolas-Antoine Taunay, Jean-Baptiste Debret y Jacques-Luis David según Toral (107)-, propagaran los tópicos de batallas, temas militares, alegorías greco-romanas y, en menor medida, paisajes y motivos de costumbres locales. Los más destacados pintores imperiales de la Guerra contra el Paraguay fueron Victor Meireles de Lima (quien estudió en Italia y Francia entre 1853 y 1861) y Pedro Américo de Figueiredo e Melo.

Meireles¹⁴³ es quizá más conocido por *A Primeira missa no Brasil* (1860) que decora actualmente las escaleras del Museu Nacional de Belas Artes en Rio de Janeiro. También pintó el monumental *Combate Naval do Riachuelo* que mide 4.60 metros por 8.20 metros y *Passagem de Humaitá*. Otros trabajos del pintor brasileiro sobre la guerra son *Abordagem do encouraçado Alagoas, na passagem de Humaitá, perto de Timbó* y *Combate do Riachuelo* (1872).

tucumano la consagración de los episodios de la historia a través de la violencia estatal y una perversión social ya que se pretenden como objetos de placer y admiración (43).

¹⁴³ Para una evaluación de la biografía y obra de Vitor Meireles de Lima Cfr. Angelo de Proença Rosa. *Victor Meireles de Lima: 1832-1903*. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1982. y Vieira Filho, Dalmo y Lourdes Rossetto. *Museu Victor Meireles: 50 anos*. Florianópolis: Tempo Editorial, 2003.



Figure 46: Victor Meirelles. Combate Naval do Riachuelo (2da versão). Óleo sobre tela, 1882. Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro.

El *Combate Naval* es una exaltación neoclásica del poderío naval del Imperio del Brasil y, a la vez, una exaltación de la marina como una de las instituciones políticamente más influyentes en el Imperio desde su separación del Reino de Portugal. La Batalla del Riachuelo (11 de junio de 1865) fue un temprano avance de la marina del Imperio en la que destruyó casi completamente a las fuerzas navales paraguayas. La Alianza toma el control de la cuenca del Plata hasta la entrada de Asunción dando comienzo al bloqueo marítimo a Paraguay. Meirelles pone en primer plano al Almirante Barroso de la fragata Amazonas en una escena clásica de **pintura de naufragios** bastante frecuente y popular en la segunda mitad del siglo¹⁴⁴.

¹⁴⁴ Para un excelente ensayo sobre el género de **pintura de naufragios** y sus connotaciones políticas cfr. Miller, David. "The Iconology of Wrecked or Stranded Boats in Mid to Late Nineteenth-Century American Culture". *American Iconology. New Approaches to Nineteenth-Century Art and Literature*. New Heaven, CT: Yale University Press, 1993: 186-208.

Tenemos por otro lado a Pedro Américo¹⁴⁵. De su obra se destaca *O Grito do Ipiranga* (1888) que enaltece los valores imperiales en el recuerdo de la separación de Portugal en 1822. También pintó la guerra contra el Paraguay en sus *Passagem do Chaco*, *Batalha de Campo Grande*, *Passo da Patria* y su más conocido *Batalha do Avaí*:



Figure 47: Pedro Américo. Batalha do Avaí. Óleo sobre tela, 1872-1877. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

El óleo de Américo, que evoca el fallido intento paraguayo en el arrollo Avaí (11 de diciembre de 1868) de detener el avance de las fuerzas imperiales para llegar al campamento de Itá-Ivaté en donde se encontraba López, separa la narración en tres momentos. Los generales ordenando a la izquierda, una parte del combate en el centro inferior y otro a la derecha (el avance y toma de posiciones). El horizonte elevado permite resaltar el evento bélico ya que articula el fondo fundiendo el cielo con las nubes

¹⁴⁵ Para un estudio de la obra y biografía de Pedro Américo de Figueiredo e Melo Cfr. el primer trabajo de Oliveira, J.M. Cardozo. *Pedro Américo: sua Vida e suas Obras; Biographia Documentada do Ilustre Pintor e Litterato Brasileiro*. Paris: Guillard, Aillaud & Cia, 1898. Existen también el excelente estudio de Donato Mello Junior. *Pedro Américo de Figueiredo e Melo, 1843-1905: Algumas Singularidades de sua Vida e sua Obra*. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1983. y el más reciente trabajo de Liana Ruth Bergstein Rosemberg. *Pedro Américo e Olhar Oitocentista*. Rio de Janeiro: Barroso Editoriais, 2002.

de pólvora de las explosiones. En el centro del cuadro desplazado a la izquierda se encuentra un general Brasileiro con varias banderas pronto a ser atacado por un semidesnudo paraguayo con un sable corvo –una presentación de un enemigo completamente orientalizado- y al mismo tiempo lo ataca desde abajo un lancero. Varias escenas suceden simultáneamente pero se resalta al héroe-guerrero de la patria en el centro como lo estipulan los cánones pictóricos de batallas a los que me referiré en breves.

Del lado Uruguayo se destaca Juan Manuel Blanes¹⁴⁶ una de las figuras más importantes del siglo XIX en la historia visual del Uruguay -junto con la poco explorada obra de Juan Manuel Besnes e Irigoyen¹⁴⁷. Blanes, que es también considerado un pintor académico, había viajado a Florencia de 1861 a 1864 en donde estudió con Antonio Ciseri. El trabajo de Blanes es considerado como la primera producción pictórica de carácter nacional en tanto él era uruguayo y principalmente, por su compromiso con los ideales panamericanos, republicanos y democráticos que expresan su estrecha vinculación con los sectores progresistas de la burguesía oriental (Peluffo Linari, 9). El pintor uruguayo se dedicaba principalmente a la pintura histórica; su principio era: “[el artista] debe sacar a la superficie las verdades históricas que viven confundidas con el ruido del desasosiego político y social, para hacer con ellas ese arte, que no solo da fe en la historia de las naciones, sino que ha de servir a la moral (qtd in Linari 12)”.

¹⁴⁶ Para un análisis de la obra de Juan Manuel Blanes en el contexto de las políticas locales del Plata Cfr. Gabriel Peluffo Linari, *Historia de la Pintura Uruguaya de Blanes a Figari*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental / Prisma 1994.

¹⁴⁷ Existe una sola publicación sobre la obra de Juan Manuel Besnes e Irigoyen compilada por Horacio Arredondo. *Iconografía Uruguaya: la Obra de Juan Manuel Besnes e Irigoyen*. Montevideo: El Siglo Ilustrado, 1929.

Blanes se dedicó fundamentalmente a pintar eventos uruguayos aunque produjo entre 1850 y 1860 los murales y retratos de las guerras civiles argentinas para el Palacio San José (hoy Museo Nacional Justo José de Urquiza) del General Urquiza en Entre Ríos. Sobre la guerra solamente tiene dos pinturas relacionadas *La muerte del General Venancio Flores* –también llamada *El día de los cuchillos largos*- (1868) y *La Paraguaya* (1879):



Figure 48: Juan Manuel Blanes. *La Paraguaya*. Óleo sobre tela, 1879-1880. Museo Nacional de Artes Visuales, Montevideo.

Se sabe que el cuadro fue pintado en Florencia (Peluffo 235) y describe una mujer criolla en medio de las consecuencias finales de la batalla o de la guerra. En el piso un rifle, un libro y una calavera cubierta con la bandera del Paraguay punto en el que confluye la mirada de la mujer paraguaya. Muertos de fondo, carretas y cañones destrozados

enmarcados por tres figuras solitarias de aves de rapiña (probablemente urubúes) acechando los cadáveres de soldados aún insepultos. El historiador uruguayo Peluffo señala que si bien el óleo está altamente codificado con alegorías clásicas (la historia, la guerra, la patria), Blanes las desvía levemente para mantenerse dentro del sistema de representación académico y naturalista convencional (237). La calavera, por ejemplo, que debería referir a la muerte de la patria como cuerpo femenino está en realidad usada con una bandera que la cubre y que funciona como la república. Esto provoca que quien muere es solo el “*pater nacional*” que lleva a la república hasta la muerte; la patria mestiza, en la figura de la mujer paraguaya, sobrevive al genocidio. En el libro roto se alcanza a leer “Historia de la República del Paraguay”. Inclusive roto, aún puede aún descifrarse y escribirse: “*La Paraguaya* cobra sentido en virtud de ese contexto [su sintaxis alegórica] pasando a representar la sobrevivencia y el futuro de los ideales republicanos” (Peluffo 236).

Del lado argentino debemos destacar al Subteniente José Ignacio Garmendia. Este soldado voluntario tiene una obra pictórica bastante prolífica sobre la Guerra contra el Paraguay que fue publicada principalmente en el *Álbum de la Guerra de el Paraguay* editado por la Asociación de Guerreros del Paraguay en Argentina. Nada se compara, claro está, a su vastísima producción escrita que va del ensayo militar, el boceto y la galería de celebridades, al relato histórico¹⁴⁸. Garmendia publicó durante la guerra

¹⁴⁸ Hay al menos 13 libros publicados de Ignacio Garmendia, algunos de estos son escritos con el seudónimo Fortún de Vera -existen también recopilaciones de artículos que no incluyo en esta lista-: *Escuela Práctica para el Servicio de la Infantería en Campaña en el Ejército de la República Argentina*. Buenos Aires: Peuser, 1883. *La Cartera de un Soldado: Bocetos sobre la Marcha*. Buenos Aires: Peuser, 1891. *Recuerdos de la Guerra del Paraguay*. Buenos Aires: Peuser, 1891. *Cuentos de Tropas: entre Indios y Milicos*. [por Fortún de Vera] Buenos Aires: Casa Editora 1891. *Documentos Genealógicos de las Familias de Alurralde, Vera y Aragón y Garmendia*. Buenos Aires: Imprenta Alsina, 1892. *Estudios Históricos y Militares sobre las Campañas de Aníbal desde España a Cannas*. Buenos Aires: Peuser, 1898. *Campaña de Humaitá*. Buenos Aires: Peuser, 1901. *Reflejos de Antaño*. Buenos Aires: Flaiban y Camilloni,

decenas de artículos como corresponsal en el periódico porteño *La Tribuna* y también lo hacía para otros periódicos como *La Nación* con el seudónimo Fortún De Vera. Sobre su prosa Mariano Pelliza comenta:

Todo lo que es bueno, todo lo que es noble, todo lo que es grande lo avasalla y dejándose dominar por las impresiones generosas escribe, y *sin acertar alguna vez con la forma estética*, impone a sus ideas elevadas y a su juicio práctico, el colorido vigoroso que no está en la exterioridad sino en el fondo de sus pensamientos. Tal es el coronel Garmendia como escritor... (Qtd. in Garmendia *La Cartera...* 09)

El gran epíteto de Pelliza revela el estilo de *bocetos* al que me referí en la obra de Palleja en el capítulo anterior. Rapidez, practicidad e impresionismo: con esta fórmula Garmendia logra en sus escritos llegar al patriotismo más nauseabundo y hacerlo converger con el delirio verbal más extremo.

La mayor parte de su trabajo visual está compilado por el historiador militar Miguel Ángel de Marco en una publicación de la exposición realizada en el 2005 por la Pontificia Universidad Católica Argentina¹⁴⁹ y por Alberto Gabriel Piñeiro en *El Horror de la Guerra. Personalidades y Escenas de la Guerra de la Triple Alianza*. Ignacio Garmendia utilizó principalmente la acuarela como técnica para sus composiciones. Muchos de los trabajos del pintor argentino fueron abocetados durante la campaña contra el Paraguay ya que estuvo al frente del Primer Batallón Buenos Aires de la Guardia

1909. *Gloriosa Cripta: Discursos y Otros Artículos...* Buenos Aires: Peuser, 1910. *A los Héroes Olvidados: a mis Camaradas de la Guerra del Paraguay*. Buenos Aires: Peuser, 1910. *De Brasil, Chile y Paraguay: Gratas Reminiscencias...* Buenos Aires: Roldán, 1915. *El Casamiento de Doña Juana Ortiz de Zárate: Crónica Histórica Colonial*. Buenos Aires: s/n., 1915. *Arreboles del Ocaso*. Buenos Aires: Peuser, 1917.

¹⁴⁹ José Ignacio Garmendia: *Crónica en Imágenes de la Guerra del Paraguay: Exposición Pontificia Universidad Católica Argentina, Pabellón de las Bellas Artes, Facultad de Filosofía y Letras*. Comp. De Marco. Buenos Aires: Fundación Universidad Católica Argentina, 2005. Y Alberto Gabriel Piñeiro. *El Horror de la Guerra. Personalidades y Escenas de la Guerra de la Triple Alianza contra el Paraguay por José Ignacio Garmendia y J. Serena*. Buenos Aires: Dirección General de Museos: Museo Histórico de Buenos Aires Cornelio Saavedra, 2006.

Nacional y muchos de ellos pertenecen a modificaciones y variaciones de fotografías:
Garmendia utilizaba imágenes fotográficas como base de su “pintura histórica”.



Figure 49: José Ignacio Garmendia. Combate del Paso de la Patria, 2 de Mayo de 1866. Acuarela, s/n. Museo Saavedra.

En esta acuarela (*Combate del Paso...*) podemos ver la factura académica del subteniente argentino en el seguimiento detallado de los cánones de pintura bélica: las características primordiales que se estipulaban para las pinturas de batalla eran la sublimación de la guerra a través del resaltamiento del hecho castrense, sus héroes y protagonistas y el paisaje como telón de fondo destinado a magnificar el episodio militar (Gulsberg y Lóizaga 61). Desde la composición cromática de los corceles podemos adivinar la dinámica de amigo/enemigo: el soldado argentino luego de matar a dos jinetes, que yacen moribundos en el piso, se prepara para tomar la bandera paraguaya de manos de un soldado que se defiende con su sable. En el fondo la caballería argentina carga a una suerte de pasivos “guerreros” del Paraguay difuminados y descoloridos, lavados por la técnica de la acuarela.

Finalmente, el neoclasicismo en Paraguay se concentró en las efímeras figuras de Aurelio García y Saturio Ríos. Ellos son considerados los primeros pintores del Paraguay. Pocos trabajos que quedan de García y Ríos. Estos muestran una formación fundamentalmente académica determinada por la escuela retratística de David que trueca la figura de Napoleón por la del Mariscal Solano López (Escobar *Una Interpretación...* 272). El estilo de García, según indica Ticio Escobar, cambió rotundamente con la guerra como lo muestra en su trabajo *Escena de la Guerra* (1866) en la que se libera de sus líneas académicas; Aurelio García murió a los 23 años en el frente paraguayo. Saturio Ríos también seguía la retratística de David aunque se tienen noticias de que experimentó con tintas vegetales de origen colonial como en la acuarela del Obispo M. Palacios que actualmente se encuentra en el Museo Nacional de Bellas Artes de Asunción; para Josefina Plá, Saturio Ríos es un continuador, a pesar de su fuerza académica, de la tradición pictórica misionera (Plá *Las Artes Plásticas...* 11). Saturio Ríos fue tomado prisionero por el ejército imperial y fue llevado a la corte carioca en donde siguió su labor como pintor; en 1870 regresó a Paraguay. La suerte de los artistas paraguayos es en algún sentido, como la de los periódicos ilustrados de trinchera *Cabichuí* y *El Centinela*, la desaparición ante la muerte. La guerra los elimina, eliminado con ellos los vestigios del academicismo pictórico en el país.

La pintura de guerra entonces va a ingresar al mundo simbólico de la pintura histórica que la reproduce según sus cánones ya establecidos. Estas imágenes son el producto de una elite culta que sigue pautas neoclásicas y académicas y no va a tener ni durante ni después de la guerra, como sí lo hacen la fotografía o los periódicos ilustrados paraguayos, un gran impacto en la construcción de una “imagen nacional”. Garmendia

pensando en la fotografía, afirma que la pintura debe unir “la verdad histórica y la exactitud técnica” porque estos son los atributos que “animan a las masas” (*La Cartera...* 38). Evidentemente si hay algo que no hará la pintura es animar a las masas: los cambios en el sistema representacional, en el concepto mismo de mimesis dejan afuera al academicismo sin importar su realismo intrínseco. Sobre todo al final de la guerra, justamente por su impopularidad, la pintura era pura pretensión de formación simbólica, una máquina de crear símbolos cívicos funcionando en falso: “Era uma espécie de compensação desigual: o povo não participava das decisões, arcava com seus custos, mas podia, simbolicamente, usufruir de versões de seus resultados” (Torralba *Imagens...* 136). De hecho, los mayores compradores de los lienzos producidos con motivo de la guerra fueron los mismos gobiernos, el ejército y la marina.

Entre este panorama de producción de la pintura decimonónica en el Cono Sur la figura de Cándido López resalta por su desvío de los cánones de composición. No es mi intención en este trabajo relatar la biografía de Cándido López; no obstante mencionaré brevemente algunos eventos de su vida y su formación artística, tan solo como una formalidad discursiva¹⁵⁰.

Cándido López (1840-1902) comenzó su formación artística durante su adolescencia en los talleres de Carlos Descalzo, el italiano Baldassare Verazzi y el lombardo Ignacio Manzoni. Pasó también por un periodo de fotógrafo y retratista ambulante en algunas ciudades del norte de la provincia de Buenos Aires. A fines del 64

¹⁵⁰ Para una biografía de Cándido López cfr José León Pagano. *Cándido López, el Sentido Heroico de una Vocación*. Buenos Aires: Ministerio de Educación, 1949 y Pacheco, Marcelo. “Apuntes para una Biografía histórica”. *Cándido López. Proyecto Cultural Artistas del Mercosur*. Buenos Aires: Banco Velox, 1998: 7-49.

se instala en San Nicolás de los Arroyos, hasta que estalla la guerra contra el Paraguay. López decide alistarse como voluntario en el Batallón de Guardias Nacionales de San Nicolás y a mediados de 1865 pasa al frente correntino. Participa de las batallas de Yatay (Corrientes) y en las de Estero Bellaco, Tuyutí (24 de mayo 1866) y la derrota del Boquerón (16 de julio 1866) ya en territorio paraguayo donde se había trasladado la guerra. Finalmente lucha en la batalla de Curupaytí (22 de septiembre de 1866) en donde un casco de granada le despedaza la mano derecha. La amputación de su brazo, después de dos operaciones, pone en retiro del ejército a Cándido López. Ya en Buenos Aires decide educar su mano izquierda y aproximadamente para 1875 comienza a pintar la serie sobre la guerra contra el Paraguay compuesta de más de cincuenta pinturas.

