



Literatura y Lingüística

ISSN: 0716-5811

[literaturalinguistica@ucsh.cl](mailto:literaturalinguistica@ucsh.cl)

Universidad Católica Silva Henríquez

Chile

Roman, Claudia A.

DISEÑOS TRANSNACIONALES. LA PRENSA SATÍRICA EN LA GUERRA DE LA  
TRIPLE ALIANZA (1865-1870)

Literatura y Lingüística, núm. 34, 2016, pp. 131-150

Universidad Católica Silva Henríquez

Santiago, Chile

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=35248852007>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

## DISEÑOS TRANSNACIONALES. LA PRENSA SATÍRICA EN LA GUERRA DE LA TRIPLE ALIANZA (1865-1870)\*

Claudia A. Roman\*\*

### Resumen

El trabajo se propone explorar un conjunto de representaciones visuales impresas que se produjeron y circularon en los países enfrentados en la Guerra de la Triple Alianza (1865-1870). El estudio de la producción y circulación de imágenes impresas de algunos periódicos producidos especialmente durante el conflicto resulta atractivo por varios motivos: la guerra coincidió con la generalización de algunos adelantos técnicos vinculados con la reproducción de la imagen, fue uno de los grandes momentos informativos internacionales en América del Sur, puso en cuestión los conceptos de nación y región, y exhibió cómo los periódicos desplegaron retóricas verbales y visuales diferenciadas. La segunda parte del trabajo se detiene en el caso de la prensa paraguaya ilustrada.

**Palabras clave:** Nacionalismos, palabra e imagen, cultura visual, prensa satírica, estudios transnacionales.

## TRANSNATIONAL SKETCHES. SATIRICAL PRESS AT TRIPLE ALIANZA WAR (1865-1870)

### Abstract

This article explores a set of visual print representations coined and issued during the War of the Triple Alliance (or Paraguayan War) (1865-1870). In order to study those visual representations, we attend to a number of facts: War concurs with the generalization of same technical innovations in the field of printing and mass reproduction of images; it was one of the big international news moments in the area; it questioned concepts such as "national" and "regional"; lastly, it allows to see how newspapers developed different verbal and visual rethorics. Second part of the article explores specifically Paraguayan illustrated press.

**Keywords:** Nationalisms, Word and Image, visual culture, Satirical Press, Transnational Studies.

Recibido: 11-11-2015

Aceptado: 13-01-2016

---

\* Este trabajo se inscribe en el proyecto de investigación CONICET "La prensa satírica ilustrada en América Latina (siglo XIX)" del Instituto de Historia Argentina y Americana Emilio Ravignani (CONICET-UBA).

\*\* Argentina. Dra. En Letras, Universidad de Buenos Aires. Investigadora Adjunta CONICET. Investigadora del PEHESA (Programa de Estudios de Historia Económica y Social Argentina, Instituto de Historia Argentina y Americana Dr. Emilio Ravignani - Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires). Docente del Depto. De Letras, FFyL-UBA. Buenos Aires, Argentina. laudiaroman@hotmail.com

## 1. La imagen satírica como tecnología de guerra

Si las tensiones entre José de San Martín, Juan Gregorio de Las Heras y Bernardo de O'Higgins dieron lugar a algunas de las primeras caricaturas argentinas de que se tiene noticia<sup>2</sup>, otro conflicto a escala regional, la Guerra de la Triple Alianza (Argentina, Brasil y Uruguay) contra Paraguay (1865-1870) fue el marco para que la circulación de palabras e imágenes impresas contribuyera al examen y redefinición de identidades nacionales. Aunque de maneras muy diversas -diferentes por las tradiciones políticas, sociales y culturales de cada estado involucrado, y por los diferentes momentos institucionales que atravesaba cada uno- la guerra funcionó como catalizador de los procesos de identificación nacional y de constitución de la nación para los cuatro estados que concurrían al combate (Halperín Donghi, 1980; Castro Magalhães Marques, 1995; Kraay y Whigam, 2004; entre otros).