II. Recepción de la obra pictórica de Cándido López.

En 1885 Cándido López realiza su única exposición (en vida) en el Club Gimnasia y Esgrima de Buenos Aires. La comisión encargada de aceptar la obra de Cándido López muestra la primera suerte crítica de sus pinturas en cuanto a los diferentes modelos de interpretación y recepción. La comisión señala primordialmente “la escrupulosa severidad histórica de la obra, la verdad histórica de los cuadros *sin pretensiones artísticas*” (Pacheco 21, énfasis mío). Garmendia, aún más crudo, va a sentenciar: “[los cuadros] están ejecutados con *verdad* y sólo se nota el defecto de perspectiva y dibujo, como también algún amontonamiento en las tropas” (Garmendia *La Cartera...* 37, énfasis mío). En efecto, el único pintor de batallas considerado como tal por la generación argentina del ochenta era el Dr. Julio Fernández Villanueva. Sus cuadros, generalmente dedicados a las batallas de la independencia, seguían un esquema

tradicional militar desarrollado por los franceses a partir de las guerras napoleónicas y tipificado por los académicos a mediados del XIX. Las características primordiales que se estipulaban para las pinturas de batalla que ya he mencionado y que hemos visto en autores como Garmendia, Américo y Meireles eran 1) la sublimación de la guerra a través de 2) el resaltamiento del hecho castrense, sus héroes y protagonistas y 3) el paisaje como telón de fondo destinado a magnificar el episodio militar (Gulsberg y Lóizaga 61). Intentemos revisar estas tres características en la pintura de Cándido López *Batalla de Tuyutí*¹⁵¹:

¹⁵¹*Batalla de Tuyutí, 24 de Mayo de 1866, Republica del Paraguay. Óleo sobre tela, 40x105.5cm. Colección Museo Histórico Nacional, 1876-85.*



Figure 50: Cándido López. Batalla de Tuyutí, 24 de Mayo de 1866, Republica del Paraguay. Óleo sobre tela, 1876-85. Colección Museo Histórico Nacional.

Inversamente: 3) *el paisaje como telón de fondo destinado a magnificar el episodio militar*. La relación figura-fondo señala que, generalmente, la figura se puede ubicar con más detalle que el fondo, con mayor colorido, estableciendo la percepción de que el fondo pasa por detrás de la figura. Literalmente, en *Batalla de Tuyutí...* el fondo se devora a las figuras; Cándido López traza la línea del horizonte muy baja, amplificando así el cielo y reduciendo el espacio terrestre (a pesar de que en otras pinturas la línea del horizonte esta bastante elevada, para incluir todos los detalles del ejército posibles, el fondo siempre tiene primacía sobre la figura). 2) *Resaltar el hecho castrense, sus héroes y protagonistas*. El episodio militar no parece tener importancia; la enormidad de la naturaleza desvanece toda magnificación bélica, desarticula a los protagonistas y héroes que apenas se pueden ver en el extremo inferior izquierdo del lienzo. Y finalmente, 1) *la sublimación de la guerra*. Si se puede decir que existe algo sublimado en *Batalla de Tuyutí...* claramente no es la guerra. En todo caso, lo único sublimado es el escenario, la naturaleza que parece tragarse el lugar en donde se despliegan los ejércitos. Ésta se mantiene intacta, impune frente a la guerra.

La crítica del momento entonces no iba a poder posicionar a Cándido López dentro de los cánones pictóricos que se habían tipificado para las pinturas bélicas¹⁵² y ni siquiera se lo iba a considerar como pintor:

Los lienzos del manco de Curupaytí [Cándido López] llevan el sello indeleble de su propia sangre: son el testimonio ineludible del testigo

¹⁵² Para esta interpretación sigo los artículos publicados en 1885-90 por la prensa argentina: [Anónimo] “Cuadros de la Guerra del Paraguay”. *La Prensa*. Buenos Aires, 31 de enero de 1885, [Anónimo] “El Inválido Artista – Don Cándido López”. *La Libertad*. Buenos Aires, 16 de Marzo de 1885. Baldrich, J. Amadeo. “Colección Artística. Episodios de la guerra del Paraguay”. *La Prensa*, Buenos Aires, 18 de marzo de 1885. Baldrich, J. Amadeo. “Colección Artística. Episodios de la guerra del Paraguay (Conclusión)”. *La Prensa*, Buenos Aires, 19 de marzo de 1885. De Vera, Fortún [José Ignacio Garmendia]. “Cuadros Históricos. Episodios de la Guerra del Paraguay”. *La Nación*. 22 de marzo de 1885. [Anónimo] “Cuadros de la Guerra del Paraguay”. *La Tribuna Nacional*. Buenos Aires, 13 de junio de 1886. Kaplan. “Exposición Nacional. Sección Bellas Artes”. *El Tiempo*. Buenos Aires, 6 de enero de 1899.

ocular de aquellas gloriosas escenas: tenaz investigador, con un propósito honroso y de sano criterio, *que sacrificando todo* a la exactitud del detalle nos ha conservado así un precioso documento para la historia. (Garmendia *La Cartera...* 32, énfasis mío)

Para Garmendia, Cándido López es simplemente un “testigo”, un “cronista de pincel” (33). Uno muy preciso y con mucho criterio. Es justamente, en palabras de Garmendia, esta precisión testimonial, esta “exactitud” por la que López va a “sacrificar todo”. ¿Sacrificar qué? Sacrificar los cánones pictóricos de la época, sacrificar la obra de arte y reducirla a las esquirlas por las que se conforma la historia.

Una vez producido el sacrificio del arte el universo simbólico que despliega Cándido López en sus pinturas va a comenzar a fijarse, entonces, en la historiografía. López pasa a ser un cronista de la historia bélica de la nación, un historiador hecho y derecho por las necesidades de la época: su obra emerge en un momento en que el liberalismo precisa darle un cuerpo simbólico a la memoria histórica de la Argentina, una Argentina capaz de crear y reproducir su propio mundo de símbolos (Pacheco 40).

El trabajo de Cándido López se va a mantener como “crónica de la historia” hasta la aparición en 1927 de la Asociación de Amigos del Arte que comienza a exponer y formar colecciones de pintores argentinos del siglo XIX. Esta nueva etapa de la crítica e historia del arte puede inscribirse en el intento de dar un orden y documentar el pasado artístico de la nación argentina; en definitiva, es un intento por construir un discurso sobre el arte nacional. En 1946, José León Pagano edita el primer estudio sobre López y sus pinturas: *Cándido López, el Sentido Heroico de una Vocación* (Buenos Aires: Ministerio de Educación). Sin embargo, el trabajo de Cándido López no va a desplazarse de la esfera del discurso histórico. León Pagano lo va a redefinir como “el

soldado/pintor”, un personaje que ahora comienza a relatar la historia a través de la pintura: “El paso es reconocer su importancia como pintor, conservando aún su vocación patriótica como eje: montar sobre el discurso de lo nacional el valor pictórico de su trabajo” (Pacheco, 41).

Recién en 1971, los lienzos de Cándido López van a ingresar al Museo Nacional de Bellas Artes. El trabajo de crítica, curación y catalogación de la obra de López a cargo de Marta Gil Solá y Marta Dujovne¹⁵³, va a hacer desaparecer aquel discurso histórico nacional del que la producción del “Manco de Curupaytí” parecía no poder zafarse:

Cándido López parte de un esquema de trabajo elaborado en función de lo que se propone transmitir y lo desarrolla con *características propias*, apoyado por *un considerable bagaje de conocimientos pictóricos*. A través de su obra perfecciona su *dominio artesanal*. Y con *calidad plástica* cada vez más ajustada nos comunica su sistema de valores. Se presenta como un camino pictórico que recorre solo. ¿Qué queda en sus grafismos de las enseñanzas impartidas por sus maestros? Lo aprendido se vuelca en sus pinturas en las que no encontramos nada que no sea resultado de su propia elaboración. Vuelve la espalda a sus contemporáneos para buscar su propio lenguaje (Gil Solá y Dujovne 12).

Surge entonces un nuevo Cándido López con un estilo personal, un pintor que muestra sus “características propias” con un “considerable bagaje de conocimientos pictóricos”, “dominio artesanal” y “calidad plástica” que ha tenido que recorrer sólo su camino contra sus maestros y el academicismo de la época. Hoy el trabajo pictórico de Cándido López se reparte entre el Museo Nacional de Bellas Artes y el Museo Histórico Nacional Argentino.

En 1998 el Museo Histórico Nacional reproduce los 29 cuadros exhibidos en su primera exposición en 1887 que fueron adquiridos por el Congreso de la Nación (por

¹⁵³ Gil Solá, Marta y Marta Dujovne. *Cándido López. Colecciones del Museo Nacional de Bellas Artes*. Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes, 1971.

Ley) y se cedieron al Museo Histórico¹⁵⁴. En esta reproducción también se incluyen gran parte de los cincuenta lienzos que pintó sobre la guerra del Museo Nacional de Bellas Artes. La edición, con unos “Apuntes para una Biografía” de Marcelo Pacheco, cuenta además con un texto de Augusto Roa Bastos titulado “Trasmigración de Cándido López”. El fantástico relato de Roa Bastos sugiere la posibilidad de un Cándido López paraguayo que en realidad es una víctima de la guerra que provocó que su cuerpo recibiera el alma de un soldado argentino. La irrealidad de este López Paraguayo pone en duda la realidad del López argentino para finalmente proponer un arte sin nación -propuesta un tanto conflictiva para una publicación que se anuncia como presentadora de “Artistas del Mercosur”. Tenemos entonces la obra pictórica de López publicada de modo íntegro: la colección del Museo Nacional de Bellas Artes y la del Museo Histórico Nacional. Esta edición además incluye los lienzos de López anteriores a la guerra y algunas naturalezas muertas que pintó después de la guerra con el seudónimo y anagrama de Zepol¹⁵⁵.

Recientemente el director y escritor José Luís García produjo un largometraje titulado *Cándido López: Los campos de batalla* (2005). Allí el director recorre con una pequeña escalera, una cámara de fotos y una filmadora los campos de las batallas que Cándido López pintó. En su camino entrevista a los habitantes de las zonas linderas a los campos de combate y de este modo, a medida en que se desarrolla el film se va convirtiendo en el descubrimiento de la memoria paraguaya sobre el conflicto. De los

¹⁵⁴ *Cándido López. Proyecto Cultural Artistas del Mercosur*. Buenos Aires: Banco Velox, 1998.

¹⁵⁵ “Autorretrato”. Óleo sobre cartón, 1858. Col. Museo Nacional de Bellas Artes, “Retrato del General Bartolomé Mitre”. Óleo sobre tela, 1862. Col. Museo Mitre. “Retrato de Juana Figueroa de Figueroa”. Óleo sobre tela, 1863. Col. Particular. “Retrato de Niño”. Óleo sobre tela, 1860-65. Col. Particular. “San Jerónimo”. Óleo sobre tela, 1858. Col. Iglesia San Luís Gonzaga, Mercedes. Tres óleos sobre tela titulados “Naturaleza muerta con pejerreyes” (1886, 1888 y 1897). Seis óleos sobre tela titulados “Naturaleza muerta” (1887, 1888, 1888, 1896, 1897 y 1899), y una “Naturaleza muerta con patos silvestres” (1897). Todas las naturalezas muertas pertenecen a colecciones de particulares ya que su venta era el medio de subsistencia de Cándido López.

campos de batalla nada queda, con la escalera no puede recuperar la mirada aérea de López y con sus cámaras García no puede representar más que el testimonio de presentes que no presenciaron¹⁵⁶. Lo único que queda en pie es la edición de los cuadros de 1998 de Banco Velox a la que el director lleva por todo el Paraguay y exhibe desde la escena inicial.

En definitiva, el discurso sobre la historia de la nación se ha escindido completamente de la obra de López que se reinstala así, ahora, en la historia del arte argentino como “única”. Presentaré en la siguiente sección dos características propias de la pintura de Cándido López, la horizontalidad y la perspectiva heterogénea. Éstas ayudarán a comprender diferentes elementos de la narración visual y textual del conjunto de sus pinturas sobre la Guerra contra el Paraguay y en mi opinión, son fundamentales para entender la particularidad de la plástica de López y su distanciamiento de la academia.

III. Horizontalidad, Perspectiva y Narración.

Cándido López pintó los episodios de la Guerra contra el Paraguay en los que él participó. Temáticamente su obra se puede dividir entre episodios bélicos y movimientos de los ejércitos. Primordialmente los óleos relatan la acción del ejército argentino durante el conflicto, aunque se puede ver en ellos la presencia constante de las tropas aliadas del Imperio del Brasil, de la República Oriental del Uruguay y, evidentemente del ejército de la República del Paraguay.

¹⁵⁶ Para un análisis sobre la película de José Luís García cfr. Ticio Escobar “Las Otras Trincheras: Consideraciones de *Cándido López: Los campos de Batalla*, de José Luís García (Argentina-Paraguay 2005)” *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [On-line], Imágenes en movimiento, 2006, URL : <http://nuevomundo.revues.org/index1614.html>

Una de las características más notorias de su obra es la elección del formato *horizontal* (casi panorámico) de las telas –generalmente elige el formato de 40 centímetros de alto x 110 de largo, en menor medida 50 x 150 y en algunas oportunidades 78 x 197 cm.-. La crítica contemporánea ve una relación directa entre ésta elección y su interés narrativo: en efecto, la extensión panorámica de la superficie del friso¹⁵⁷ le va a permitir abarcar la mayor cantidad de espacio posible para incluir todos los detalles necesarios del relato de la guerra. Para evaluar la elección de ese formato se pueden recurrir a ciertas herramientas que ofrecía la cultura visual del XIX en la región del Plata, la visión panorámica dada por la extensión horizontal y las posibilidades narrativas de ésta en la obra de Cándido López.

Existen ciertas formulas visuales más o menos corrientes -muchas de las cuales mencioné en el capítulo anterior con respecto a la fotografía- que principalmente son aquellas brindadas por las panorámicas del siglo XIX sobre las vistas de ciudades, los grabados militares de J. Rayland de 1807 sobre las invasiones inglesas al Río de la Plata, las escenas pictóricas de costumbres realizadas por los viajeros (por ejemplo, las acuarelas de José Aguyari -1870), el ciclo de pinturas militares de Blanes sobre las campañas de Urquiza en 1856 (lienzos de 90 x 250 cm.) y sobre todo las telas de Prilidiano Pueyrredón [1861] sobre escenas rurales (*El Rodeo y Un Alto en el Camino*, 75 x 167,5 cm.). En esta larga enumeración, algunos críticos suelen ver una lista de “influencias” directas de la obra de Cándido López¹⁵⁸.

¹⁵⁷ Para un análisis sobre éste tópico, cfr. Dosio, Patricia Andrea. “El Problema del Artista y el Público: El Caso de Cándido López”. *El Arte entre lo Público y lo Privado, VI Jornadas de Teoría e Historia de las Artes* Buenos Aires: CAIA, 1995.

¹⁵⁸ Creo necesario, en este punto, abandonar completamente en este trabajo la idea de “influencia”. Tomando como referencia el trabajo de Michael Baxandall sobre *Modelos de Intención* par un análisis histórico de pinturas renacentistas¹⁵⁸, se puede decir que la idea de “influencia” es una maldición que sufre la crítica (de las ideas, del arte, de la literatura...) (75). Esta maldición establece una muy pobre relación

La extensión horizontal en sus lienzos nos ubica como espectadores en un espacio ensanchado en una vista panorámica. Por ejemplo, en *Campamento Argentino del otro lado del Río San Lorenzo...*¹⁵⁹:

causal entre un *agente* que se establece como principal productor y un *paciente* que se despliega como “el influido”. “El influido” no es más que un mero espectador, un poseído por la existencia previa de otro, un excomulgado de la idea de producción -claro que también es bastante radical hablar de la producción *ex nihilo*. El ingreso a un mundo simbólico *ya dado*, nos parece indicar una de las alternativas para evitar la idea de “influencia”. Esto es, cualquier sujeto ingresa a un mundo simbólico predeterminado, a una cultura con la que debe lidiar. Lo ya existente de la cultura se le presenta como sus condiciones de producción, el mundo del que se debe servir para producir, “un recurso real, un lugar donde poder encontrar los medios necesarios para un fin, herramientas variadas para resolver problemas” (Baxandall 77). Pongamos como ejemplo el caso de la obra de Cándido López y la de Pueyrredón. El pintor de telas costumbristas –de escenas camperas- parece encontrar en la extensión horizontal un recurso visual muy efectivo para narrar la topografía de la pampa argentina. Esa visión panorámica que utiliza Pueyrredón está claramente explotada por López en pos de la inclusión completa de todos los detalles del hecho que elige narrar: se puede ver en el comentario de López a sus pinturas que en repetidas ocasiones se lamenta por haber dejado cosas fuera del cuadro. “Inspirarse en, acudir a, aprovecharse de, apropiarse de, recurrir a, adaptar, malentender, remitirse a, recoger, tomar, comprometerse con, reaccionar frente a, citar, diferenciarse de, asimilarse a, asimilar, alienarse con, copiar, dirigirse, parafrasear, absorber, hacer una variación sobre, revivir, continuar, remodelar, imitar, emular, transvestir, parodiar, extraer de, distorsionar, prestar atención a, resistir, simplificar, reconstruir, elaborar sobre, desarrollar, enfrentarse con, dominar, subvertir, perpetuar, reducir, promover, responder a, transformar, emprender... -cualquiera podría pensar en otras-” (Baxandall 75). Basta entonces con decir que la relación inversa a la “influencia” es mucho fructífera que tan solo afirmar: “López está influido por Pueyrredón”.

¹⁵⁹ *Campamento Argentino del otro lado del Río San Lorenzo, Diciembre 2 de 1865. Provincia de Corrientes. Óleo sobre tela, 40x104cm. Colección Museo Histórico Nacional, 1876-1885.*



Figure 51: Cándido López. Campamento Argentino del otro lado del Río San Lorenzo, Diciembre 2 de 1865. Provincia de Corrientes. Óleo sobre tela, 1876-1885. Colección Museo Histórico Nacional.

Nos encontramos con un lienzo de 40 x 104 centímetros, que posibilita la visión de ambas orillas del río San Lorenzo. La elevada línea del horizonte, en este caso, permite esa inclusión. El río corre paralelo a esa línea y demarca los dos lados por donde se mueve el ejército argentino¹⁶⁰. Tanto el horizonte como el río se ven curvos en sus extremos, como si se estuviera mirando a través de una lente cóncava (o convexa según el punto de referencia). *Campamento Argentino del otro lado del Río San Lorenzo...* se despliega como brillante espectáculo cóncavo reforzado por la curva que forma el puente al atravesar las aguas: como si el espacio terminara en un círculo perfecto en las afueras del óleo, como una indicación de continuidad (la misma continuidad que brinda el puente), una escena extraña al ojo humano.

Las posibilidades narrativas se abren, entonces, gracias a esta extensión del lienzo, elevación de la línea horizontal y concavidad de la mirada. Se debe agregar a esto la *perspectiva aérea* que utiliza Cándido López como otra solución plástica para abrir la narración. La *perspectiva aérea* es una posición de la mirada alta y lejana que entre otros fenómenos visuales “impide que las figuras del primer plano tapen a las restantes, la distancia de los personajes u objetos que pertenecen a él, son vistas en forma masiva” (González y Sánchez Pórfido 60). Todos estos recursos nos ubican en una escena que queda a merced de una narración total en plena potencia: la potencia narrativa de incluir todos los elementos posibles del ejército, banderas, monturas, jinetes, campamentos, ranchos; cada accidente geográfico, ríos, esteros, arroyos, montes, llanuras; cada detalle de la vegetación. Abarcarlo todo, no excluir ni un mínimo detalle, eso es lo que nos indica la cifra de construcción del óleo.

¹⁶⁰ Veremos más adelante cómo integra el espacio y sus componentes, la movilidad, los tiempos dispares, su heterogeneidad con respecto a las proporciones que maneja en su factura.

Sin embargo, a pesar de tener esa potencia la narración no puede abarcarlo todo. Todo cuadro implica siempre un recorte, un marco que pone límites al óleo. No obstante, la pretensión de la mirada continúa siendo el establecimiento de una ficción de totalidad, la ficción de una *inclusión completa y acabada* por su horizontalidad. Generalmente, esta potencia narrativa es leída por la crítica como la articulación de un discurso colectivo con uno nacional a través de un espacio compartido - un “espacio abstracto” atravesado por dinámicas de poder que lo convierten en el viejo y conocido concepto trascendental topográfico, “el territorio nacional”:

Cándido López está entramando una identidad colectiva mediante la presentación de sus paisajes. La insistencia en las dimensiones y en las cualidades espaciales, geográficas y topográficas funciona como construcción de un espacio físico metáfora del espacio simbólico de lo nacional. (Pacheco 28)

La explicación de Pacheco no tiene en cuenta que compartir un espacio no implica de ningún modo la formación de una “identidad colectiva”. Esa “identidad colectiva” está dada por el modo en que un discurso homogenizador intenta transformar individuos en sujetos del poder estatal borrando todo tipo de conflicto, diferencia y singularidad (discurso que Pacheco prefiere repetir sin problematizar). Existe, claro está, una minuciosidad por el accidente geográfico y por “las cualidades espaciales, geográficas y topográficas” que de un modo u otro nos indican una cifra para construir un todo: un todo detallado, exhaustivo, inclusivo, hegemónico, que podría asociarse o no con un discurso nacional o estatal. Esto parece estar dado más por las posibilidades narrativas o la potencia de la narración que ofrecen ciertos elementos pictóricos que por las intenciones

de López¹⁶¹. El único punto por el que se puede hablar de un “identidad colectiva” reside en la “presencia” del ejército como elemento capaz de conformar un todo: esto es, todos los presentes están colectivamente bajo el ejército como totalidad y es justamente esta “presencia” la que permite hablar de un *todo*. El espacio físico que comparte es tan solo el campo de acción de aquella potencia narrativa, el escenario de las víctimas de campo uniforme que indica la pertenencia al ejército... una *unidad* convertida en ejército.

Para poder comprender la idea de *unidad* y principalmente la de unidad del ejército en los cuadros de López, debemos tener en cuenta que -del mismo modo que durante las guerras de la independencia contra España- el Ejército Argentino que lucha en la Guerra contra el Paraguay era una institución bastante novedosa. Recordemos que la Confederación Argentina y el Estado de Buenos Aires estuvieron en guerra desde la revolución del 11 de septiembre de 1852 hasta la batalla de Pavón el 17 de septiembre de 1861. En ella, el general Bartolomé Mitre fue el vencedor al retirarse las tropas del gobernador entrerriano y ex presidente de la Confederación Justo José de Urquiza. Mitre queda a cargo de un proyecto de unificación que requería especialmente formar una sola milicia que luego se puso en acción durante la guerra contra el Paraguay. Ese ejército debía ser presentado como un *todo* o una unidad capaz de dar sentido a la *unificación nacional* mitrista. Éste es uno de los eventos históricos que enmarcan la obra de Cándido López que se nos presenta como un elemento más en las condiciones de producción de sus pinturas. Aunque no podamos afirmar nada sobre las intenciones del “Manco de Curupaytí”, podemos señalar esta potencia narrativa totalizadora en las diferentes representaciones/presentaciones del ejército que se despliegan en los lienzos.

¹⁶¹ No sería pertinente evaluar la intención del autor: todos los documentos que muestran su patriotismo y su devoción por la nación argentina no señalan, ni explican, ni implican nada de lo que se ve en los lienzos.

La segunda característica específica de la pintura de López que me interesa mencionar es la construcción heterogénea del espacio que provoca una perspectiva igualmente heterogénea, una colección de perspectivas disímiles en la misma pintura. El ejemplo paradigmático es *Soldados Paraguayos heridos, prisioneros de la batalla de Yatay*¹⁶²:



Figure 52: Cándido López. Soldados Paraguayos heridos, prisioneros de la batalla de Yatay. Óleo sobre tela, 1892. Colección Museo Nacional de Bellas Artes.

Ésta es la única pintura de Cándido López de la serie de la Guerra contra el Paraguay que se desarrolla en un interior. En este óleo se nos presenta una combinación de perspectivas: 1) aquella con la que se mira a los soldados responde a las cualidades de la perspectiva aérea –desde arriba, incluyendo cada detalle, cada soldado sin ocultamiento, una afirmación súbita del espectáculo de la multiplicidad-; y 2) aquella con la que se representa el espacio interior, la perspectiva geométrica, que otorga amplitud al

¹⁶² *Soldados Paraguayos Heridos, Prisioneros de la Batalla de Yatay*. Óleo sobre tela, 40x70cm. Colección Museo Nacional de Bellas Artes, 1892. Las dimensiones de este óleo son atípicas al compararlas con las del resto de la serie

fondo en donde ocurre la escena –esta amplitud aumenta con la ventana baja y dos puertas de doble hoja (una que da al exterior desde donde proviene la mayoría de la luz y otra interna). En el piso descansan los soldados paraguayos heridos que se disponen al costado de una mesa, en el centro del hospital, en donde está el primer grupo de guardias.

Me interesa destacar en esta obra la integración espacial heterogénea que se va a repetir en casi toda la serie de la guerra. Me refiero a la idea de proporcionalidad. No hay en *Soldados Paraguayos heridos...* una relación de proporcionalidad entre la figuras. Las del primer plano, en la mesa, no son más grandes que los heridos parados en la pared o acostados en el suelo. No hay una proporción entre ninguno de los sujetos ni entre ellos con el fondo, que sí es geoméricamente proporcional. González y Sánchez Pórfido refieren a un tratamiento medieval del espacio (54) en cuanto a la heterogeneidad espacio-temporal en la factura de los lienzos. Las representaciones pictóricas de la Edad Media construían un espacio heterogéneo: cada cuerpo, cada objeto estaba rodeado por un espacio-tiempo particular (como si llevaran un espacio y un tiempo propios a cuestas), cada objeto, cada cuerpo tenía un valor por sí mismo. No se puede decir que las proporciones eran desmedidas sino que cada uno de los componentes era considerado en su singularidad. En Cándido López, al igual que en la edad media, la disposición de los hombres y objetos no va a poder ser indicadora de un espacio geoméricamente construido justamente por su desproporción. Evidentemente en la construcción espacial de los lienzos debemos descartar cualquier tipo de articulación proporcional, geométrica o cuantitativa. En este sentido el tratamiento del espacio en López es **cualitativo y no cuantitativo**: cada elemento tiene su propia cualidad, su singularidad, su individualidad

que tan solo comparte con el resto a través de una relación de coexistencia y simultaneidad.

Otro ejemplo de esta composición heterogénea del espacio podemos verlo en el óleo *Episodio de la 2da División Buenos Aires en la batalla de Tuyutí, el 24 de Mayo de 1866. República del Paraguay*¹⁶³:

¹⁶³ *Episodio de la 2da División Buenos Aires en la batalla de Tuyutí, el 24 de Mayo de 1866. República del Paraguay*. Óleo sobre tela, 41x106cm, Colección Museo Histórico Nacional, 1876-1885.



Figure 53: Cándido López. Episodio de la 2da división Buenos Aires en la batalla de Tuyutí, el 24 de Mayo de 1866. Republica del Paraguay. Óleo sobre tela, 1876-1885. Colección Museo Histórico Nacional.

Este óleo presenta a través de una perspectiva aérea al batallón de soldados a caballo del ejército paraguayo a la carga frente una nube informe producto de la detonación de los fusiles de la 2da división Buenos Aires. Los espacios entre los ejércitos de ambos lados están bien delimitados: la nube de pólvora (el residuo de la técnica de los fusiles) delimita un lado “otro” que está fuertemente destacado por los caballos y por el color. El ejército paraguayo se presenta en primer lugar, como un cuerpo conjunto en movimiento, a través de la figura de los caballos corriendo y en segundo lugar, a través del tinte rojo como clave cromática: el despliegue simbólico nacional (los colores de la bandera del Paraguay) uniforme de rojo y blanco, moviliza y forma un conjunto.

Aunque la representación del espacio en *Episodio de la 2da División Buenos Aires...* parece más homogénea, los jinetes que están en tierra en el centro de la composición están completamente desproporcionados en relación a los que aparecen cruzando el bajo río. El recorte de un detalle (centro abajo) refuerza esta idea:



Figure 54: Cándido López. Episodio de la 2da división Buenos Aires... Detalle.

Los cuerpos de los caballos y de los soldados no están en relación proporcional; no la hay ni entre jinetes y corceles, ni entre soldados. El cuerpo muerto flotando en medio del río (derecha abajo) es muy grande en comparación con el resto de los soldados e inclusive con todos los caballos: muchos de los jinetes son considerablemente más grandes que sus propios caballos. Evidentemente, esta heterogeneidad nos indica un cambio del modo de acceso a la pintura: el acceso a través de la *multiplicidad de la singularidad*, de los objetos y relatos particularizados, encerrados en un espacio-tiempo que interrumpe por completo a la posibilidad de la composición espacial homogénea y, por lo tanto, la posibilidad de una única perspectiva.

La horizontalidad y la perspectiva heterogénea son elementos fundamentales para comprender la excepcionalidad de la narrativa visual del teniente argentino, son la cifra que Cándido López utiliza para relatar ya sea el paso de los ejércitos por ríos, esteros y otros accidente geográficos o ya para capturar un momento de una batalla que, al mismo tiempo, marcan un claro distanciamiento con las composiciones academicistas del resto de los pintores de la guerra.

Esta distancia con el resto de los pintores está dada no solo por aquellos elementos de composición en sus lienzos, sino también porque el “relato” visual se enfoca en hechos que no están considerados como “hitos nacionales” para la narrativa histórica de la época. La marcha de las tropas de la Alianza a invadir el Paraguay no fue un motivo digno de ser narrado para la plástica académica. Tampoco lo fue la pintura de campamentos, de fuertes o de escenas cotidianas de campaña que se acerca más a la crónica de costumbres. En este sentido el relato de López va a alejarse de la gran épica nacional que encontraba en la academia una herramienta para articularse. Su relato de aspectos “cotidianos” de la vida en campaña¹⁶⁴, como señalamos en los periódicos ilustrados paraguayos, no deja de estar presente en forma de “relato de costumbre” como lo hace en referencia a su cuadro *Campamento en la Uruguayana...*¹⁶⁵

¹⁶⁴ Para más datos de la vida en el campamento de la Alianza durante la guerra Cfr. Miguel Ángel de Marco *La Guerra del Paraguay* (2003). Allí el historiador militar argentino se enfoca en aspectos sanitarios, lúdicos y médicos de la campaña del Ejército Argentino.

¹⁶⁵ *Campamento en la Uruguayana*, Septiembre 8 de 1865. Imperio del Brasil, Provincia de Rio Grande. Óleo sobre tela. 1876-85. 41x106cm. Colección Museo Histórico Nacional.



Figure 55: Cándido López. *Campamento en la Uruguayana, Septiembre 8 de 1865. Imperio del Brasil, Provincia de Río Grande. Óleo sobre tela, 1876-85. Colección Museo Histórico Nacional.*

A la retaguardia del campamento argentino, en el sitio de Uruguayana, a distancia de diez cuadras, más o menos, está situado este manso y pintoresco arroyuelo, cuya cristalina y transparente agua permite ver su lecho de piedra color pizarra. Corría con profunda calma y desaguaba en el río Uruguay. Al lado opuesto (viniendo del campamento) se hallaba un hermoso bosque de caprichosos y extraños árboles, y allí acudieron por algunos días oficiales con grupos de soldados, con el objeto de fabricar gaviones y cortar palancas. La fabricación de éstos es muy sencilla. Al efecto, se cortan seis o siete estacones de un mismo largo, se les hace punta, se les clava en el suelo formando círculo; luego se recoge del monte unas largas y mimbrosas enredaderas, que cuelgan como sogas desde las copas de los árboles (los naturales le llaman Sipó), y con esto se entreteje el círculo de palos clavados, se ajusta el tejido todo lo posible, se desclavan las estacas y queda el gavión hecho, o sea un cesto sin fondo.

Antes del toque de oración, cada oficial reunía sus soldados y marchaba con lo fabricado a entregarlo al Estado Mayor.

(Comentario a *Campamento en la Uruguayana...* del catálogo de 1887 Qtd in *Artistas del MERCOSUR...* 339).

El armado de gaviones era una tarea fundamental para abrir trincheras o para efectuar obras hidráulicas como desvíos de canales o zapado de esteros: el cesto vacío que compone el gavión se rellenaba con arena o con piedras y se utilizaba para detener balas o agua. Este procedimiento está detallado si nos acercamos a la minucia del óleo de López de modo casi didáctico en una narrativa que va de aquellos soldados que están

comenzando a armar los gaviones (detalle: centro derecha) a los otros que lo terminaron y lo llevan para cargarlos con arena o piedras:



Figure 56: Cándido López. Campamento en la Uruguayana... Detalle.

Aquí, comenzamos con la narrativa textual de Cándido López y su articulación con la narrativa visual. Las crónicas parecen estar para poner en acción el cuadro, para darle un movimiento como en la inversión completa de un *tableux vivant* en una composición total de imágenes y textos.

IV. Composiciones.

La obra textual de Cándido López toma la forma de crónica y está contenida en dos medios: 1) en los comentarios a sus propios lienzos que corresponden a los catálogos de 1885 y 1887 y 2) en su “Diario de Viaje” conservado en el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires y su “Legajo Personal” ubicado en la Dirección de Estudios Históricos del Comando en Jefe del Ejército de la República Argentina. El *Diario de*

Viaje está compuesto por escritos de Cándido López durante la Guerra contra el Paraguay y se encuentra en una pequeña libreta en el Departamento de Conservación y Documentación del Museo Nacional de Bellas Artes. Allí se puede encontrar también su *Libro de Gastos (1860-1862)* y dos *Álbumes de Dibujo* con apuntes, bocetos y anotaciones. El *Legajo Personal del Teniente 1º de Guardias Nacionales Cándido López*, está en la Dirección de Estudios Históricos del Comando en Jefe del Ejército de la República Argentina¹⁶⁶. Todos los escritos de López están relacionados con sus cuadros.

Como hemos señalado antes las crónicas del “Manco de Curupaytí” han sido prácticamente olvidadas por la crítica del arte que tan solo menciona su existencia y las transcriben quizá de modo estrictamente documental. La mayoría de los trabajos críticos sobre Cándido López se producen desde el discurso de la historia del arte y, más allá de cualquier limitación metodológica que podría presuponerse o asumirse perversamente sobre esta disciplina, lo cierto es que ésta no parece tener la intención -en este caso particular- de contraponer, ni de relacionar, ni siquiera de articular ambos despliegues simbólicos. La crítica literaria por su parte, ha ignorado sistemáticamente el trabajo textual de López.

Las crónicas de López de su *Diario* y de su *Legajo* son un collage de escritos en referencia a cuadros y la exhaustiva descripción de sus condiciones de producción. Esta colección de fragmentos construye principalmente una crónica de los movimientos del ejército argentino desde mediados de 1865, cuando pasa al frente de Corrientes, hasta antes de Curupaytí.

¹⁶⁶ Ciertos documentos de estos materiales pueden encontrarse en el trabajo de Gil Solá, Marta y Marta Dujovne, *Cándido López. Colecciones del Museo Nacional de Bellas Artes*. y en *Cándido López. Proyecto Cultural Artistas del Mercosur*. Las crónicas utilizadas en el presente trabajo se extraerán de estas últimas recopilaciones debido a ciertos inconvenientes burocráticos con las instituciones arriba mencionadas.

Tomemos como ejemplo la descripción del lienzo titulado *Vista del interior de Curuzú mirado de aguas arriba...*¹⁶⁷ junto con el lienzo:

El Vizconde de Puerto Alegre, jefe del 2º cuerpo del Ejército Brasileño tuvo la gloria de conquistar esta posesión [la fortaleza de Curuzú] el día 3 de septiembre de 1866, donde derramaron copiosa sangre sus valientes batallones de Voluntarios de la Patria. Inmediatamente se hizo abrir un foso de trescientos metros (al norte) apoyando su costado izquierdo en el bosque de la barranca del río, y su flanco derecho en la laguna; colocó en posición su artillería y parte de la tomada al enemigo y quedó de este modo resguardado de algún ataque que pudieran traerle los paraguayos por el lado de Curupaytí.

Dentro de este recinto acampó el ejército y en un grupo de ranchos que abandonaron los paraguayos en su fuga rodeado de altos curupayes, estableció su Estado Mayor. Aún se conservaba en uno de estos altos árboles una tosca y frágil escalera donde el enemigo colocaba un vigía para que observase la escuadra cuando esta evolucionaba del otro lado de la isla.

Al pie de la muralla que da frente al río estaban sepultados los oficiales que sucumbieron gloriosamente en la lucha. Unas humildes cruces señalaban este enterratorio que era mirado con veneración y respeto por sus camaradas cuidando de no profanarlas con sus plantas.

Un grupo de soldados vestidos se zuavos llamaban la atención con sus vistosos uniformes, únicos en el ejército.

El río no podía presentar, a la vez, un aspecto más animado y pintoresco; gran cantidad de buques se movían en distintas direcciones, allí estaba la numerosa Escuadra brasileña, también los pocos buques argentinos y sus transportes fletados.

A esto se le agregaba la gran cantidad de embarcaciones de comercia de variadas dimensiones y formas. Del otro lado de la isla de Curuzú se veía una línea interminable de mástiles con banderas de distintas naciones, siendo la más, italianas.
(Qtd in Gil Solá y Dujovne 26)

¹⁶⁷ *Vista del Interior de Curuzú, mirado de aguas arriba (Norte a Sur) el 20 de Septiembre de 1866.* Óleo sobre tela. 48.5x152cm. Coleccion Museo Nacional de Bellas Artes, 1891.