Para cada una de las potencias intervinientes, la guerra fue de hecho un laboratorio en el que se recombinaron los vínculos sociales, civiles y políticos entre los habitantes de sus territorios, así como entre estados nacionales y locales; y entre éstos y los distintos sectores e individuos que se reconocieron o no como integrantes de cada uno de ellos. Y fue, además, campo de experimentación en un sentido más literal: permitió poner a prueba "armamentos, transportes y comunicaciones" novedosos. Quizá por eso, antes que la pintura, fueron las artes gráficas quienes se hicieron cargo de la representación del conflicto, triangulada por las demandas testimoniales e informativas, propagandísticas en términos nacionales e incluso, en ocasiones, estetizantes<sup>3</sup>. Inopinadamente, la guerra internacional dio lugar a la puesta a punto y a la difusión de técnicas y tecnologías que modificaron las formas de aprehender el territorio y el paisaje (la fotografía, la perspectiva aerostática), y de representar no sólo el conflicto sino a quienes intervinieron en él, configurando fuertemente sus identidades<sup>4</sup>. Era la primera vez que "o público desses países podia

---

2 Sobre este conjunto de caricaturas pueden consultarse puntualmente los estudios de Montealegre (1987 y 2003).

3 Roberto Amigo (2009) señala que, particularmente para el caso argentino, solo ocasionalmente la pintura histórica exploró la Guerra del Paraguay como tema. E incluso lo hizo no contemporáneamente, sino años más tarde, hacia fines de siglo: "fueron artistas considerados menores en su tiempo los que se ocuparon de la mayor conflagración sudamericana moderna" (Amigo 2-3).

4 La importancia que tuvieron estas imágenes para la configuración de los nacionalismos pero también para el lugar de la relación entre estados y ciudadanos puede comprobarse también en un gesto casi inmediato al final del conflicto: "Foi o Estado, e não o público, numa época marcada pelo início das coleções particulares, o comprador preferencial da pintura sobre a Guerra do Paraguai" (Torral 153).

ver, por meio das fotografias, não só as tropas nacionais, mas também o inimigo” (Toral 93). El reportaje de guerra, la imagen impresa y la caricatura de la guerra, retratos en formato carte de visite, los álbumes de vistas y personajes fueron sólo algunos de los géneros verbales e icónicos que contribuyeron y se beneficiaron, en sus propios desarrollos, de esa experimentación (Cuarterolo, 2000)<sup>5</sup>. Al igual que el otro gran conflicto estrictamente contemporáneo (la Guerra de Secesión en América del Norte), las acciones de la Guerra de la Triple Alianza estuvieron entre las primeras en recibir cobertura periodística (Toral 57), y también por eso impulsó la industria litográfica -que permitía una rápida difusión impresa de fotografías, daguerrotipos y dibujos- en Argentina, Brasil y Uruguay; y del xilgrabado en Paraguay. En todos los casos, gracias a la guerra, la prensa ilustrada conoció una demanda y un éxito inéditos hasta entonces<sup>6</sup>.

A lo largo del siglo XIX, la prensa americana había sido el principal archivo y soporte material de la producción escrita destinada al público, el medio de registro, discusión y divulgación de noticias locales y extranjeras, de documentos oficiales y de panfletos políticos; y el espacio donde tuvieron lugar las principales polémicas políticas y culturales, y donde se publicaron, antes que en libro, la mayoría de los textos de carácter científico y literario. Periódicos, revistas y folletos fueron el espacio privilegiado para la resolución efectiva, en el plano discursivo, de una serie de preocupaciones que se planteaban explícitamente en

5 Las representaciones de la Guerra jugaron un papel tan paralelo al del plano bélico en el conflicto que, incluso, podría advertirse que la contraparte de la falta de presencia militar uruguaya en la línea de fuego aliada se dio, de hecho, en este campo. Poniendo a disposición del Estado uruguayo otros disparos, los de la cámara fotográfica, los hermanos George y Thomas Bate se instalaron en la línea de combate a partir de 1866. Los hermanos Bates eran irlandeses, y habían llegado al Río de la Plata en 1859. Se especializaron desde entonces en la técnica del retrato. En 1861 se instalaron en Montevideo. Cinco años después, en 1866, tras un viaje a Estados Unidos que les permitió avizorar la popularidad del formato *carte de visite*, solicitaron permiso al gobierno uruguayo para enviar un grupo de fotógrafos al escenario del conflicto. A cambio ofrecían copias de las reproducciones obtenidas, que el gobierno podría reproducir sin solicitar su autorización. Battle autorizó enseguida el viaje, trasladándolos gratis. La primera serie de fotografías apareció, con gran éxito, a fines de ese mismo año. (Cuarterolo, *Soldados de la memoria...* 23).