Figure 57: Cándido López. *Vista del interior de Curuzú mirado de aguas arriba (norte a sur) el 20 de setiembre de 1866.* Óleo sobre tela, 1891. Colección Museo Nacional de Bellas Artes.

La descripción visual y textual del campamento de Curuzú se ve complementada con 4 notas: en la primera comenta que el boceto de esta pintura fue el último que hizo con su mano derecha, en la segunda nota coteja sus datos con las narrativas de los cronistas que sirvieron en el ejército del Paraguay, George Thompson y Crisóstomo Centurión¹⁶⁸, en la tercera agrega datos de la cantidad de oficiales enterrados en Curuzú y en la última comenta la vestimenta del regimiento de los zuavos. A esto López agrega una nota en el borrador del libro de gastos:

Dos días después de Curupaytí (22 de septiembre) donde están las fajinas y escaleras estaban colocadas varias tinajas con agua, algunas barricas con tablas llenas de hilas vendas compresas S.S. y un cuerpo médico Argentino curaba con solícita atención a los heridos que sin cesar llegaban, y allí el doctor don Lucilo del Castillo tuvo la primera cura a la mano destrozada por la metralla que tomo estas apuntes para la historia. (Qtd in Gil Solá y Dujovne 26)

El recuerdo de la primera operación de su mano (que luego llevara a la amputación) completa la topografía: la memoria traumática articula una vista desordenada de notas y comentarios de libros y bibliografía sobre el evento que evoca el cuadro en cuestión. Una lista de objetos y descripciones que se mezclan con citas de los historiadores paraguayos George Thompson y Crisostómo Centurión, son parte del relato sobre la composición de su cuadro:

El patriota almirante José Muratore que me honraba con su amistad y cariño, fue el que me proporcionó los útiles para hacer estos bocetos, y este fue el último que trazó mi mano derecha dos días antes de ser destrozada por la metralla enemiga y dio la casualidad que a este paraje

¹⁶⁸ Se refiere específicamente a la crónica de Juan Crisóstomo Centurión, *Memorias ó Reminiscencias históricas sobre la guerra del Paraguay*, y al trabajo de George Thompson *The War in Paraguay: With a Historical Sketch of the Country and Its People and Notes Upon the Military Engineering of the War*, probablemente en su versión traducida al español.

llegué con el Dr. Lucilo del Castillo quien con toda solicitud puso hilas y vendas a mi herida (26).

La narración se interrumpe nuevamente con su mano mutilada. Ésta funciona como el hilo que construye la trama histórica del cuadro ya que es la interrumpe la descripción obsesiva de Cándido López sobre su cuadro.

Fácilmente podemos relacionar este tipo de narrativa textual con un intento iconológico de titulación y explicación de los cuadros. Ésta es la visión hegemónica que se propaga desde la historia del arte: el lenguaje como un elemento reprimido, una práctica marginal que si bien explica, escenifica y le da contexto histórico a lo visual, queda afuera del cuadro en un sentido literal. Este lenguaje (el lenguaje de titulación extendida) como práctica externa es, como señala W.J.T. Mitchell, el que constantemente interpela a quien mira y es el mismo que amenaza, para la historia del arte, a la pureza de la pintura: “compromising the purity of the medium by reducing it to rhetoric and turning the paintings into merely “literal” objects in a stage setting” (*Picture...* 217).

Aunque en definitiva es el mismo lenguaje marginal a las pinturas - crónicas que funcionan de modo inverso a la relación entre la fotografía y las crónicas de Palleja de las que hablé en el capítulo anterior- es el que las conecta. La conexión se hace doble: por un lado se hace a través del *index* histórico de las imágenes de guerra (como señalamos en el capítulo anterior¹⁶⁹). Existe una autoreferencialidad entre las imágenes de guerra que se relaciona con su articulación en un entramado histórico-político, que nos interpela a accionar ante ellas aunque solo sea para traer una nueva imagen, otro fragmento de una constelación visual que forma parte de ese *index* histórico. Por otro lado, el lenguaje

¹⁶⁹ Me refiero al comentario sobre trabajo de Eduardo Cadava 'Lapsus Imaginis': The image in ruins" *October*. Vol 96 (Spring 2001).

marginal las delimita *dentro de* una **serie** y *como* una **secuencia**. La **serie** es un constructo de imágenes. Cada imagen tiene la capacidad de ser **seriada** y esto se da en tanto pueden ser articuladas en una narrativa. En este sentido cada composición de pintura y texto es un momento “abierto” al pasado y al futuro de un conjunto que también está abierto a la misma temporalidad. Esa apertura es la que permite su fusión en una serie (una serie de pinturas, una serie histórica, etc...), capacidad que también abre la posibilidad de que éstas sean articuladas en una narrativa nacional, estatal u oficial. Ahora, cada composición de pintura y texto es a la vez una **secuencia** porque en sí misma es un fragmento que puede ser aislado. A la vez que abierto es cerrado en sí mismo, una mónada autosuficiente como lo es cada imagen. Así nos lo muestra Cándido López desde el inicio del fragmento textual que acompaña al óleo *Campamento incendiado del ejército paraguayo...*¹⁷⁰ haciendo referencia a otra composición de pintura y texto:

Como *queda dicho* en el cuadro número 12 [*Pasaje del Río Santa Lucía, Noviembre 21 de 1865. Provincia de Corrientes*], el ejército argentino, después de pasar el Río Santa Lucía, acampó en la costa monte, con un estero al frente; despuntando este estero, atravesando algunos retazos de monte y pequeñas lagunas, se encontraba en un displayado este triste y solitario campamento, hasta donde llegó el ejército invasor comandado por el General Resquin.

A la izquierda, al pié de unos ralos árboles, se encuentra un cementerio paraguayo; a la derecha, unos colgaderos con ganchos de palo, donde colgaban las raciones de carne; en el suelo, una prolongada línea de ruedas cenicientas, indicaban que habían sido fogones, e inmediatos a éstos, véanse grupos de a dos ranchos, de los cuales algunos se habían salvado del incendio. Todos tenían un noque de cuero, con un poco de agua color rosa con algunas cáscaras de árbol, por que se comprendía que eran curtiembres de suela. Después seguía una larga línea de ranchos completamente quemados, y por último, grupos de a cinco ranchos intactos, todo perfectamente en línea; pero lo que más me llamó la atención, era la rectitud en la línea de los fogones.

¹⁷⁰ *Campamento incendiado del ejército paraguayo a las órdenes del General Resquin, encontrado del otro lado del Río Santa Lucía, Noviembre 22 de 1865. Óleo sobre tela. 40x104.5cm. Colección Museo Histórico Nacional, 1876-1885.*

Se conocía que se había observado mucha limpieza en todo el campamento, y al pie de un pequeño bosquecillo estaban reunidos todos los huesos y residuos.

Este campamento es muchísimo más extenso que lo que representa este cuadro; sin embargo, me pareció pequeño para una ejército de veinte mil soldados.

Procuré averiguar si había algún otro, pero no tuve noticias de ninguno, y aún este mismo solo la casualidad me lo hizo conocer del modo siguiente: -Mi capitán y amigo D. Carmen Boerr, observó que un soldado de la compañía llegaba a la cuadra con un tiesto de cocina, y averiguó cómo lo había obtenido, y por él supo la existencia de este campamento; me dio noticias de él, y más tarde nos acompañamos para hacer este paseo, paseo en que anduvimos con el agua a la cintura.

(Comentario a *Campamento incendiado...* del catálogo de 1887 Qtd in *Artistas del MERCOSUR...* 342, énfasis mío)



Figure 58: Cándido López. Campamento incendiado del ejército paraguayo a las órdenes del General Resquin, encontrado del otro lado del Río Santa Lucía, Noviembre 22 de 1865. Óleo sobre tela, 1876-1885. Colección Museo Histórico Nacional.

En seguida la composición (pintura y texto) se refieren a otra composición previa (cuadro número 12 y su texto) que desarrolla la historia del pasaje del Río Santa Lucía, después de la toma de los Aliados de Uruguayana, camino a la invasión al Paraguay. A la vez, tenemos la presencia de Cándido López como narrador: la primera persona que nos interpela como lectores y observadores y nos indica que parte de la crónica es un *diario*, una *memoria* de guerra como tantas otras producidas post-conflicto. En este sentido la anécdota de cómo descubrió el misterioso campamento incendiado, de los sufrimientos que tuvo que pasar junto a D. Carmen Boerr le da un volumen personal al lienzo en tanto lo hace ingresar a una tradición escrituraria (*boceto, diario, crónica, memoria de guerra*).

No deja de ser intrigante la directiva del espacio reducido que según el propio López su pintura no puede capturar: “Este campamento es muchísimo más extenso que lo que representa este cuadro”. La mirada recortada, el fragmento y la secuencia se enfatizan como estrategia narrativa visual y textual -es imposible no notar la minuciosidad y microscopía con la que López trata cada elemento visual y textual, algo que ya resaltamos en la construcción heterogénea del espacio. La imposibilidad de la representación total es una constante en la escritura de López: varias veces se queja de no poder incluir más detalles, de no poder abarcar más terreno con sus óleos. Esta carencia no es suplantada por la escritura porque la escritura nunca describe lo que no se ve en el cuadro pero sí lo hace cuando narra una historia pasada, presente y futura, cuando pone a funcionar en un tiempo textual a la pintura.

Pareceríamos estar frente a un intento de composición total construida alrededor de los cuadros pero que intenta todo el tiempo trascenderlos como continuación y

complemento ya que el texto explica, verifica, y le da cierto tipo de veracidad histórica (el detalle como fuente documental). Para ver entonces como se desarrolla esta composición total y qué implica este intento de narración en la representación visual y escrita, analizaré la colección de nueve pinturas y siete textos sobre la batalla de Curupaytí tratándola como una unidad narrativa fundamental en la obra del teniente argentino.

V. Curupaytí.

La fortaleza de Curupaytí era uno de los puntos claves para la defensa de Asunción. El Mariscal Solano López había desplegado tres fortificaciones fundamentales sobre la subida del Río Paraguay: la primera era la fortaleza de Curuzú, la segunda Curupaytí y la tercera Humaitá (también llamada la Sebastopol de Sudamérica recordando el conflicto en Crimea). El 3 de septiembre de 1866 las tropas aliadas toman la fortaleza de Curuzú en donde arman su campamento para avanzar hacia Curupaytí. La avasallante invasión de la Alianza provoca un intento diplomático para terminar la guerra el 12 del mismo mes entre Francisco Solano López y los jefes de la Alianza Bartolomé Mitre y Venancio Flores. El General Polidoro, representante del Imperio, se negó a participar ya que tenía órdenes directas del Emperador Pedro II de no negociar con López (Doratioto 242). La entrevista entre los jefes conocida como la “conferencia de Yataití-Corá¹⁷¹” es un intento de parte de Solano López por encontrar una solución conciliatoria y “honorable” para todas las partes. Lo “honorable” para el jefe de estado paraguayo era

¹⁷¹ Existe una supuesta “transcripción” de la entrevista entre los jefes militares publicada en 1958 en Asunción por Julio César Chávez. *La Conferencia de Yataití-Corá. Resumen*. Asunción: Nizza, 1958.

conceder algunas demandas del Tratado de la Triple Alianza¹⁷² en cuanto a problemas territoriales sobre la actual provincia de Misiones en Argentina y el actual estado de Mato Grosso do Sul en Brasil (Artículo XVI), garantizar la libre navegación de la cuenca fluvial del Río de la Plata (Artículo XI) pero no acceder al pago de los costos de la guerra como parte de la indemnización por causarla (Artículo XIV), ni mucho menos a la renuncia de la presidencia y al exilio:

Artículo V: Los aliados se comprometen solemnemente a no deponer las armas sino de común acuerdo y hasta que no hayan derrocado la autoridad del actual Gobierno del Paraguay, y a *no negociar con el enemigo común separadamente, ni firmar tratado de paz, tregua, armisticio ni convención alguna para poner fin o suspender la guerra.* (Colección... 6)

La guerra claramente tenía como un motivo determinado aniquilar al gobierno del Paraguay sin mediaciones, sin concesiones ni negociaciones posibles. La destrucción total era la que debía llevar la democracia al Paraguay. Ante esta negativa en la negativa de Solano López y de Mitre en las negociaciones, la conferencia de Yataití-Corá representa un fracaso para ambos lados. El plan de seguir la marcha hacia Asunción seguía en pie y el próximo paso para la Alianza era Curupaytí.

La fortaleza/trinchera de Curupaytí tenía 2 kilómetros de largo (1.25 millas) estaba protegida por un foso en sus pies de 4 metros de largo por 2 de profundidad. La trinchera, que tenía además otros 2 metros de alto, tenía a la vez otro foso previo donde había algunos piquetes paraguayos de avanzada y estaba en el fondo de esteros, bañados

¹⁷² El Tratado de la Triple Alianza fue firmado el primero de mayo de 1865; su Artículo XVIII lo establece como secreto: "Este tratado se conservará secreto hasta que se consiga el fin principal de la Alianza". No obstante, es dado a conocer recién en agosto de 1866. El documento está publicado por primera vez en Paraguay en *El Semanario* y en el Imperio del Brasil por el *Jornal do Commercio* de la corte carioca. El tratado íntegro se puede encontrar en *Colección de tratados celebrados por la Republica Argentina con las naciones extranjeras: Tomo II. Publicación oficial*. Buenos Aires: Imprenta de La Nación, 1877.

y malezales. Se cree que había de 4 a 5 mil soldados paraguayos defendiendo la posición, mientras que el ataque de la Alianza se haría con 20 mil hombres; los números no podían fallar.

El ataque o “asalto” a Curupaytí se inicia el 22 de septiembre por la mañana con el bombardeo de la escuadra imperial dirigida por el Almirante Tamandaré. Supuestamente el bombardeo de la marina imperial debía destruir por completo a la artillería paraguaya dentro de la fortaleza, algo que no sucedió ya que el lado de Curupaytí que daba al Río Paraguay estaba a 9 metros de altura haciendo prácticamente imposible que los cañones brasileiros pudieran hacer puntería. Otra vez, supuestamente, la escuadra debía dar la señal a las tropas de tierra para el asalto una vez que la posición paraguaya estuviera suficientemente destruida como para ser tomada a pie y a caballo. La señal se dio prematuramente y dos columnas brasileiras a las doce del mediodía comenzaron el ataque a Curupaytí. Mitre envió a dos ayudantes para ver cómo se desarrollaba el avance imperial y fue comunicado que las tropas brasileiras habían tomado la trinchera. Las tropas brasileiras había tomado el primer foso donde estaban algunos piquetes de avanzada y con esta información insuficiente, Mitre ordenó al avance de las tropas argentinas¹⁷³ y uruguayas exponiendo a la totalidad de las tropas de la Alianza ante el fuego enemigo. Curupaytí fue una masacre literal de las tropas aliadas: entre 4 y 9 mil soldados argentinos y brasileiros quedaron fuera de combate¹⁷⁴ mientras que los paraguayos sufrieron menos de 50 muertes. Al finalizar el ataque aliado, antes del anochecer, un pelotón paraguayo salió de la trinchera para saquear las pertenencias de los

¹⁷³ Para un excelente relato del asalto a Curupaytí cfr. el relato de Lucio V. Mansilla con el seudónimo de Orión [Orión a Sagita] *El Asalto de Curupaytí*. Buenos Aires: s/n, 1867. También cfr. Doratioto *Maldita Guerra*. “desencuentros entre os aliados e a derrota em Curupaiti”: 237-250.

¹⁷⁴ Existe una gran disputa numérica y estadística entre los historiadores argentinos, brasileiros y paraguayos. Para seguir este debate Cfr. Doratioto *Maldita Guerra* p.245.

cadáveres, fusilar a los heridos que no podían caminar y tomar prisioneros a los que sí lo podía hacer (según Doratioto, solo tomaron 6 prisioneros y el resto fue fusilado-245-).

La derrota de Curupaytí representa un momento de inmovilidad para la Alianza. En primer lugar, es el fracaso simbólico de la guerra de exterminio que se habían propuesto los que firmaron el tratado secreto. En segundo lugar, es la ruptura de los comandantes de la Alianza en cuanto a dar órdenes conjuntas y el fracaso de la posibilidad de un ejército multinacional. La marina se había mostrado con esta operación independiente de las órdenes Imperiales de colaborar en un proyecto común. Uruguay se retira virtualmente de la contienda, Flores vuelve a Montevideo dejando menos de 500 hombres. Un mes después de la derrota Luis Alves de Lima e Silva, Marqués de Caxias, es nombrado comandante en jefe de las fuerzas terrestres y marítimas del Imperio del Brasil y asume su posición al llegar a Paraguay el 19 de noviembre. La Alianza queda por un año sin moverse entre los campamentos de Curuzú y Tuyu-Cuê reorganizándose para volver a la carga contra Asunción. En Paraguay, Curupaytí es celebrada como una fiesta nacional, es un preludio de un supuesto “fin del conflicto” y una muestra de la grandeza bélica paraguaya (Doratioto 250).

Para Cándido López Curupaytí representa el lugar de la pérdida de su mano derecha y el punto en el que finaliza la guerra en su narrativa visual y textual. Si bien la campaña continúa hasta 1870 la serie de pinturas sobre la Guerra contra Paraguay del “Manco de Curupaytí” va a terminar con el episodio del 22 de septiembre de 1866. Esto supone la pretensión de veracidad de López en cuanto a la narración de hechos verídicos; esto es, hechos narrables para un testigo presencial con intención histórica.

Curupaytí es una de las pocas series que López pinta sobre el mismo evento con una clara pretensión de representación total, una mirada total. Está cubierta textualmente por siete comentarios correspondientes a las ocho primeras pinturas (hay una sola narración para las dos vistas de la trinchera de Curupaytí desde adentro). La serie en general está presentada y catalogada por la crítica de arte según la fecha de su producción: *Trinchera de Curupaytí*¹⁷⁵ (de norte a sur), *Asalto de la 3ª columna argentina a Curupaytí*¹⁷⁶ y *Después de la batalla de Curupaytí*¹⁷⁷ las tres de 1893; luego, *Asalto de la 2ª columna brasileña a Curupaytí*¹⁷⁸ de 1894; de allí pasamos a *Asalto de la 1ª columna brasileña de Curupaytí*¹⁷⁹ de 1897; *Asalto de la 4ª columna argentina a Curupaytí*¹⁸⁰ de 1898 y *Trinchera de Curupaytí*¹⁸¹ (de este a oeste) de 1899 y por último *Ataque de la escuadra brasileña a las baterías de Curupaytí el 22 de setiembre de 1866*¹⁸² de 1901 y *Marcha del ejército argentino a tomar posiciones para el ataque de Curupaytí, el 22 de setiembre de 1866*¹⁸³ pintada en 1902.

Mi propuesta de análisis es situarlas en el momento histórico que ellas intentan representar, el evento que estas composiciones están escribiendo y haciendo visible. Esta propuesta involucra ponerlas en un esquema de acción del mismo día 22 de septiembre de 1866. Sacarlas entonces de su “serie” de producción y ponerlas en una nueva “serie” para poder considerar a Cándido López como un cronista de la Guerra contra el Paraguay, un historiador total. La nueva serie: 1) *Ataque de la escuadra brasileña a las baterías de*

¹⁷⁵ Óleo sobre tela. 50,2 x 149,2 cm. Colección Museo Nacional de Bellas Artes, 1893.

¹⁷⁶ Óleo sobre tela. 49 x 152 cm. Colección Museo Nacional de Bellas Artes, 1893.

¹⁷⁷ Óleo sobre tela. 50,3 x 149,5 cm. Colección Museo Nacional de Bellas Artes, 1893.

¹⁷⁸ Óleo sobre tela. 50,5 x 149,5 cm. Colección Museo Nacional de Bellas Artes, 1894.

¹⁷⁹ Óleo sobre tela. 50,4 x 149,3 cm. Colección Museo Nacional de Bellas Artes, 1897.

¹⁸⁰ Óleo sobre tela. 50,3 x 148 cm. Colección Museo Nacional de Bellas Artes, 1898.

¹⁸¹ Óleo sobre tela. 50 x 150 cm. Colección Museo Nacional de Bellas Artes, 1899.

¹⁸² Óleo sobre tela. 50 x 149,5 cm. Colección Museo Nacional de Bellas Artes, 1901.

¹⁸³ Óleo sobre tela. 49,8 x 149,5 cm. Colección Museo Nacional de Bellas Artes.

Curupaytí el 22 de setiembre de 1866, 2) Marcha del ejército argentino a tomar posiciones para el ataque de Curupaytí, el 22 de setiembre de 1866, 3) Asalto de la 1ª columna brasileña de Curupaytí, 4) Asalto de la 2ª columna brasileña a Curupaytí, 5) Asalto de la 3ª columna argentina a Curupaytí, 6) Asalto de la 4ª columna argentina a Curupaytí 7) Trinchera de Curupaytí, 8) Trinchera de Curupaytí 9) Después de la batalla de Curupaytí.

De este modo estos fragmentos de la serie estarían relatando completamente o proporcionando un relato visual y textual total (con la pretensión de una totalidad) de un momento crucial en el conflicto. Para clarificar mejor el modo en que he decidido ubicar estas composiciones acercémonos al siguiente esquema:

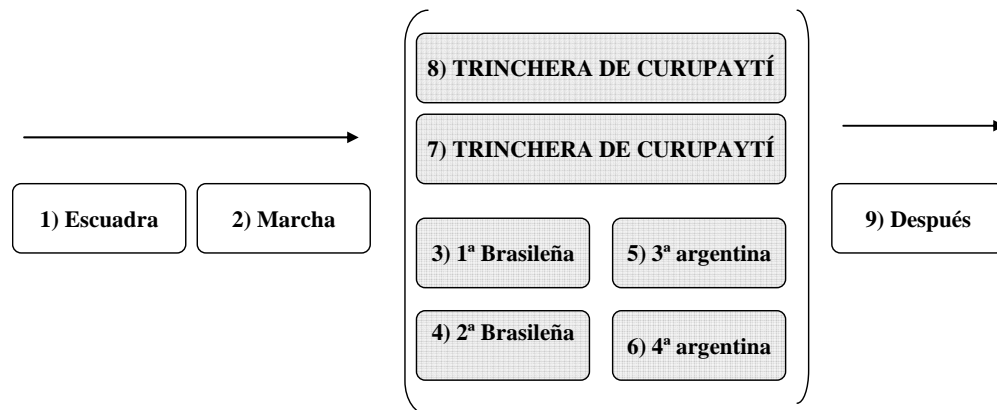


Figure 59: Esquema de la serie de Curupaytí.

Esta es la esquematización del modo en que Cándido López construye la narrativa de la batalla de Curupaytí y no la serie en la que se suele presentar. Esta configuración y nueva serie se divide en tres momentos: el primero corresponde al bombardeo y la toma de posiciones, luego el asalto a la trinchera y finalmente las consecuencias o el “después” de la batalla. De estos momentos hay que destacar el núcleo de pinturas (de la número 3 a la

número 8) que he encerrado entre llaves y se presentan de color de gris. Éstas se diferencian del resto en que todas ellas suceden en el mismo momento (el instante). Estas son pinturas que coexisten en la misma temporalidad (y especialidad también) e implican al mismo tiempo una nueva visión completa, una panorámica de 360 grados de uno y otro lado de la trinchera de Curupaytí.

Mirada de este modo, tenemos un intento de narración exhaustiva y por ende una nueva forma de narrar la guerra: la contemplación de la batalla como una totalidad como un evento histórico relatado sin precedentes. Veamos los lienzos según la secuencia que he mostrado en el esquema anterior:



Figure 60: Cándido López. Ataque de la escuadra brasileña a las baterías de Curupaytí el 22 de setiembre de 1866. Óleo sobre tela, 1901. Colección Museo Nacional de Bellas Artes.



Figure 61: Cándido López. Marcha del ejército argentino a tomar posiciones para el ataque de Curupaytí, el 22 de setiembre de 1866. Óleo sobre tela, 1902. Colección Museo Nacional de Bellas Artes.



Figure 62: Cándido López Asalto de la 1ª columna brasileña de Curupaytí. . Óleo sobre tela, 1897. Colección Museo Nacional de Bellas Artes.



Figure 63: Cándido López. Asalto de la 2ª columna brasileña a Curupaytí. Óleo sobre tela, 1894. Colección Museo Nacional de Bellas Artes.



Figure 64: Cándido López. Asalto de la 3ª columna argentina a Curupaytí. Óleo sobre tela, 1893. Colección Museo Nacional de Bellas Artes.



Figure 65: Cándido López. Asalto de la 4ª columna argentina a Curupaytí. Óleo sobre tela, 1898. Colección Museo Nacional de Bellas Artes.



Figure 66: Cándido López. Trinchera de Curupaytí. Óleo sobre tela, 1893. Colección Museo Nacional de Bellas Artes.



Figure 67: Cándido López. Trinchera de Curupaytí. Óleo sobre tela. 1899. Colección Museo Nacional de Bellas Artes.



Figure 68 Cándido López. Después de la batalla de Curupaytí. Óleo sobre tela, 1893. Colección Museo Nacional de Bellas Artes.

Tenemos entonces desde bombardeo de la escuadra brasilera, la marcha a tomar posición de la Alianza, la acción de ataque de las columnas, dos perspectivas de la trinchera paraguaya mirada desde su interior, hasta lo que queda tras la batalla, el procedimiento de retratar las consecuencias de la guerra que hemos visto en el capítulo anterior sobre la fotografía. Se puede ver de ese modo la intención de López por una mirada total, un panel en una serie de paneles.

Cándido López intenta mostrarlo todo y es en este punto en el que su presencia es accesoria. Él mismo como testigo presencial, como protagonista es un accidente de la narración ya que es imposible que haya presenciado el bombardeo de la escuadra imperial o la trinchera de Curupaytí desde su interior o las consecuencias de la batalla después de Curupaytí. Es como si la verdad del testimonio se desplazara de un cuadro a otro o como si el testimonio no precisara de la presencia del testigo. Hay una escisión en la composición de Cándido López entre presenciar un evento y relatar o narrar ese mismo evento. La “verdad” histórica -o si se quiere el realismo del que carecía la fotografía- no vienen exactamente de la presencia del autor sino de la totalidad y de la capacidad de la articulación del evento en su totalidad. En este momento precisamente reside la narrativa de la historia, allí, en la articulación del narrador, en el autor como dueño de la composición de los fragmentos y no como testigo.

Los textos no están presentados como accesorios a la narración visual, ni como complementos. Los textos van a reconectar los óleos de López de otro modo, los van a insertar en un lugar aún mayor en una serie (la de la guerra, de la historia de la guerra y de la historia de sus cronistas) que contiene a la serie de Curupaytí. Los textos comienzan

con la descripción del bombardeo de la escuadra imperial a Curupaytí (Figura 60) y conectan esta serie con una historia previa:

Después de que el teniente general Barón de Porto Alegre se posesionó de Curuzú con la cooperación eficaz de la Escuadra, esta avanzó sus encorazados a vanguardia vigilando la Fortaleza de Curupaytí, ocupándose diariamente en hacer prolijos reconocimientos de las costas bombardeando el campo enemigo. El 22 de septiembre de 1866 a las siete de la mañana el almirante Tamandaré mandó levar anclas y acto continuo mandó que los acorazados Bahía y Lima Barros navegasen hasta descubrir la posición enemiga. (Qtd in Gil Sólá y Dujovne 40).

A esta descripción Cándido López agrega un parte oficial del mismo Tamandaré, “para mayor ilustración de este combate” (40). El informe de Tamandaré ocupa todo el resto de la narración. Lo mismo ocurre en cada una de las descripciones a las pinturas de la serie. La marcha del ejército argentino a tomar posiciones (Figura 61) es descrita como “imponente y grandiosa”:

Doquiera se miraba se veían columnas de infantería que marchaban silenciosas, una chapaleando agua, otras pisando un campo verde esmeralda. El cielo estaba completamente despejado y con la luz de un solo ardiente brillaban las armas como relámpagos en medio de aquel matiz de uniformes.

Como la línea era muy extensa y el campo nada despejado a causa de haber pequeños montes y árboles aislados, *era imposible abarcar con la vista todo el ejército*. (Qtd in Gil Sólá y Dujovne 43, énfasis mío).

Ni la narración textual ni la narración visual pueden dar cuenta del imponente espectáculo de la marcha del ejército al campo de batalla. El texto se pone en acción cuando comienza el ataque aliado, para ello Cándido López transcribe el parte de

Bartolomé Mitre: “El parte del General en Jefe que se transcribe, da una relación exacta de la formación del ejército y de cómo se efectuó el ataque” (43). A esta narración se le agrega una nota en la que describe los trajes de la guardia nacional, los batallones del 1º de Voluntarios, los de la Legión Militar como detalles de veracidad en sus crónicas y cuadros.

Empezamos entonces con el asalto a Curupaytí que lo inicia la 1ª Brasileña (Figura 62) que retoma la composición anterior: “Como queda dicho anteriormente al referirme a la toma de las posiciones del Ejército Aliado para el asalto...” (Qtd in Gil Sólá y Dujovne 36). Así Candido López empieza a relatar los pormenores de la batalla, los movimientos y los “fusilamientos de la metralla enemiga”. Su cita de autoridad es el parte oficial del Teniente Coronel Landulfo Medrano.

Le sigue el asalto de la 2ª Brasileña (Figura 63) y así comienza entonces a armar el panel: “La 2ª columna brasileña que atacó y desplegó al costado derecho de la 1ª, marchó en contacto con una argentina (3ª columna) las que en el sistema general del ataque formaban las columnas del centro” (Qtd in Gil Sólá y Dujovne 34). De a poco Cándido López despliega una composición total que fundamentalmente necesita a los textos para armar su visión panorámica. El texto de 2ª brasileña está acompañado del parte del General Albino que muestra la tragedia del asalto:

Aquellos batallones desplegados al pie de la trinchera sufrieron con heroísmo ejemplar un fuego incesante a quemarropa sucumbiendo gloriosamente la mayor parte de sus jefes y oficiales ... la metralla y la fusilería del enemigo no impidieron que en los fosos de la 2ª línea quedaran cadáveres de oficiales y soldados de esta brigada. Curupaytí no quedo en nuestro poder mas deben estar admirando a los bravos que en sus muros fueron a dejar su existencia ... (Qtd in Gil Sólá y Dujovne 34)

El relato de López continúa con 5 notas que incluyen la anécdota de la muerte de un poeta brasileiro (Sergipano de Cameriño), precisiones de cantidades de soldados y referencias cruzadas con otros historiadores -Thompson y Centurión principalmente.

La 3ª argentina (Figura 64) es nuevamente una descripción similar a la de las brasileras. La referencia es la del comandante de esa columna el General Wenceslao Paunero. Allí Cándido López transcribe el parte íntegro que éste le envió a Mitre. Con la 4ª argentina (Figura 65) se cierra el panel del lado de los ejércitos aliados: “A la extrema derecha de esta extensa línea de batalla, orillando montes por un terreno encharcado marchaba la 4ª Columna de ataque” (Qtd in Gil Sólá y Dujovne 37).

Esta columna, aún cuando marchaba algo a retaguardia de la 3ª tenía la misión de atacar la trinchera enemiga por su flanco izquierdo; pero esta empresa fue imposible realizarla por impedirlo los esteros, montes y lagunas de que estaba rodeado; por esta razón, la división que cerraba la derecha de esta columna que era la que estaba señalada para iniciar el ataque, tuvo que correrse a la izquierda para poder aproximarse a la trinchera y entrar en fuego. Esta marcha oblicua fue desastrosa porque la metralla enemiga despedazaba a aquellos bizarros batallones que jadeantes de fatiga llegaron y desplegaron al costado derecho de la División del valiente coronel Ignacio Rivas, donde lucharon hasta quemar el último cartucho.

Todo cuanto elogio se haga del denuedo y tenacidad con que combatió esta División queda explicado con las bajas que tuvo. Casi todos los jefes perecieron o quedaron fuera de combate.
(Qtd in Gil Sólá y Dujovne 37)

El texto de Cándido López está acompañado nuevamente por la transcripción íntegra del parte del comandante de la columna el General Emilio Mitre (hermano de Bartolomé Mitre) y no lleva ninguna anotación al margen.

Estas cuatro composiciones de pinturas y textos tienen lugar al mismo tiempo, y abarcan el hecho desde todos los puntos de vista, de allí que la “serie” no esté completa sin mostrar la trinchera de Curupaytí o el otro lado de los paneles que son, al mismo tiempo, el otro lado de la trinchera:

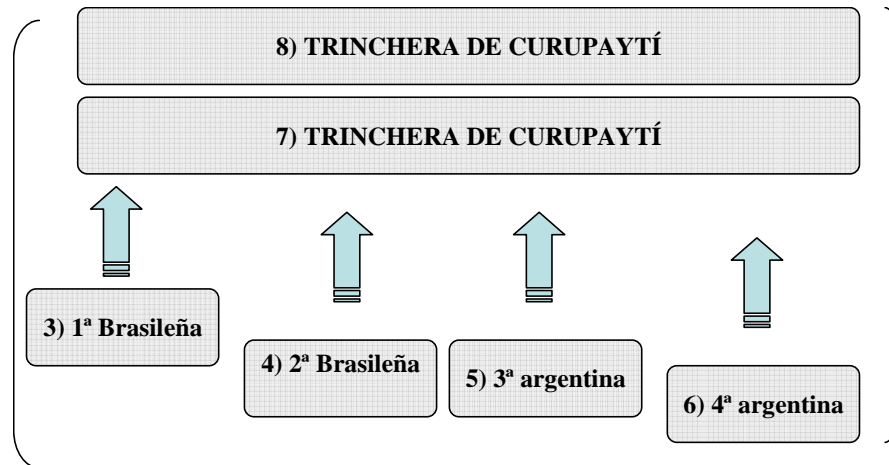


Figure 69: Composición del panel del Asalto a Curupaytí.

Tenemos así una mirada circular, un panel que abarca ambos espacios de la lucha, ambos bandos nos reitera esta monumental narración. Existe un solo relato para las dos vistas de Curupaytí (Figura 66 y Figura 67) en el que se dedica a desmitificar las trincheras como obras de ingeniería fundamentales:

Como los escritores de la Guerra del Paraguay se han ocupado tanto de las famosas trincheras de Curupaytí describiéndolas de modo bombástico o fantástico, puede que las generaciones futuras piensen o crean, que las obras de defensa de esa posición fueron concebidas y ejecutadas por algún ingeniero de grandes conocimientos militares.

«Curupaytí –como lo dice el ingeniero Thompson, historiador de esta campaña al servicio del tirano López- no era más que una alta barranca, plana, de dos mil yardas de extensión, con treinta pies de altura por el lado derecho del río y veinte por el de tierra; su plano derecho se apoyaba en el río Paraguay y su izquierda en la extensa laguna Mendes rodeada de un monte impenetrable»

Todo el terreno que quedaba al frente de dicha barranca estaba lleno de lagunas, esteros y matorrales y cuando llovía apenas uno que otro albardón quedaba sin ser cubierto por el agua. Toda obra de defensa que se hizo en esta barranca de por sí defendida, no fue más que abrir un ancho foso al borde y con la tierra de ésta construir del lado opuesto una muralla, dándole mayor consistencia con una palizada a pique, dejando de trecho en trecho aberturas para colocar artillería y como el perfil de la barranca era ondulada les sirvió admirablemente para cruzar sus fuegos en todas direcciones [...] He aquí todo lo que se hizo y creo que para hacer esto no se necesitó de grandes planos ni cosa parecida, pues el terreno era un libro abierto que estaba enseñándolo todo y fue por esta razón sin duda, que teniendo el tirano López a su lado al ingeniero Thompson que lo ocupaba siempre en el trazado de las fortificaciones, no lo ocupó esta vez... (Qtd in Gil Sólá y Dujovne 29-30).

La fortificación paraguaya es obra de la propia naturaleza que, como un libro abierto, ofrece sus secretos a quien sabe leerla e interpretarla. El mérito del ejército de la República del Paraguay, el acierto de Curupaytí como parte de una táctica militar utilizada en el conflicto está desplazado y es abiertamente atacado en este relato.

Por último tenemos el *Después* de Curupaytí (Figura 68). Aquí no hay más narración que: “Obedeciendo al toque de retirada, las tropas la iniciaron sin ser perseguidos por el enemigo” (Qtd in Gil Sólá y Dujovne 33). Eso es todo el relato del “después”. Las consecuencias del asalto frustrado no tienen más que una representación visual bastante lúgubre con la tonalidad y un desorden similar al de las pinturas de Hieronymus Bosch, con espectros ambulantes, escenas de fusilamiento y pillaje - evidentemente es una obscura victoria para el Paraguay. No hay palabras o lenguaje textual para describir estas consecuencias. En cierto sentido tenemos la misma operación de reflejar y describir las consecuencias de la guerra que describí en el capítulo anterior sobre la fotografía aunque en este caso la pintura sí nos permite un acceso a lo instantáneo del fenómeno bélico. Lo importante es destacar esta limitación textual, la

determinación o lo determinado del fenómeno textual en su función de unir los fragmentos y agregar un nuevo plano a la narración (transformarla en un fenómeno total), aunque, nuevamente con la imposibilidad de “decir” el fin, de “decir” las consecuencias de la guerra. Ante este gesto es muy fácil poder ver una intensión de purificación y separación de las artes porque podría decirse que el relato visual está conteniendo la narrativa textual e impidiendo su ingreso al campo pictórico. El silencio de la letra contrasta con la extrema visibilidad y detallismo de esta última pintura de la serie de Curupaytí. Ciertamente, pero allí siempre preferimos ver la imposibilidad de narrar el horror y la posibilidad de hacer visible la tragedia.