6 En Argentina particularmente, esta guerra suscitó también una gran cantidad de discursos verbales ficcionales y no ficcionales, en un arco que va del Fausto criollo de Estanislao del Campo (1866, cuya publicación estuvo destinada a subsidiar hospitales para las víctimas de Curupaity), a la singular novela de Héctor Varela, *Elisa Lynch* (1870) o su estricta contemporánea, *Una excursión a los indios ranqueles* (1870), de Lucio V. Mansilla (que en las postrimerías del conflicto militar revisa, desde una perspectiva nada dramática ni solemne, el modo de contar la guerra y sus consecuencias). El desarrollo de la guerra, por otra parte, coincidió en la Argentina con interrogantes candentes en el campo de la historiografía. La articulación de una lectura del pasado nacional, con sus respectivos héroes y la construcción del panteón nacional había tenido su impulso inicial en la década anterior, cuando Bartolomé Mitre había publicado su colección de biografías titulada *Galería de Celebridades Argentinas*.

otros campos. Así, la constitución de un periódico como arma de combate no es extraña en absoluto al horizonte cultural del período. Si la prensa no sólo fue el espacio privilegiado para la discusión y reformulación de los asuntos públicos, sino también un poderoso instrumento modelador de identidades y discursos específicos, su variante satírica, por sus características genéricas, llevó al extremo estas funciones. Específicamente vinculada a las luchas políticas, la prensa satírica siembra la duda y opone otra versión frente a otros discursos -los de los diarios “serios”, los de la arenga partidaria, por ejemplo- que buscan asentar una verdad sobre un personaje, episodio o proceso.

## 2. Versiones del frente

En Argentina y en Brasil, la prensa ilustrada se imprimía y circulaba lejos del escenario bélico. Tanto *O Cabrião* (1866-1867), *O Mosquito* (1869-1875) y *A Vida Fluminense* (1868-1875), entre los muchos periódicos brasileños de la época, tenían un alto grado de autonomía respecto del estado imperial (Toral 63). En cuanto a las dos grandes publicaciones ilustradas argentinas, el semanario satírico de caricaturas *El Mosquito* (1863-1893) se ocupó en primera instancia de las repercusiones del conflicto para la política nacional, mientras su complemento ilustrado, el *Correo del Domingo* (1864-1870)<sup>7</sup>, documentaba las acciones en el campo de batalla y funcionaba como marco consagratorio y de reconocimiento social para los jefes militares, voluntarios y soldados. Aunque el alcance de sus textos e imágenes fuera amplio y extendido, ni la prensa satírica e ilustrada brasileña ni la argentina eran manifestaciones que pudieran definirse como “espontáneas” ni “populares” en cuanto a su producción ni a su circulación específica<sup>8</sup>. En ambos casos, constituyeron un espacio de producción previo a la guerra, que amoldaron sus destrezas y formatos a una situación particularmente propicia para el despliegue visual y pudieron erigirse, así, en dispositivos clave para la distribución

7 Sobre el *Correo del Domingo*, v. Auzá (1980) y Szir (2009).

8 Para esta caracterización sigo el trabajo de Toral (2001). Al definir a estas publicaciones como “no populares”, el autor se basa principalmente en dos factores: el precio de estos semanarios y sus circuitos de difusión más explícitos -aquellos que pueden rastrearse a través de los lugares en los que, según declara cada publicación, suscribía el periódico. No obstante, hay pruebas indirectas de que la difusión que lograron estas imágenes excedió por mucho lo que podría considerarse un circuito “culto”. Las reapropiaciones de las caricaturas por otros periódicos -populares o no-, la retroalimentación que tales imágenes y textos mantienen con otras manifestaciones discursivas -entre ellas, tan heterogéneas como: canciones o pregones populares, alusiones en textos literarios o en folletos, en los discursos personales o políticos de diferentes personajes públicos- son datos que llevarían a no confinar tan taxativamente palabras e imágenes a un circuito marcado por una disyunción exclusiva (“o culto o popular”).

y difusión de imágenes del conflicto. Estas imágenes, andando el tiempo, se reproducirían en muchas oportunidades, y se convertirían en parte sustancial de su iconografía, dejando en ella la marca no solo de su inmediatez, sino de los rasgos tentativos de sus autores, quienes despliegan su creatividad lejos de la normativa de la pintura académica europea y al calor de un aprendizaje en el oficio; rasgos ambos que abren el espacio para lo que se convertirá en un momento de privilegio para la emergencia de una visualidad americana.

Para *El Mosquito*, por ejemplo, la guerra -sobre todo, en sus primeros años- se configura como una suerte de *vaudeville*: una sucesión de equívocos entre los principales dirigentes políticos de las naciones involucradas. Del lado de los enemigos, el periódico postula una suerte de torpe maestro de ceremonias circense (el presidente paraguayo López) con una esposa demasiado exótica o histriónica (Madame Elisa Lynch); del de los aliados, presenta a un agobiado Mitre, junto a un presidente uruguayo muchas veces “desdibujado” (Venancio Flores) y a un emperador brasileño, Pedro II, que es, ante todo -y con todo lo que ello implica para una república que se ha reclamado como tal medio siglo atrás- representante de la monarquía. Necesariamente fuera de la sátira, las tropas y los soldados no figuran en las páginas del periódico. La denuncia de que se trata de una Guerra imperial, que beneficia particularmente a potencias europeas, en cambio, está presente desde los primeros tramos del conflicto.

La prensa paraguaya, y en particular la prensa ilustrada paraguaya, presenta rasgos muy diferentes. Esto último por dos motivos que atañen a sus condiciones de producción: nuevos periódicos ilustrados surgen con la guerra y se utilizan como instrumento de combate, y, además, porque esta prensa produce sus textos e imágenes sobre la línea de batalla. No se trata, entonces, de adaptar dispositivos y retóricas previos a una nueva “coyuntura” o una nueva “temática”, ni de producir consensos que puedan redistribuirse a distancia. Los periódicos paraguayos son parte de la lógica del conflicto y la imprenta que los produce se convierte, de hecho, en un arma de guerra. La decisión estatal de hacer de la prensa un “instrumento de moralización, propaganda y adoctrinamiento” (Escobar, “La imagen como arma...” 125) tomaba nota y pretendía beneficiarse de la alta tasa de alfabetización del ejército paraguayo (Escobar, 1984; Plá, 1984; Seiferheld, 1984; y

Toral, 2001), y se tradujo rápidamente en la creación, por mandato del presidente Francisco Solano López, de varios periódicos en el frente de batalla.

### 3. Impresiones paraguayas: *Cabichuí* y *El Centinela*

Dos de estos periódicos, *Cabichuí* y *El Centinela*, fueron concebidos desde el principio como ilustrados. Ambos acompañaron, con la letra y con el trazo de la caricatura, los años más intensos de la Guerra de la Triple Alianza entre 1867 y 1868. *Cabichuí* (1867-1868) fue en sentido literal un periódico de vanguardia, que se escribía, dibujaba e imprimía corriendo la línea de combate -en Paso Pucú primero, en San Fernando más tarde- *El Centinela* (1867) tenía su imprenta apenas más lejos, en la ciudad de Asunción. Con su imprenta sobre el frente de batalla, *Cabichuí* y *El Centinela* autorizan su versión satírica de la guerra, justamente, en esa cercanía con la realidad del conflicto. Pero aunque comparten su carácter “de combate” y la voluntad de hacer un uso “moral” de la sátira -en tanto su discurso refuerza los lugares asignados antes que cuestionar jerarquía- ambos proponen estrategias diferentes a las de los periódicos satíricos brasileños y argentinos para organizar el relato de la guerra.

Si se excluyen los diarios concebidos como boletines de disposiciones gubernamentales y del diario oficial *El Semanario*, cabe destacar además que *El Centinela. Periódico serio-jocoso* fue el primer periódico paraguayo. Comenzó a publicarse el jueves 25 de abril de 1867, y continuó saliendo, con frecuencia semanal, hasta el 26 de diciembre de ese año.<sup>9</sup> Su formato fue de un pliego a tres columnas, contando a veces con un grabado a página completa y, ocasionalmente (como ocurrió en el último número), con una lámina que ocupaba la doble página central. Más habitualmente se intercalaban entre los textos clichés o caricaturas que comentaban o ilustraban los sueltos y noticias. De sus redactores se sabe poco (en algún caso, como el de Natalicio Talavera, habían hecho una breve experiencia en *El Semanario*); la mayoría de los artículos, como era usual en la época, aparecen sin firma o firmados con seudónimo. Las cartas firmadas por el “Centinela Mata Moros” y que transcriben, en el alfabeto español, una

---

<sup>9</sup> Existen dos ediciones facsimilares del periódico: *El Centinela. Colección del semanario de los paraguayos en la guerra de la Triple Alianza. 1867* (1964), edición de Santiago Vázquez, Asunción: Fondo Editorial Paraquariae; y *El Centinela. Periódico de la guerra de la Triple Alianza*, (1998), edición de Ana Sofía Piñeiro, Asunción, Centro de Artes Visuales/Museo del Barro. La primera está disponible online: <[http://www.portalguarani.com/993\\_periodico\\_de\\_guerra\\_el\\_centinela.html](http://www.portalguarani.com/993_periodico_de_guerra_el_centinela.html)>.

oralidad guaraní, son el ejemplo más claro de este intento de reforzar el carácter colectivo pero unificado de la campaña del diario.