Si bien podemos ver en esta composición una insuficiencia en la escritura de la guerra, podemos aceptar a la composición de Cándido López como una red, una totalidad mixta: los textos acompañan los cuadros y los cuadros acompañan los textos. El todo de la composición, la mirada total que puede desmenuzar cada detalle y que puede agotar todo lo presente en el campo visual y textual, hacerlo visible y legible es lo que otorga veracidad en la historización del hecho, *lo hace* histórico. La historiografía que se desarrolla en la segunda mitad del siglo XIX en el Cono Sur –y particularmente en Argentina- se basó en un exhaustivo proceso de justificación de diferentes eventos históricos a través de una incorporación casi obsesiva de pruebas documentales (frente a la parca historiografía épica de principios de siglo que principalmente se dedicó a magnificar a los héroes y eventos de las guerras independentistas). Podríamos decir que el trabajo de Bartolomé Mitre como historiador es uno de los más importantes ya que desarrolla para la época de producción de López un nuevo estilo historiográfico, una forma de “narrar” la historia. Mitre, presidente de la República desde 1862 y general en

jefe de las fuerzas de la Triple Alianza durante la guerra contra el Paraguay, había escrito antes del conflicto dos de sus tres trabajos fundamentales sobre la historia argentina: Galería de Celebridades Argentina (1857) e Historia de Belgrano y de la Independencia Argentina (1859). Se completa esta trilogía con Historia del General San Martín y de la Emancipación Sudamericana publicado por primera vez en 1887. La posición teórica de Mitre sugiere la aplicación de un “rigor histórico” a través del uso de fuentes documentales primarias para la construcción de eventos y personajes del pasado nacional, enfocado principalmente en la precisión descriptiva. Esta precisión puede verse en el trabajo de López, en toda la información visual y textual de las pinturas, la inclusión de la mayor cantidad de información posible para la narración de los episodios de la guerra que se extrema en el gesto de un registro mixto.

El trabajo del “Manco de Curupaytí” es un trabajo sobre la posibilidad y la imposibilidad de la creación de un volumen histórico a través de la composición visual y textual. La posibilidad de una creación completa entre pintura y escritura que es al mismo tiempo la imposibilidad de ambos registros para dar cuenta de una totalidad de expresión: ambos son partes de un fenómeno inabarcable e irrepresentable principalmente por la elección de Curupaytí como eje central de su narrativa... ¿Por qué dedicar una de las series pictórico-textuales más completas de su obra total a la mayor derrota del ejército del cual fue él mismo participante? ¿Por qué inmortalizar el fracaso aliado? ¿Por qué perpetuar el momento en el que los estados enviaron a sus hombres a ser prácticamente fusilados por las armas paraguayas? ¿Qué fue de aquella narrativa nacional, heroica que enaltecía el pabellón de los mártires de la patria en el inicio del siglo?

Curupaytí es sin ninguna duda una tragedia construida en espejo. La derrota espejada del 22 de septiembre es la construcción de la imagen de la tragedia de la guerra y el recuerdo del genocidio del pueblo paraguayo. La lógica de triunfos y derrotas está revertida y fragmentada en esta narración épica. Si por un lado, la naturaleza híbrida de la composición de López refuerza la posibilidad de narrar el desmesurado fenómeno bélico en este magnánimo despliegue visual y textual, al mismo tiempo la historicidad del evento revierte la lógica de aquella pintura histórica que dedicaba sus lienzos a la grandeza de la nación. Lo irrepresentable, aquello que se torna ajeno a la narración de la epopeya, es lo que está siempre en primer plano en los lienzos del “Manco de Curupaytí”.

Al mismo tiempo nos muestra, como lo hacía el Coronel Palleja o los periódicos paraguayos ilustrados, la ausencia de lenguaje *en* el lenguaje del participante de la guerra, en el soldado. Esta es una de las características fundamentales de la muestra de la irrepresentabilidad: la historia, de repente, contada con palabras que no narran o con imágenes que no muestran. Pero que no muestran o no narran porque están suspendidas en el pasaje de un modo de narrar a otro, están en el borde del quiebre de la tradición, del uso social de la narración de guerra (Ranciere 126), que en el caso de Cándido López se evidencian en la destrucción de la épica bélica nacional a través de la reversión, a través del establecimiento del fragmento como épica negativa.

Conclusión

Mostrar, siempre mostrar.

La visibilidad que elegí para este trabajo, que no es más que el modo en que dispuse discursivamente mis objetos de análisis, es la visibilidad de una lógica de intersecciones. La intersección que al mismo tiempo es un ocultamiento y una creación. Puntos, objetos, discursos que siempre están cruzados o intersectados por otros. En el primer capítulo (macabra introducción) factores políticos, sociales, históricos, y disciplinares acosan e intersectan el estudio de la Guerra contra el Paraguay, en el segundo capítulo se intersectan grabados en madera y artículos periodísticos, en el tercero fotografías y crónicas, y en el último pintura y escritura.

Desde el inicio de la escritura del trabajo intenté encontrar un momento histórico en el Cono Sur atravesado por un conflicto bélico y lo dispuse inmediatamente en las redes de la intersección. Así la Guerra contra el Paraguay comenzó a presentármese como un punto de confluencia, un punto de encuentro de diferentes modos visuales y textuales de representar, junto con un momento de masificación y proliferación de estos productos: la fotografía, la prensa, la litografía, el grabado en madera, la pintura histórica, la crónica y el periódico. Al mismo tiempo, encontré ciertas formaciones discursivas que comenzaban a ubicar a la guerra (está guerra, aquella guerra, todas las guerras) como una “propiedad”, un arma exclusiva del Estado: el aparato estatal se adueña de la violencia, la ordena, la apropia a través de la milicia, ejército y otras estructuras similares. La

situación comenzó a complicarse -y este es el foco de mi trabajo- cuando la guerra, la violencia que implica el enfrentamiento bélico se escapa del control del estado y se despliega como un ente ajeno a los estados y a sus protagonistas. Este *fuera de control*, o *momento sin momento* es una condición que afecta a los objetos culturales producidos durante el conflicto. De allí la difícil pregunta por la producción fuera de los límites soberanos, que en el fondo no es más que una afirmación sobre la guerra como fenómeno o como un evento y su relación con el estado: la guerra siempre está más allá de los estados y, al mismo tiempo, dentro de ellos gestándolos como lo sugería Hegel o mostrando su naturaleza bárbara y anti soberana como lo sentenciaba Alberti.

Por otro lado, inversamente, es también cierto afirmar que la Guerra contra el Paraguay en sí y el modo en que formulé mi hipótesis fundamental provocaron, o mejor dicho, me forzaron a escribir este trabajo de este modo, siguiendo la lógica de las intersecciones y respetando el momento fuera de control, la des-formación de los estados, o el autómeta que los mimos textos y objetos proponían. Por ello cada capítulo no concluye o concluye con una suspensión; cada capítulo tiene SU propio momento sin momento, cada capítulo se presenta, se intersecta e inmediatamente ingresa en el autómeta. Cada capítulo, entonces, no es más que la reafirmación del momento de des-formación de los estados del XIX durante la/s guerras/s. A la vez, cada uno de ellos surge como el producto de la intersección entre imágenes y textos con la intención de una indagación frente a la problemática de los estudios de cultura visual en el siglo XIX latinoamericano y su interacción o articulación con la crítica literaria y la historia del arte.

En el capítulo dos, los periódicos ilustrados *El Centinela* y *Cabichuí* me sirvieron para iniciar el análisis de la intersección entre las imágenes y textos de la guerra en un

mismo medio. Allí aproveché al diario mismo como un mixto, como el lugar en donde coexisten ambas representaciones: letra y grabados. Mi propuesta fue la de desarticular ciertas lecturas hegemónicas desde la historia del arte de los heraldos como portadores oficiales de significados o como propaganda o panfleto político a través del análisis de la interacción entre imagen y texto (iconología e iconografía) para narrar la guerra contra el Paraguay y para mostrar, otra vez el límite de la representación política. Intenté entonces establecer la recíproca y reversible imposibilidad de autodeterminación de lo visual y lo textual que coexisten en el conflicto en los periódicos mostrando el fracaso de la narrativa épica y la visión/visibilidad monumental de la realidad bélica por parte del estado paraguayo. Fue esencial para mi trabajo el poder ubicar a los diarios como textos, esto es, dentro de una narrativa textual, y siempre, al mismo tiempo, mantenerlos en contacto con las xilografías, hacerlos jugar el juego de la iconografía y de la iconología.

En el capítulo tres principalmente intenté mostrar la existencia de la fotografía de guerra y el modo en que ésta afectó la escritura de los testigos y protagonistas (seguramente su sensibilidad, su modo de percibir la realidad bélica también). El *Diario* de Palleja, una obra maltratada e ignota en la literatura uruguaya, implica nuevamente hacer que mi escritura, mi sistema de visibilidad, coincida con la de la guerra y sus producciones culturales: en el *Diario* no hay ni siquiera una fotografía, lo visual es pura ausencia y, a la vez presencia ekphrática; es parte de un nuevo sistema de descripción, de percepción con el que el Coronel Palleja (y yo) debe lidiar en la escritura. No hay estudios en el campo del diecinueve latinoamericano que reflexionen y analicen esta intersección, en algún sentido este capítulo tiene la torpeza y los descuidos de la alegría inaugural. Aquí también, quizá de forma irreverente, propongo que la fotografía no es un

registro realista por la falta de sujeto artístico o sujeto creador. Esto implica una revaluación de la fotografía como documento y como producto artístico en un periodo determinado de su historia en Latinoamérica y en una circunstancia específica como lo es la Guerra contra el Paraguay, el momento del nacimiento de la fotografía de guerra Latinoamericana, que debe ser estudiada como más detenimiento.

En el último capítulo mi intento es rescatar la obra del teniente argentino Cándido López como un trabajo mixto, una conjunción entre pinturas y textos. Los lienzos de López como he mostrado tienen la particularidad de desafiar, en ese momento, todos los cánones de representaciones bélicas académicas y, por eso han sido subidos al pedestal de la plástica Argentina. Con justicia lo aplaudimos. Mi intención es, entonces rescatar ese trabajo pero articularlo con su faceta más oscura y silente que es su escritura y su intento de composición de cuadros y crónicas como documentos de la guerra. Con López mi trabajo como una totalidad llega a un punto culmine en tanto sistema de visibilidad. Allí manipulo una serie de lienzos y crónicas sobre la batalla de Curupaytí para poder armar una épica negativa, para construir un momento final: la composición épica es una tragedia construida en espejo, la derrota, la muerte y la desolación de ambos lados enaltecida y representada por la palabra y la pintura.

He procurado mantener a lo largo de este trabajo la máxima de W.J.T. Mitchell de tratar siempre a toda representación como representación mixta, como un conjunto de imágenes y textos, como un texto siempre intersectado por elementos visuales y como una imagen siempre sometida, cruzada con la amenaza de la escritura. Enmarcar este trabajo en los estudios de cultura visual hizo más fácil dicha tarea. Evidentemente, el problema es que la cultura visual decimonónica de Latinoamérica en la academia

norteamericana es casi inexistente y, mirando con más detenimiento el campo literario también lo es. No quiero entrar en discursos melancólicos o en quejas románticas e idiotas de viejos intelectuales que anhelan un pasado neo-clásico, simplemente pienso que se debería estimular el estudio inter/intra disciplinario del siglo y de la/s disciplinas y el campo como un modo nuevo de problematizar el discurso visual y el textual, la literatura, la prensa, la cultura letrada y la visual, la cultura bélica, el estado y las transformaciones de las naciones e identidades existentes de la época; de problematizar el siglo XIX en nuestras investigaciones y en nuestras clases, de incorporar la riqueza y multiplicidad visual y textual del periodo teniendo en cuenta los matices de la interacción, los límites y los enfrentamientos. Este trabajo es, en definitiva un aporte para ese cambio de visión del siglo XIX que implica un cambio en las disciplinas mismas y en sus modos de producir “conocimientos validos”. Este trabajo, para finalizar, se impone también como una propuesta de reflexión sobre nuestra labor profesional en la escritura, si es verdad –como lo sostuve de Cándido López- que el problema es el discurso/metadiscurso de las disciplinas mismas que separan, enfrentan y desunen. Mi escritura propone la metodología de la intersección (que no es más que una retórica, como toda buena metodología) que ordena, desordena, propone, abre y dispone las secuencias de este trabajo. Esta lógica de intersecciones ha sido para mí como una solución provisoria para tensiones irresolubles como aquella que existe entre la imagen y el texto, la historia del arte/estética y la crítica literaria, las ciencias sociales y las no tan sociales y más humanas, los enfrentamientos dentro de la disciplina entre metodologías, enfrentamientos entre campos, periodos y enfoques. Quizá la intersección sea una forma más de abrir un diálogo, un pacto de cesión o de concesión.

Bibliography

- A Vida Fluminense*. Rio de Janeiro: s/n, 1868-90. Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.
- Achugar, Hugo “El Parnaso es la Nación o Reflexiones a propósito de la Violencia y el Simulacro”, en *La Biblioteca en Ruinas. Reflexiones Culturales desde la Periferia*. Montevideo: Trilce, 1994.
- . “Parnasos Fundacionales, Letra, Nación y Estado en el Siglo XIX”, en *La Fundación por la Palabra. Letra y Nación en América Latina en el siglo XIX*. Montevideo: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 1998.
- Agambem, Giorgio. *Homo Sacer. Sovereign Power and Bare Life*. Stanford, CA: Stanford University Press, 1998.
- . *Remnants of Auschwitz. The Witness and the Archive*. New York, NY: Zone Books, 1999.
- Alberdi, Juan Bautista. *Bases Y Puntos De Partida Para La Organización Política De La República Argentina*. Buenos Aires: La Cultura Argentina, 1915.
- . *Las Disensiones de las Repúblicas del Plata y las Maquinaciones del Brasil*. París: Librería Dentú, 1865.
- . *Los Intereses Argentinos en la Guerra del Paraguay con el Brasil*. París: Imprenta Rivadavia, 1865.
- . *La Crisis de 1866 y los Efectos de la Guerra de los Aliados en el Orden Económico y Político de las Repúblicas del Plata*. París: Debuisson, 1866.
- . *Las dos Guerras del Plata y su Filiación en 1867*. París: Imprenta Hispano-Americana, 1867.
- . *El Imperio del Brasil ante la Democracia de América*. París: Rochette, 1869.
- . *El Crimen de la Guerra*. Buenos Aires: Ediciones el Tonel, 1956.
- . *Peregrinación de Luz del Día*. Barcelona: Linkgua, 2007.
- Álbum de la Guerra del Paraguay*. Asociación Guerreros del Paraguay de la República Argentina. Buenos Aires: s/n., 1893-1896.

- Andermann, Jens and William Rowe. *Images of Power. Iconography, Culture and the State in Latin America*. New York, NY: Berghahn Books, 2005.
- Anderson, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. New York, NY: Verso, 1983.
- [Anónimo] “Cuadros de la Guerra del Paraguay”. *La Prensa*. Buenos Aires, 31 de enero de 1885.
- [Anónimo] “El Inválido Artista – Don Cándido López”. *La Libertad*. Buenos Aires, 16 de Marzo de 1885.
- Amigo, Roberto. *Guerra Anarquía y Goce. Tres Episodios de la Relación entre la Cultura Popular y el Arte Moderno en el Paraguay*. Asunción: Centro de Artes Visuales/Museo del Barro, 2002.
- Aron, Raymond. *Clausewitz: Philosopher of War*. London: Routledge & Kegan Paul, 1983.
- Arredondo, Horacio. *Iconografía Uruguaya: la Obra de Juan Manuel Besnes e Irigoyen*. Montevideo: El Siglo Ilustrado, 1929.
- Baldrich, J. Amadeo. “Colección Artística. Episodios de la guerra del Paraguay”. *La Prensa*, Buenos Aires, 18 de marzo de 1885.
- . “Colección Artística. Episodios de la guerra del Paraguay (Conclusión)”. *La Prensa*, Buenos Aires, 19 de marzo de 1885.
- Barnard, George N. *Photographic Views of Sherman's Campaign*. New York: Dover Publications, 1977.
- Barrett, Rafael. *El Dolor Paraguayo*. [1911] Caracas: Ayacucho, 1987.
- Barthes, Roland. *Camera Lucida: Reflections on Photography*. New York: Hill and Wang, 1981.
- Baudrillard, Jean. “The System of Objects”. *Selected Writings*. Mark Poster ed. Stanford, CA: Stanford University Press, 1988: 10-28.
- Baxandall, Michael. *Modelos de Intención. Sobre la Explicación Histórica de los Cuadros*. Madrid: Hermann Blume Central de Distribuciones, 1989.
- Bazin, André and Hugh Gray. *What Is Cinema?*. Berkeley, CA: University of California Press, 1967.

- Becquer Casabelle, Antonio y Cuarterolo, Miguél Ángel. *Imágenes del Río de la Plata. Crónica de la Fotografía Rioplatense, 1840-1940*. Buenos Aires: Editorial del Fotógrafo, 1983.
- Bello, Andrés. “Autonomía Cultural de América”. *Conciencia intelectual de América: Antología del Ensayo Hispanoamericano*. New York, NY: Las Américas, 1966: 48-49.
- Antonio Benítez Rojo. “The Nineteenth-Century Spanish American Novel”. *The Cambridge History of Latin American Literature*: 417-189.
- Balibar, Etienne . “Politics as War, War as Politics. Post-Clausewitzian Variations”. Public Lecture, Alice Berline Kaplan Center for the Humanities, Northwestern University, Evanston, May 8, 2006. <<http://www.ciepfc.fr/spip.php?article37>>
- Bergstein Rosemberg, Liana Ruth. *Pedro Américo e Olhar Oitocentista*. Rio de Janeiro: Barroso Editoriais, 2002.
- Bernat Vistarini, Antonio. “La Emblemática de los Jesuitas en España: Los libros de Lorenzo Ortiz y Francisco Garau”. *Emblemata Aurea. La emblemática en el Arte y la Literatura del Siglo de Oro*. Zafra y Azana eds. Madrid: Akal, 2000: 57-68.
- Boime, Albert. *A Social History of Modern Art: Art in the Age of Revolution 1750-1800*. Chicago, IL: Chicago University Press, 1987.
- Boldori de Baldussi, Rosa. *La Identidad Cultural del MERCOSUR*. Buenos Aires: Ciudad Argentina, 2002.
- Bovier, Victor Simón. “El Periodismo Combatiente del Paraguay durante la Guerra contra la Triple Alianza”. *Historia Paraguaya. Homenaje a la Epopeya Nacional*. Vol 12. Asunción: s/n, 1968: 47-115.
- Box, Pelham Horton. *Los Orígenes de la Guerra del Paraguay contra la Triple Alianza*. Asunción, La Colmena, 1936.
- Cabrião: Semanário Humorístico Editado Por Ângelo Agostini, Américo De Campos E Antônio Manoel Dos Reis, 1866-1867*. Ed Délio Freire dos Santos, Array, São Paulo: Editora UNESP, 2000.
- Cacique Lambaré: Cuatia Ñee Ybyty Güi Osè BAE*. Asunción: Imprenta Nacional, 1995.
- Cadava, Eduardo. “‘Lapsus Imaginis’: The image in ruins” *October*. Vol 96 (Spring 2001): 35-60.
- Cándido López. *Proyecto Cultural Artistas del Mercosur*. Buenos Aires: Banco Velox, 1998.