Los historiadores coinciden en afirmar que el gobierno de Solano López habría considerado necesario impulsar la publicación de un órgano de propaganda que, frente a la fuerte campaña desplegada hasta ese momento por la prensa aliada, que presentaba al ejército y al pueblo paraguayo como desorganizado y primitivo, alentara a las tropas y mantuviera expectante a la opinión local. El subtítulo merece un comentario aparte, en tanto “traduce” al contexto local el sintagma propio de la literatura áurea, donde lo “joco-serio” que expresa la cosmovisión barroca: “burlas y veras”. La designación de “jocoserio” -el adjetivo está registrado en el *Diccionario de Autoridades* de la Real Academia Española de 1734- es muy frecuente en diferentes composiciones poéticas y teatrales del Barroco español y del período colonial hispanoamericano<sup>10</sup>. El mismo sintagma aparece como subtítulo en varios diarios y periódicos hispanoamericanos de la segunda mitad del siglo XIX para indicar el carácter no doctrinario ni partidario sino festivo, pero intensamente político, con que se observa y se discute la vida pública local. En *El Centinela*, ese subtítulo funciona como una prueba de que la visión del mundo que se despliega es dicotómica, pero no invertida. En todo caso, lo “jocoso” y lo “serio” armonizan como dos tonos que forman un par complementario, dominado por su función moral: la vigilancia se ejerce sobre propios y ajenos. Así, se castiga y ridiculiza al enemigo pero también, de manera algo más inquietante, se estimula la alerta sobre el propio bando. Incluso llegando a mirar al interior doméstico:

El Centinela tertia su fusil, se pone en guardia, y desde su mangrullo observa con su anteojo de larga vista a los ciudadanos y a las familias para ver al traves [sic] de su lente el movimiento del patriotismo, y hacer un alртеo a los que en su tránsito encontrase tibios o indiferentes, aplaudiendo el entusiasmo de los que voz en grito se levanta a defender los derechos de la nación (*El Centinela*, 27 junio 1867: 10)

10 Sobre la sátira áurea y sus derivas posteriores en la literatura española y novohispana, y sobre los cambios en los conceptos de “sátira”, lo “burlesco” y “burlas y veras”, puede consultarse Pérez Lasheras (1995).



Una estrategia que el periódico repite para hacer evidentes estas zonas jocosas y diferenciarlas del resto es aprovechar géneros muy codificados y reconocibles para vehiculizar contenidos satíricos. Presenta, entonces, dos subgrupos de textos: los consagrados como satíricos por la tradición literaria española (sainetes, farsas y letrillas) y géneros breves, que por su propia estructura connotan como inarticulado o inorgánico al objeto de la burla (la triple alianza, sus soldados y sus dirigentes). Algunos de estos textos más breves son avisos de listas de libros o artículos en venta (entre ellos: “Las jeremiadas de Curupaití, drama en verso heroico por Bartolomé Mitre” o “La biografía de la alianza con láminas de sus derrotas”, por ejemplo) y pequeñas anécdotas que, o bien refieren a personajes históricos, o incluyen alusiones a procesos y personajes de la historia antigua o europea. Del mismo modo, *El Centinela* acuña algunos “proverbios” o consejos que, en el contexto del periódico, adquieren un sentido mucho menos universal que el que tendrían por definición genérica (por ejemplo: “No hagas tratos, ni largos, ni oscuros” o “El orgullo es el vicio más ridículo y loco que puede tener una persona”). Tanto las anécdotas como los consejos y proverbios ofrecen, entonces, una forma eficaz de argumentación ya que la razón histórica o la “sabiduría de los pueblos” que encierran resulta siempre aplicable a la justicia o victoria de las fuerzas paraguayas. Por otra parte, si bien los historiadores del período aseveran que el grado de alfabetización de los soldados guaraníes era alto, por diversos motivos -entre ellos, la reducida tirada de estos diarios- puede sospecharse que una parte importante de la difusión de este material debió darse a través de la escucha de la lectura. Así, estos géneros breves suman como beneficio su capacidad para independizarse rápidamente del periódico y adquirir vida propia a través de la transmisión oral.

Por lo demás, el contraste entre las zonas “serias” y las “jocosas” se expresa en la declaración de propósitos del diario, incluido también en su primer número: “La publicación es para el Ejército, y las materias que se tratan, nada tendran de filosóficas ni de metafísica -El lenguaje del soldado es llano y sincero. Cada artículo será tan breve como el tarrán-plan del tambor” (*El Centinela*, 25 abril 1867: 1). En el carácter precursor del *Centinela* se percibe así una serie de rasgos formales y discursivos muy precisos: el diseño elemental de los pliegos y en la celosa censura que ejerce Solano López, que se trasluce de manera evidente en los

frecuentes artículos que exaltan, con lenguaje cortesano, la figura del Mariscal. Considerados en conjunto, todos estos rasgos marcan lo que podría entenderse como un rasgo estilístico de “militarización” de la prosa de *El Centinela*: su carácter disciplinado, unívoco, fuertemente prescriptivo. Todos ellos, al mismo tiempo, se diluyen y se disipan, en muchos casos, ni bien se considera su trabajo sobre la imagen. Los grabadores, a diferencia de los redactores, rápidamente comienzan a firmar los grabados que incluye cada una de las entregas del periódico. La capacidad para captar y desplegar gráficamente una estampa de la guerra se premia, así, con el reconocimiento y la asunción de la autoría<sup>11</sup>.

Tal vez porque su imprenta está instalada en el cuartel general de Paso Pucú -literalmente en el frente de guerra-, *Cabichuí* puede elegir una estrategia muy diferente para contar el conflicto. Lo hace pocas semanas después de *El Centinela*: su primer número se publicó el lunes 13 de mayo de 1867, y salió con frecuencia bisemanal (lunes y jueves), impreso por los Talleres Gráficos del Ejército<sup>12</sup>. El último número se publicó en San Fernando, el 20 de agosto del año siguiente. Como su predecesor, *Cabichuí* se imprime en un pliego a tres columnas; pero a diferencia de éste, incorpora como recurso central el grabado xilográfico en sus páginas. Habría que notar que no se trata de una decisión meramente técnica, sino que compromete por completo a la puesta en página y a la propuesta visual del periódico. En el *Cabichuí*, la imagen jamás es mera ilustración, y la letra se vuelve trazo: palabra e imagen se imbrican y se leen juntas. El enunciatorio popular del periódico sin duda orientó esta elección, permitiendo un acceso inmediato de los soldados al periódico, independientemente de sus competencias lectoras: la imagen, aliada con la risa, funcionaba nivelando códigos expresivos y permitía así un movimiento inclusivo en el que el periódico, literalmente, construyó un público. A diferencia de *El Centinela*, *Cabichuí* se dirige no al “Excelentísimo”, sino directamente a los soldados, que en su puesta en página está construyendo como público. El proyecto es explícito, y ya en la propuesta inicial subraya que el foco estará en las imágenes:

11 Entre los nombres que se registran figuran los de Inocencio Aquino, M. Perina, Francisco Ocampos, Gregorio Baltasar Acosta, Jerónimo Gregorio Cáceres, J. Bargas, Francisco Velasco y las iniciales “J.B.S.”. Josefina Plá añade a esta lista al pintor Saturnino Ríos, y comenta respecto de los grabadores “que hemos de suponer jóvenes, así solo sea por el arranque, el fervor y la espiritual plasticidad que su obra irradia”.

12 Existe una edición facsimilar del periódico, *Cabichuí* (edición facsimilar), (1984), edición de Ticio Escobar y Osvaldo Salerno, Asunción, Museo del Barro. Disponible online: <[http://www.portalguarani.com/257\\_periodico\\_de\\_guerra\\_cabichui.html](http://www.portalguarani.com/257_periodico_de_guerra_cabichui.html)>.

“Afecto a las ideas mudas pero elocuentes que obra el lapiz sobre el papel, [*Cabichui*] hablará mas acaso con sus grabados de caricatura, que con sus mal surcidos artículos” (*Cabichuí*, I, 13 mayo 1867: 1).

Dado que su objetivo es político e inmediato, los argumentos y las imágenes deben carecer de ambigüedades. Pero no por eso, advierten sin duda sus dibujantes y grabadores, su propuesta visual debe privarse de una riqueza de matices que, en principio, la función militante supondría innecesaria. En el *Cabichuí*, por el contrario, letra e imagen se integran activamente. Un ejemplo evidente es el modo en que, en cada número, varios de los artículos comienzan con una letra capital mayúscula que es, a la vez, un pequeño dibujo con sentido propio que hace visible la dimensión plástica de la escritura. Cada una de estas iniciales es un pequeño “objeto mixto ícono-lingüístico” (Hamon 314), que debe su potencia a su capacidad para mantener simultáneamente ambos modos de significación (el de la imagen, el de la letra). Sea en las letras iniciales capitales, en el ingreso de la imagen en los textos del periódico, o en el hallazgo para que la metáfora visual pueda expresar agudezas y síntesis que se resisten a la palabra.