- Cardozo, Efraim. *Vísperas de la Guerra del Paraguay*. Buenos Aires: El Ateneo, 1954.
- . *Breve Historia del Paraguay*. Buenos Aires: Eudeba, 1965.
- Carrilla, Emilio. *El Romanticismo en la America Hispana*. Madrid: Gredos, 1975.
- Carvalho, José Murilo de. *A Constituição da Ordem. A Elite Política Imperial*. Brasília: Editora Universidade de Brasília. 1981.
- . *Teatro de Sombras: a Política Imperial*. Rio de Janeiro: Vértice/Inst. Uniersitario do Rio de Janeiro, 1988.
- Casal, Juan Manuel. "Uruguay and the Paraguayan War. The Military Dimension" *I Die with My Country. Perspectivas on the Paraguayan War, 1864-1870*. Kraay, Hendrik and Thomas Whigham (ed.). Lincoln, NE: University of Nebraska Press, 2004.
- Castagnaro, Anthony. *The Early Spanish American Novel*. New York, NY: Las Américas, 1971.
- Centeno, Miguel Angel. *Democracy within Reason: Technocratic Revolution in Mexico*. University Park: Pennsylvania State University Press, 1997.
- . and Fernando López-Alves. *The Other Mirror: Grand Theory through the Lens of Latin America*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 2001.
- . *Blood and Debt War and the Nation-State in Latin America*. University Park, Pa: Pennsylvania State University Press, 2002.
- . *Warfare in Latin America. The international library of essays on military history*. Aldershot, England: Ashgate, 2007.
- Centurión, Juan Crisóstomo [J.C. Roenicut y Zenitram]. *Viaje Nocturno de Gualberto o Recuerdos y Reflexiones de un Ausente con el seudónimo de. New York, NY: Pérez, 1877*
- . *Apuntes Biográficos de un Coronel: Cartas Inéditas; Viaje Nocturno*. Asunción: Fundación Cultural Republicana, 1988.
- Chávez, Julio César. *La Conferencia de Yataití-Corá. Resumen*. Asunción: Nizza, 1958.
- Chaves, Osvaldo. *La Formación del Pueblo Paraguayo*. Buenos Aires: Amerindia, 1976.
- Chiaramonte, Juan Carlos. *Ciudades, Provincias, Estados: Orígenes de la Nación Argentina (1800-1846)*. Buenos Aires: Ariel, 1997.

- Chiavenato, Julio José. *Genocídio Americano: a Guerra do Paraguai*. São Paulo: Brasilense, 1979.
- . *Os Voluntários da Pátria: e Outros Mitos*. São Paulo-S.P.: Global Editora, 1983.
- Clausewitz, Carl Von. *On War*. London: Penguin Classics, 1982.
- Colección de tratados celebrados por la Republica Argentina con las naciones extranjeras: Tomo II. Publicación oficial*. Buenos Aires: Imprenta de La Nación, 1877.
- Costa, Emilia Viotti da. *The Brazilian Empire: Myths & Histories*. Chapel Hill, NC: University of North Carolina Press, 2000.
- “Cuadros de la Guerra del Paraguay”. *La Prensa*. Buenos Aires, 31 de enero de 1885.
- “Cuadros de la Guerra del Paraguay”. *La Tribuna Nacional*. Buenos Aires, 13 de junio de 1886.
- Cuarterolo, Miguel Ángel. *Soldados de la Memoria. Imágenes Y Hombres De La Guerra Del Paraguay*. Buenos Aires: Planeta, 2000.
- De Quincey, Thomas. “On War”. *Thomas de Quincey’s Writings*. 20 vols. Vol VIII. Boston: J.T. Fields, 1854.
- De Marco, Miguel Ángel. *La Guerra del Paraguay*. Buenos Aires: Grupo Editorial Planeta, 2003.
- De Vera, Fortún [José Ignacio Garmendia]. “Cuadros Históricos. Episodios de la Guerra del Paraguay”. *La Nación*. 22 de marzo de 1885.
- . *Cuentos de Tropas: entre Indios y Milicos*. Buenos Aires: Casa Editora 1891.
- De Vitis, Miguel Ángel. *Parnaso Paraguayo; Selectas Composiciones Poéticas*. Barcelona: Maucci, 1925.
- Doratioto, Francisco Fernando Monteoliva. *Maldita Guerra: Nova Historia da Guerra do Paraguai*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- . “La política del Imperio del Brasil en relación al Paraguay 1864-1872”. Nicolas Richard. *Les guerres du Paraguay aux XIXe et XXe siècles: actes du colloque international le Paraguay à l'ombre de ses guerres, acteurs, pouvoirs et représentations, Paris, 17-19 novembre 2005*. Paris: CoLibris, 2007: 33-48.
- Dosio, Patricia Andrea. “El Problema del Artista y el Público: El Caso de Cándido

- López”. *El Arte entre lo Público y lo Privado, VI Jornadas de Teoría e Historia de las Artes* Buenos Aires: CAIA, 1995.
- Eco del Paraguay*. Asunción: Fondo Nacional de la Cultura y las Artes (FONDEC), 2003.
- Eisner, Will. *Comics & Sequential Art*. Tamarac, FL: Poorhouse Press, 1985.
- El Cabichuí. Periódico de la Guerra de la Triple Alianza*. Ed. Ticio Escobar, Osvaldo Salerno. Asunción: Centro de Artes Visuales/Museo del Barro, 1984.
- El Centinela. Periódico de la Guerra de la Triple Alianza*. Ed. Ana Sofía Piñeiro. Asunción: Centro de Artes Visuales/Museo del Barro, 1998.
- El Correo del Domingo. Periódico Literario Ilustrado*. Buenos Aires: Imprenta del Siglo, enero-diciembre 1866. Biblioteca Nacional de Buenos Aires.
- “El Inválido Artista – Don Cándido López”. *La Libertad*. Buenos Aires, 16 de Marzo de 1885.
- El Pica-Pica. Periódico Picante y de Caricaturas. Manejan la Peñola Comezón, Raquiña y Roncha – Se Florea con el Lápiz Monsieur Gringalete*. Montevideo. Agosto 1866, Biblioteca Nacional de Montevideo.
- Engels, Friedrich. *The Role of Force In History: a Study of Bismarck's Policy of Blood And Iron*. London: Lawrence & Wishart, 1968.
- . *Notes on the War. Sixty articles Reprinted from the Pall Mall Gazette 1870-1871*. Viena:s/n, 1923.
- Escobar, Ticio. *Una Interpretación de las Artes Visuales en el Paraguay. Tomo I*. Asunción: Centro Cultural Paraguayo Americano, 1982.
- . “La imagen como Arma de Combate: El Grabado de la Resistencia”. *El Cabichuí. Periódico de la Guerra de la Triple Alianza*. Asunción: Centro de Artes Visuales/Museo del Barro, 1984.
- . *Paraguay: El Grabado*. Asunción: Museo Paraguayo de Arte Contemporáneo, 1983.
- . y Osvaldo Salerno. “El Grabado de *Cabichuí* como Expresión Popular”. *El Cabichuí. Periódico de la Guerra de la Triple Alianza*. Asunción: Centro de Artes Visuales/Museo del Barro, 1984: s/n.
- . *La Guerra del 70. Una Visión Fotográfica*. Asunción: Museo del Barro, 1985.
- . “A Gravura Popular, Outra Imagem da Guerra”. *Guerra do Paraguai. 130 Anos*

- Depois*. Ed. Castro Magalhães Marques, Maria Eduarda. Rio de Janeiro, RJ: Relume Dumará, 1995: 122-130.
- . "Sueño Ajeno". Amigo, Roberto. *Guerra Anarquía y Goce. Tres Episodios de la Relación entre la Cultura Popular y el Arte Moderno en el Paraguay*. Asunción: Centro de Artes Visuales/Museo del Barro, 2002: s/n.
- . "Las Otras Trincheras. Consideraciones de Cándido López: Los campos de Batalla, de José Luís García (Argentina-Paraguay 2005) " *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* Imágenes en movimiento, 2006 <<http://nuevomundo.revues.org/index1614.html>>.
- Fernández Saldaña, José María. "La guerra del Paraguay en fotografías de la época". *El Día*. Montevideo, 25 de agosto de 1935.
- . "Notas gráficas de la campaña del Paraguay" *El Día*, 31 de noviembre de 1943.
- . "La guerra hace tres cuartos de siglo, notas gráficas de la campaña del Paraguay". *El Día*, 31 noviembre 1943
- . "La guerra del Paraguay hace 78 años. *El Día*, 1944.
- . "Estero Bellaco". *El Día*, 29 de abril de 1945.
- Ferreira de Andrade, Joaquim Marc al. *História da fotorreportagem no Brasil: a fotografia na imprensa do Rio de Janeiro de 1839 a 1900*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2004.
- Ferreras, Juan Ignacio, *Estudios sobre la Novela Española del Siglo XIX. La Novela por Entregas 1840-1900*. Madrid: Taurus, 1972.
- Fèvre, Fermín. *Cándido López*. Buenos Aires: Bifronte, 2000.
- . "La originalidad de Cándido López". *Arte Argentino Contemporáneo*. Buenos Aires: Ameris, 1979.
- Foucault, Michel. *Society Must be Defended. Lectures at the Collège de France 1975-1976*. New York, NY: Picador, 2003.
- . *This Is Not a Pipe*. James Harkness trans. Berkeley, CA: University of California Press, 1983.
- Fragoso, Augusto Tasso. *História da Guerra entre a Tríplice Alianza e o Paraguai*. Rio de Janeiro: Imprensa do Estado-Maior do Exército, 1934.
- Gálvez, Manuel. *Escenas de la Guerra del Paraguay. I. Los Caminos de la Muerte*. Buenos Aires: La Facultad, 1928.

- . *Escenas de la Guerra del Paraguay. II. Humaitá*. Buenos Aires: La Facultad, 1928.
- . *Escenas de la Guerra del Paraguay. III. Jornadas de Agonía*. Buenos Aires: La Facultad, 1929.
- García, José Luis. *Cándido López: Los Campos de Batalla*. (2005).
- García Miñor, Antonio, and José María Fernández Buelta. *Xilografía Y Xilografos De Ayer Y De Hoy*. Oviedo: Instituto de Estudios Asturianos del Patronato José M.a Quadrado (C.S.I.C.), 1957.
- Gardner, Alexander. *Gardner's Photographic Sketch Book of the Civil War*. New York: Dover Publications, 1959.
- Garmendia, José Ignacio. *Escuela Práctica para el Servicio de la Infantería en Campaña en el Ejército de la República Argentina*. Buenos Aires: Peuser, 1883.
- . *La Cartera de un Soldado: Bocetos sobre la Marcha*. Buenos Aires: Peuser, 1891.
- . *Recuerdos de la Guerra del Paraguay*. Buenos Aires: Peuser, 1891.
- . *Documentos Genealógicos de las Familias de Alurralde, Vera y Aragón y Garmendia*. Buenos Aires: Imprenta Alsina, 1892.
- . *Estudios Históricos y Militares sobre las Campañas de Aníbal desde España a Cannas*. Buenos Aires: Peuser, 1898.
- . *Campaña de Humaitá*. Buenos Aires: Peuser, 1901.
- . *Reflejos de Antaño*. Buenos Aires: Flaiban y Camilloni, 1909.
- . *Gloriosa Cripta: Discursos y Otros Artículos...* Buenos Aires: Peuser, 1910.
- . *A los Héroes Olvidados: a mis Camaradas de la Guerra del Paraguay*. Buenos Aires: Peuser, 1910.
- . *De Brasil, Chile y Paraguay: Gratas Reminiscencias*. Buenos Aires: Roldán, 1915.
- . *El Casamiento de Doña Juana Ortiz de Zárate: Crónica Histórica Colonial*. Buenos Aires: s/n., 1915.
- . *Arreboles del Ocaso*. Buenos Aires: Peuser, 1917.
- . “Los Cuadros de un Inválido (Episodios de la Guerra del Paraguay)”. *La Cartera de un Soldado: Bocetos sobre la Marcha*. Buenos Aires: El Elefante Blanco, 2002: 29-38.

- Garrels, Elizabeth. "El Facundo como Folletín". *Revista Iberoamericana*. 54, 1988: 419-447.
- Gellner, Ernest. *Nations and Nationalism*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1983.
- Gernsheim, Helmut and Alison Gernsheim. *Roger Fenton, Photographer of the Crimean War, his Photographs and his Letters from the Crimea*. London, Secker & Warburg, 1954.
- Gesualdo, Vicente. *Historia de la fotografía en América: desde Alaska hasta Tierra del Fuego en el siglo XIX*. Buenos Aires: Editorial Sui Generis, 1990.
- Gil Solá, Marta and Marta Dujovne, *Cándido López. Colecciones del Museo Nacional de Bellas Artes*. Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes, 1971.
- González, Silvia Juana and Elisabet Sánchez Pórfido. "Cándido López". *Cándido López, Florencio Molina Campos y Benito Quinquela Martín, como Paradigmas de la Plástica Argentina*. Buenos Aires: Universidad Nacional de la Plata, 1998: 17-91.
- Gulsberg, Jorge and Patricio Lóizaga. *Cándido López. Fragmentos y Detalles. Una Resemantización Fotográfica*. Buenos Aires: Fundación Banco de Crédito Argentino, 1993.
- Guernsey, Alfred Hurdon. *Harper's Pictorial History of the Civil War*. New York, NY: Arno, 1978.
- Guerra do Paraguai. 130 Anos Depois*. Ed. Castro Magalhães Marques, Maria Eduarda. Rio de Janeiro, RJ: Relume Dumará, 1995: 122-130.
- Guido y Spano, Carlos. *El Gobierno y la Alianza. Consideraciones Políticas*. Buenos Aires: Igon, 1879.
- Halperín Donghi, Tulio. *Proyecto y Construcción de una Nación (1846-1880)*. Buenos Aires: Espasa Calpe Argentina/Ariel, 1995.
- Hamilton, Kristie. *America's Sketchbook: The Cultural Life of a Nineteenth-Century Literary Genre*. Athens, OH: Ohio University Press, 1998
- Harris, David. *Of Battle and Beauty: Felice Beato's Photographs of China*. Santa Barbara, CA: Santa Barbara Museum of Art, 1999.
- Hastrel, Adolphe d'. *Album de la Plata o Colección de las Vistas y Costumbres Remarcables de esta parte de la América del Sur*. Paris: Gihaut, s/n.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Lectures on the Philosophy of World History*.

- Cambridge, MA: Cambridge University Press, 1975
- . *Elements of the Philosophy of Rights*. Cambridge, MA: Cambridge University Press, 1991.
- Hintze, Otto. "Military Organization and the Organization of the State". *The Historical Essays of Otto Hintze*, ed. Felix Gilbert, Oxford: Oxford University Press, 1975.
- Hosbawm, Eric, *Nations and Nationalism Since 1780: Programme, Myth, Reality*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.
- Hüppauf, Bernd. "Experiences of Modern Warfare and the Crisis of Representation". *New German Critique*, No. 59, Special Issue on Ernst Junger (Spring - Summer, 1993), 41-76.
- I Die with My Country. Perspectivas on the Paraguayan War, 1864-1870*. Kraay, Hendrik and Thomas Whigham (ed.). Lincoln, NE: University of Nebraska Press, 2004.
- Ianes, Raúl. *De Cortés a la Huérfana Enclaustrada. La Novela Histórica del Romanticismo Hispanoamericano*. New York, NY: Peter Lang, 1999
- Jameson, Frederic. *The Political Unconscious. Narrative as a Socially Symbolic Act*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1981.
- Johnson, Adriana. "Cara Feia al Enemigo: The Paraguayan Press and the War of the Triple Alliance" *Colorado Review of Hispanic Studies*. 4, Fall 2006: 179-185.
- José Ignacio Garmendia: Crónica en Imágenes de la Guerra del Paraguay: Exposición Pontificia Universidad Católica Argentina, Pabellón de las Bellas Artes, Facultad de Filosofía y Letras*. Comp. Miguel Ángel De Marco. Buenos Aires: Fundación Universidad Católica Argentina, 2005.
- Joudan, E.C. *Atlas Histórico da Guerra do Paraguay. Organizado pelo 1º Teniente E.C. Joudan*. Río de Janeiro: Litographia Imperial de Eduardo Rensburg, 1871.
- Joxe, Alain, and Sylvère Lotringer. *Empire of Disorder*. Semiotext(e) active agents series. Los Angeles, CA: Semiotext(e), 2002.
- Kaplan. "Exposición Nacional. Sección Bellas Artes". *El Tiempo*. Buenos Aires, 6 de enero de 1899.
- Kleinpenning, Jan. *Paraguay 1515-1870. A Thematic Geography of its Development*. 2 vols. Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert, 2003.