**Figura 1.** Ejemplo del abecedario del *Cabichuí*. Letra “T” mayúscula.

*El Centinela* y *Cabichuí* dejaron de editarse, respectivamente, a finales de 1867 y hacia julio de 1868. El bombardeo de la escuadra brasileña sobre Asunción, en el primer caso, y la represión de López sobre sus tropas en San Fernando, en el segundo, parecen haber sido las causas de sus respectivos cierres. Resulta difícil estimar si las imágenes satíricas aliadas habrán llegado a ser conocidas por los enemigos. No parece haber referencias a la circulación de los periódicos paraguayos en Buenos Aires o en la corte carioca (aunque las páginas de *El Centinela* y de *Cabichuí*

recogen aquí y allá alguna mención a la prensa extranjera (en particular, a *El Nacional Argentino*, por ejemplo)). Lo cierto es que algunos objetos y configuraciones imaginarias libran sus propias batallas desde la prensa periódica: el carácter indígena y “misterioso” del territorio y del pueblo paraguayo; la participación de las mujeres en la guerra, y especialmente la irlandesa Elisa Lynch; el flamante globo aerostático que los aliados incorporaron como tecnología que modificaba definitivamente la percepción táctica de la guerra (y que se traduce también en un lenguaje visual muy distinto, en la búsqueda de puntos de vista altos que organizan las pinturas de Cándido López) es objeto de curiosidad y de resemantizaciones a uno y otro lado de la línea de fronteras; la concurrencia forzada u orgullosa de los soldados suscita también la competencia por representar a propios y enemigos investidos, según desde donde se dibuje, por esa distinción o por esa carga. En todos los casos, la prensa satírica de cada nación pone su foco, como nunca antes, en la percepción de los cuerpos que van a la batalla: ¿pueden distinguirse cuerpos individuales de un colectivo? ¿Pueden leerse marcas de la nación en esos cuerpos? ¿En qué se convierte un cuerpo humano cuando se trata del cuerpo de un enemigo?

Para las dos publicaciones paraguayas, la situación de guerra habilitó el desarrollo de un complejo de lenguajes verbales e icónicos que se autonomizaron de los mandatos estatales, trascendiendo el carácter meramente propagandístico para funcionar con una “lógica visual própria, como uma chave expressiva que contradizía o tom oficial do texto” (Escobar, “La imagen como arma de...” 124). La presión del contexto funcionó para la emergencia de un nuevo código estético, sumamente eficaz: “As limitações oriundas da falta de formação acadêmica dos gravadores e a conseqüente ausencia de artistas cultos nas linhas de combate abriram a possibilidade de uma figuração vinculada á cultura popular e alimentada por seus símbolos e suas formas” (*Op. Cit.*). Frente a los mismos acontecimientos o a los mismos motivos, las diferentes matrices ideológicas y estéticas de los periódicos de guerra exhibe decisiones que superponen elecciones de verbales (vinculadas con lectos y registros) y gráficas (en un proceso de puesta en página que supone diferentes poéticas visuales y a las que la escritura, en su dimensión icónica, se sobreimprime también). La figuración, muchas veces de corte neoclásico, puede acompañar, tanto en Asunción como en

Buenos Aires, la representación de conceptos abstractos o el comentario de los “grandes sucesos” del ceremonial de guerra.



Figura 2. *Cabichuí*, II. 94 (24-7-1868): 2. Dibujo firmado por B. Acosta (detalle).

Bajo la imagen: “El Excmo. Mariscal al frente de la situación”. En la corona de laureles, los nombres de triunfos paraguayos o de enclaves de la resistencia paraguaya: Humaitá, Acayuasá, Cerco, Pazofeo...



Figura 3. *El Mosquito* (17-1-1869): 3. Caricatura de H. Stein. En primer plano, imagen alegórico-realista, en contraste con los personajes de López y E. Lynch, caricaturizados. Bajo la imagen: “Salida triunfal de López del territorio Paraguayo.”

Cuando el objeto, en cambio, se vincula al anecdótico y a las vivencias cotidianas del soldado, el trazo se libera de códigos impuestos y se asiste a ensayos que descubren nuevas formas de decir la guerra.

Podría pensarse que la inmediatez de la necesidad de poner a circular palabras e imágenes muy cerca del campo de batalla habrían forjado no sólo mecanismos de identificación para los soldados sino “argumentos” propios los sectores populares que participaron de la guerra. Apoyándose en tradiciones -imágenes, técnicas de dibujo y representación, modos de expresión- que se habían mantenido al margen de la escritura y se remontaban a la vida colonial, los grabados de *El Centinela* y de *Cabichuí* acuñaban signos nuevos que combinaban elementos de aquél imaginario mestizo con un sentido moderno de comunicación gráfica.