- Kossoy, Boris. *Origens e Expansão da Fotografia no Brasil, Século XIX*. Rio de Janeiro: Edição FUNARTE, 1980.
- Kraay, Hendrik. "Patriotic Mobilization in Brazil. The Zuavos and Other Black Companies". *I Die with My Country. Perspectives on the Paraguayan War, 1864-1870*. Kraay, Hendrik and Thomas Whigham (ed.). Lincoln, NE: University of Nebraska Press, 2004: 61-80.
- Lee, Anthony W. and Elizabeth Young. *On Alexander Gardner's Photographic Sketch Book of the Civil War*. Berkeley, CA: University of California Press, 2007
- Leed, Eric. *No Man's Land: Combat and Identity in World War I*. Cambridge: Cambridge University Press, 1979.
- Leuchars, Chris. *To The Bitter End. Paraguay and the War of the Triple Alliance*. Westport, CT: Greenwood Press, 2002.
- Levine, Robert. *Images of History. Nineteenth and Early Twentieth Century Latin American Photographs as Documents*. Durham, NC: Duke University Press, 1989.
- Lewinski, Jorge. *The Camera at War. A History of War Photography from 1848 to the present day*. London: W&J Mackay Limited, 1978.
- Lloyd, David and Paul Thomas. *Culture and the State*. New York, NY: Routledge, 1998.
- Locke, John. *Two Treatises of Government*. North Clarendon, VT: Everyman, 2000.
- López, Cándido. *Batalla de Tuyutí, 24 de Mayo de 1866, Republica del Paraguay*. Colección Museo Histórico Nacional, 1876-85.
- . *Campamento Argentino del otro lado del Río San Lorenzo, Diciembre 2 de 1865. Provincia de Corrientes*. Colección Museo Histórico Nacional, 1876-1885.
- . *Episodio de la 2da división Buenos Aires en la batalla de Tuyutí, el 24 de Mayo de 1866. Republica del Paraguay*. Colección Museo Histórico Nacional, 1876-1885.
- . *Campamento en la Uruguayana, Septiembre 8 de 1865. Imperio del Brasil, Provincia de Río Grande*. Colección Museo Histórico Nacional, 1876-85.
- . *Campamento incendiado del ejército paraguayo a las órdenes del General Resquin, encontrado del otro lado del Río Santa Lucía, Noviembre 22 de 1865*. Colección Museo Histórico Nacional, 1876-1885.
- . *Vista del interior de Curuzú mirado de aguas arriba (norte a sur) el 20 de setiembre de 1866*. Colección Museo Nacional de Bellas Artes, 1891.

- . *Soldados Paraguayos heridos, prisioneros de la batalla de Yatay*. Colección Museo Nacional de Bellas Artes, 1892.
- . *Asalto de la 3ª columna argentina a Curupaytí*. Colección Museo Nacional de Bellas Artes, 1893.
- . *Después de la batalla de Curupaytí*. Colección Museo Nacional de Bellas Artes, 1893.
- . *Trinchera de Curupaytí*. Colección Museo Nacional de Bellas Artes, 1893.
- . *Asalto de la 2ª columna brasileña a Curupaytí*. Colección Museo Nacional de Bellas Artes, 1894.
- . *Asalto de la 1ª columna brasileña de Curupaytí*. Colección Museo Nacional de Bellas Artes, 1897.
- . *Asalto de la 4ª columna argentina a Curupaytí*. Colección Museo Nacional de Bellas Artes, 1898.
- . *Trinchera de Curupaytí*. Colección Museo Nacional de Bellas Artes, 1899.
- . *Ataque de la escuadra brasileña a las baterías de Curupaytí el 22 de setiembre de 1866*. Colección Museo Nacional de Bellas Artes, 1901.
- . *Marcha del ejército argentino a tomar posiciones para el ataque de Curupaytí, el 22 de setiembre de 1866*. Colección Museo Nacional de Bellas Artes, 1902.
- López Anaya, Jorge. *Historia del Arte Argentino*. Buenos Aires: Emecé, 1997.
- López-Alves, Fernando. *State Formation and Democracy in Latin America, 1810-1900*. Durham: Duke University Press, 2000.
- Ludmer, Josefina. *El Género Gauchesco. Un Tratado Sobre la Patria*. Buenos Aires: Sudamericana, 1988.
- Natalicio de María Talavera: Primer Poeta Paraguayo*. Bogado Bordón comp. Asunción: Casa de la Poesía, 2003.
- Newhall, Beaumont. *The Daguerreotype in America*. New York, NY: Dover, 1976.
- Maiztegui Casas, Lincoln R. *Orientales: Una Historia Política del Uruguay*. Montevideo, Uruguay: Planeta, 2005.
- McCloy, Shelby T. *French Inventions of the Eighteenth Century*. Lexington, KT:

Universtiy of Kentucky Press, 1952.

Meisel, Seth. "El Servicio Militar y la Construcción del Estado en Córdoba, Argentina 1810-1840" en *Las Guerras de la Independencia en la América Española*. Zamora, Mich: El Colegio de Michoacán – Instituto de Antropología e Historia – Universidad Michoacana de San Nicolás Hidalgo-Instituto de Investigaciones Históricas, 2002.

Mello Junior, Donato. *Pedro Américo de Figueiredo e Melo, 1843-1905: Algumas Singularidades de sua Vida e sua Obra*. Rio de Janeiro: Pinakotheke, 1983

Miller, David. "The Iconology of Wrecked or Stranded Boats in Mid to Late Nineteenth-Century American Culture". *American Iconology. New Approaches to Nineteenth-Century Art and Literature*. New Heaven, CT: Yale University Press, 1993: 186-208.

Mitchell, W.J.T. *Iconology. Image, Text, Ideology*. Chicago, IL: University of Chicago Press, 1986.

---. *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago, IL: University of Chicago Press, 1995.

---. "What is Visual Culture?" *Meaning in the Visual Arts: Essays in Honor of Erwin Panofsky's 100th Birthday*. Irving Lavin. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1995.

---, "Interdisciplinary and Visual Culture". *Art Bulletin* 77, no 4. December 1995: 540-544.

---. *What do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*. Chicago, IL: University of Chicago Press, 2005.

Mitre, Bartolomé. *Galería de Celebridades Argentinas. Biografías de los Personajes más Notables del Río de la Plata*. Buenos Aires: Ledoux y Vignal, 1857.

---. *Historia de Belgrano y la Independencia Argentina*. [1859] Buenos Aires: La Facultad, 1928.

---. *Historia del General San Martín y de la Emancipación Sud-Americana*. [1887] Buenos Aires: F. Lajouane, 1890.

---. "Orígenes de la Imprenta Argentina". *Ensayos Históricos*. Buenos Aires: Talleres Gráficos Argentinos, 1937: 189-219.

---. *Cartas Polémicas sobre la Guerra del Paraguay*. Buenos Aires: Guaranía, 1940.

- . *Soledad: Novela Original*. Charleston, SC: BiblioBazaar, 2007.
- Montaño, Oscar D. *Umkhonto: La Lanza Negra : Historia del Aporte Negro-Africano en la Formación del Uruguay*. [Montevideo, Uruguay]: Rosebud Ediciones, 1997.
- Moraña, Mabel. *La Imaginación Histórica en el Siglo XIX*. Rosario: Universidad Nacional de Rosario Editora, 2000.
- Morel, Carlos. *Usos y costumbres del Río de la Plata*. [1844-45] Buenos Aires: Librería L'Amateur, 1954.
- Mota, Carlos Guilherme. *Brasil em Perspectiva*. São Paulo: Hucitec/ Ministerio da Cultura. Pró-Memoria/Instituto Nacional do Livro, 1987.
- Murray, Peter and Linda. *A Dictionary of Art and Artist*. Aylesbury: Penguin, 1968.
- Oliveira, J.M. Cardozo. *Pedro Américo: sua Vida e suas Obras; Biographia Documentada do Ilustre Pintor e Litterato Brasileiro*. Paris: Guillard, Aillaud & Cia, 1898
- Orión [Orión a Sagita]. *El Asalto de Curupaytí*. Buenos Aires: s/n, 1867.
- Oszlak, Oscar. *La Formación del Estado Argentino*. Buenos Aires: Editorial de Belgrano, 1982.
- Pacheco, Marcelo. "Apuntes para una Biografía histórica". *Cándido López. Proyecto Cultural Artistas del Mercosur*. Buenos Aires: Banco Velox, 1998.
- Pagano, José León. *Cándido López, El Sentido Heroico de una Vocación*. Buenos Aires: Ministerio de Educación, 1949.
- . *El Arte de los Argentinos*. Buenos Aires: edición del autor, 1937.
- Palleja, León de. *Diario De La Compañía De Las Fuerzas Aliadas Contra El Paraguay*. Montevideo: Ministerio de Instrucción Pública y Previsión Social, 1960.
- Panofsky, Erwin. *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of Renaissance* New York, NY: Oxford University Press, 1939.
- . *Meaning in the Visual Arts: papers in and on Art History*. Garden City, NY: Doubleday, 1955.
- Panunzi, Benito. *Fotografía Artística: Álbum de Vistas y Costumbres de Buenos Ayres*. s/n, 1860.

- Paz-Soldán, Edmundo y Debra Castillo "Beyond the Lettered City". *Latin American Literatura and Mass Media*. New York, NY: Garland, 2001.
- Peluffo, Gabriel. "Alegorías y utopías republicanas. Consideraciones sobre la producción alegórica en el Río de la Plata en el siglo XIX". *Uruguay: imaginarios culturales, desde las huellas indígenas a la modernidad*. Montevideo: Trilce, 2000: pp. 221-240.
- Peluffo Linari, Gabriel. *Historia de la Pintura Uruguaya de Blanes a Figari*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental / Prisma 1994.
- Pick, Daniel. *War Machine. The Rationalisation of Slaughter in the Modern Age*. New Haven, CT: Yale University Press, 1996.
- Piñeiro, Alberto Gabriel. *El Horror de la Guerra. Personalidades y Escenas de la Guerra de la Triple Alianza contra el Paraguay por José Ignacio Garmendia y J. Serena*. Buenos Aires: Dirección General de Museos: Museo Histórico de Buenos Aires Cornelio Saavedra, 2006
- Plá, Josefina. *El Grabado en el Paraguay*. Asunción: ALCOR, 1962.
- . *Aspectos de la Cultura Paraguaya*. Asunción:s/n. 1962.
- . *El Grabado en el Paraguay*. Asunción: Alcor, 1962.
- . *El Teatro en el Paraguay, 1544-1870*. Asunción: Sobretiro de Cuadernos Americanos 4, 1965.
- . *Apuntes para una historia de la Cultura Paraguaya*. Asunción: Talleres de Artes Gráficas Zamphirópolis, 1967.
- . *Las Artes Plásticas en el Paraguay. Breve Esquema Histórico*. Buenos Aires: Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo, 1967.
- . *Espanoles en la Cultura del Paraguay*. Asunción del Paraguay: Departamento Cultural de la Embajada de España en Asunción, 1985.
- Pomer, León. *La Guerra del Paraguay: Gran Negocio!* Buenos Aires: Ediciones Caldén, 1968.
- . "La Guerra Ignorada". *Proceso a la Guerra del Paraguay (colección de ensayos)*. Buenos Aires: Caldén, 1968: 7-28.
- Priamo, Luis. *Los años del daguerrotipo. Primeras fotografías argentinas 1843-1870*. Buenos Aires: Antorcha, 1995.

- Proença Rosa, Angelo de. *Victor Meireles de Lima: 1832-1903*. Rio de Janeiro: Pinakotheke, 1982.
- Proudhon, Pierre-Joseph. "War and Peace". *Selected Writings of Pierre-Joseph Proudhon*. London: Macmillan, 1970: 202-214.
- Rama, Angel. *The Lettered City*. Durham, NC: Duke University Press, 1996.
- Rancière, Jacques. *The Future of the Image*. Londo: Verso, 2007.
- Rein, Mercedes. *El Archivo de Soto*. Montevideo: Trilce, 1993.
- Reyes Abadi Washington y Andrés Vázquez Romero. *Crónica General del Uruguay (Volumen V, La Modernización)*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1998.
- Richard, Nicolas. *Les guerres du Paraguay aux XIXe et XXe siècles: actes du colloque international le Paraguay à l'ombre de ses guerres, acteurs, pouvoirs et représentations, Paris, 17-19 novembre 2005*. Paris: CoLibris, 2007.
- Ripa, Cesare. *Iconologia del Cavaliere*. [1593]. s/n: Nella stamperia di Piergiovanni Costantini, 1767.
- Roa Bastos, Augusto. "La narrativa paraguaya en el contexto de la narrativa hispanoamericana actual". *Revista de crítica literaria latinoamericana*. 10.19, 1984: 9-21.
- . "Una Cultura Oral". *Hispanamérica*. 16.17, 1987: 85-112.
- . "Transmigración de Cándido López". *Cándido López. Proyecto Cultural Artistas del Mercosur*. Buenos Aires: Banco Velox, 1998.
- Rocca, Pablo. *Poesía y Política en el Siglo XIX. Un Problema de Fronteras*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 2003.
- Rodin, Auguste. *Art. Conversations with Paul Gsell*. Berkeley, CA: University of California Press, 1984.
- Rodríguez Alcalá, Guido. *Ideología Autoritaria*. Asunción: RP ediciones, 1987.
- Roger Fenton. Ed. Richard Pare. New York, NY: Aperture Foundation, 1987.
- Rosa, Nicolás. *La Lengua del Ausente*. Buenos Aires: Biblos, 1997.
- Salerno, Osvaldo. "Presentación". *El Centinela. Periódico de la Guerra de la Triple*

- Alianza*. Ed. Ana Sofía Piñeiro. Asunción: Centro de Artes Visuales/Museo del Barro, 1998: s/n.
- y Ticio Escobar. “El Grabado de *Cabichuí* como Expresión Popular”. *El Cabichuí. Periódico de la Guerra de la Triple Alianza*. Asunción: Centro de Artes Visuales/Museo del Barro, 1984: s/n.
- Salles, Ricardo. *Guerra do Paraguai: Escravidão e Cidadania na Formação do Exército*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.
- . *Guerra do Paraguai: Memórias & Imagens*. Rio de Janeiro: Edições Biblioteca Nacional, 2003.
- Salterrán y Herrera, Eduardo de. “Prologo al *Diario de Palleja*”. En León de Palleja. *Diario De La Compañía De Las Fuerzas Aliadas Contra El Paraguay*. Montevideo: Ministerio de Instrucción Pública y Previsión Social, 1960.
- Scarry, Elaine. *The Body in Pain. The Making and Unmaking of the World*. New York, NY: Oxford University Press, 1985
- Schwarcz, Lilia Mortiz. “Una Batalla de Imagens. A Guerra do Paraguai em Foco”. *Guerra do Paraguai: Memórias & Imagens*. Salles, Ricardo. Rio de Janeiro: Edições Biblioteca Nacional, 2003.
- Semana Illustrada*. Rio de Janeiro: Instituto Artístico, 1866-68. Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.
- Silveira, Mauro César. *A Batalha de Papel. A Guerra do Paraguai através da Caricatura*. Porto Alegre, Rio Grande do Sul: L&PM editores, 1996
- Sommer, Doris. *Foundational Fictions: The National Romances of Latin America*. Berkeley: University of California Press, 1991.
- Sontag, Susan. *On Photography*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1977.
- . *Regarding the Pain of Others*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2003.
- Walter Spalding. *A Invasão Paraguaya no Brasil*. São Paulo: Cia. Ed. Nacional, 1940.
- Suárez, Pablo Ernesto. “Crimen y Excusa: La Guerra en la Obra de Juan Bautista Alberdi”. *La Guerra como Filigrana de la América Latina*. Buenos Aires: Dunken, 2004.
- Sullivan, George. *In the Wake of the Battle. The Civil War Images of Mathew Brady*. New York, NY: Prestel Verlag, 2004.

- Taiana, Jorge. *El Nacimiento del MERCOSUR*. Buenos Aires: FLACSO, 1995.
- The Photographic History of the Civil War*. [1911] 5 vol. Seacucus, NJ: Blue & Grey, 1987
- Thies. Cameron G. "War, Rivalry and State Building in Latin America". *American Journal of Political Science*. V49. #3. 2005, 451-465.
- Tilly, Charles. *The Formation of Nation Status in Western Europe*. Princeton University Press: 1985.
- . *Coercion, Capital, and European Status, AD 990-1992*. Cambridge: Blackwell, 1992.
- Toral, André. "A Participação dos negros escravos na Guerra do Paraguai". *Estudos Avançados*. São Paulo, Instituto de Estudos Avançados da USP, vol 9. 1995: 288-291.
- . *Adeus, Chamigo Brasileiro. Uma história da Guerra do Paraguai*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- . *Imagens em Desordem. A Iconografia da Guerra do Paraguai*. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 2001.
- . "La Participación de los Negros Esclavos en la Guerra del Paraguay". Nicolas Richard. *Les guerres du Paraguay aux XIXe et XXe siècles: actes du colloque international le Paraguay à l'ombre de ses guerres, acteurs, pouvoirs et représentations, Paris, 17-19 novembre 2005*. Paris: CoLibris, 2007: 419-431.
- . "Las Imágenes de la Guerra del Paraguay". Nicolas Richard. *Les guerres du Paraguay aux XIXe et XXe siècles: actes du colloque international le Paraguay à l'ombre de ses guerres, acteurs, pouvoirs et représentations, Paris, 17-19 novembre 2005*. Paris: CoLibris, 2007: 501-509.
- Trostiné, Rodolfo. *El Grabador Argentino Manuel Pablo Núñez de Ibarra (1782-1862)*. Buenos Aires: Talleres Gráficos San Pablo, 1953.
- Tuck, Lili. *The News from Paraguay. A Novel*. New York, NY: HarperCollins, 2004
- Varese, Juan Antonio. *Historia de la Fotografía en el Uruguay: Fotógrafos de Montevideo*. Montevideo, Uruguay: Ediciones de la Banda Oriental, 2007.
- Vidal, Emeric Essex. *Picturesque Illustrations of Buenos Ayres and Monte Video, Consisting of Twenty-Four Views: Accompanied with Descriptions of the Scenery, and of the Costumes, Manners, &C. of the Inhabitants of Those Cities and Their Environs*. Buenos Aires: Prensas del establecimiento gráfico F.G. Profumo & hno, 1943.

- Vieira Filho, Dalmo y Lourdes Rossetto. *Museu Victor Meirelles: 50 anos*. Florianópolis, Santa Catarina: Tempo Editorial, 2003.
- Villanueva, Darío. *Theories of Literary Realism*. Albany, NY: State University of New York Press, 1997.
- Viñas, David. *Literatura Argentina y Realidad Política*. Buenos Aires: Jorge Alvarez Editor, 1964.
- Virilio, Paul. *The Art of the Motor*. Julie Rose tras. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 1995.
- Whigham, Thomas L. *The Paraguayan War. Causes and Early Conduct*. Lincoln, NE: University of Nebraska Press, 2002.
- Williams, Gareth. *The Other Side of the Popular. Neoliberalism and Subalternity in Latin America*. Durham, NC: Duke University Press, 2002.
- Williams, Megan Rowley. *Through the Negative: The Photographic Image and the Written Word in Nineteenth-Century American Literature*. New York, NY: Routledge, 2003.
- Yujnovsky, Inés. "Sellos, firmas y propagandas de la representación fotográfica en el siglo XIX". *7º Congreso de de Historia de la Fotografía 1839-1960. Las imágenes y la memoria colectiva: el rol de los archivos fotográficos*. Vicente López, Provincia de Buenos Aires: Sociedad Iberoamericana de Historia de la Fotografía, 2003.
- Žižek, Slavoj. *Fotografía, documento, realidad: una ficción más real que la realidad misma*. Museo del Traje de Madrid el día 14 de junio 2006. "II Debates en torno a la Fotografía" en los Encuentros PHE04: <http://altdediciones.com/brumaria70.htm>.