## 4. Artes de la guerra

Sin duda, es en sus políticas sobre la imagen donde los dos periódicos libran sus batallas con más felicidad. En el centro de esta lucha iconográfica

se intuye una pregunta que no puede formularse explícitamente: ¿qué lazo une a un individuo con la nación? ¿Qué es lo que hace que estos sujetos concurren a la guerra? Paraguayos y brasileños cruzan acusaciones sobre la obediencia ciega que guía al enemigo -y habría que recordar que esta guerra catalizó, para Brasil, las discusiones en torno a la tardía supresión de la esclavitud-; la prensa argentina no deja de replicarlas (incluso para los aliados). En *Cabichuí* y *El Centinela*, en cambio, la pregunta sobre los modos de guerra que despliega el bando aliado se responde con una serie de imágenes muy precisas. En ella, el enemigo es figurado como monstruo a partir de su incorporación de las más diversas tecnologías de guerra. En el primero, con imágenes como las de las prensas con cadenas humanas, la “telegrafía negrática” y un Mitre-reloj (alusión reiterada al famoso discurso en que anunciara la cercanía de un triunfo que debería luego medirse con un calendario)<sup>13</sup> organizan un imaginario que resume la deshumanización de la guerra.

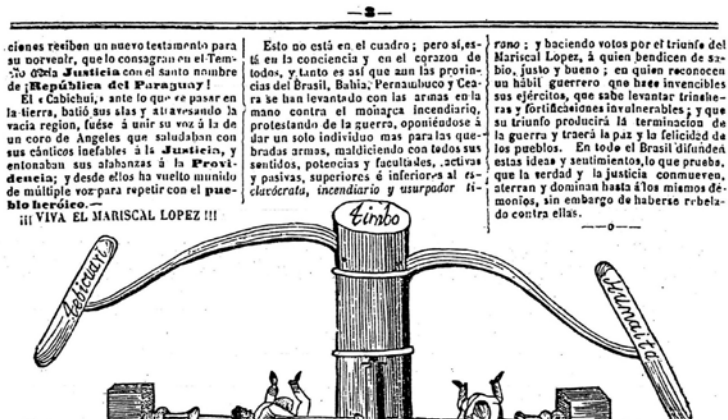


Figura 4. *Cabichuí* I. 89 (8-6-1868): 3.

Bajo la imagen: “Molinete Cabichuítico para recoger cadenas negras”.

En los extremos del “molinete”, los nombres de tres enclaves de la resistencia paraguaya: “Tebicuairí”, “Timbó” y “Humaitá”. El texto que sigue a la imagen expande la metáfora. Derecha: detalle.

13 “En veinticuatro horas en los cuarteles, en quince días en Corrientes, en un mes en Asunción!”, habría proclamado, optimista, Bartolomé Mitre en los inicios del conflicto. V. “Correspondencia de Tuyutí. 15 de diciembre de 1866”, *La Nación Argentina*, 18 de diciembre de 1866. Citado por Thomas Whigham, *La Guerra de la Triple Alianza. II. El triunfo de la violencia, el fracaso de la paz*, Asunción, Taurus Historia, 2011.

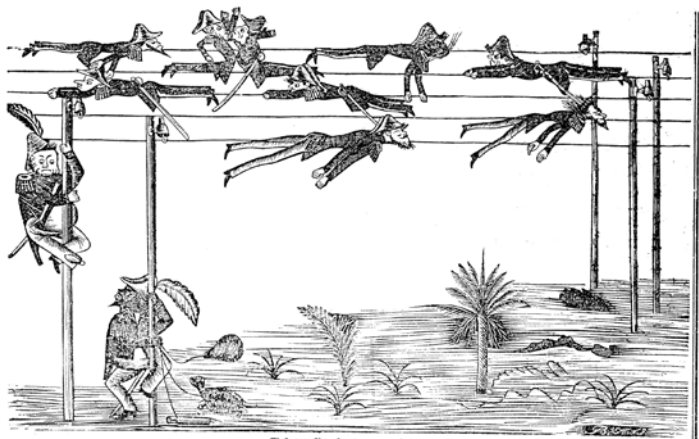


Figura 5. Cabichuí II. 91 (22-6-1868): 2. Dibujo firmado "B. Acosta".  
Bajo la imagen: "Telegrafía electro-negrática"



Figura 6. Cabichuí I.27 (1-8-1867): 2. Dibujo firmado G. J. Burgos.  
En la cabeza de Mitre: un reloj; en su parte superior se lee "Derrota"; en la inferior, "Victoria".

Bajo la imagen:

"Mitre-Este reloj no anda bien, sin duda se le ha aflojado el muelle, por que debiendo haber marcado la hora de la victoria, solo ha marcado las derrotas. Sirvase V. arreglármelo.

-Relojero: -Señor (mirándole con atención) su reloj me parece ser de un mecanismo bastante complicado, y solamente los fabricantes podrán acaso entenderse con la compostura..."

Si la nación paraguaya es sistemáticamente representada a través de la figura de un león, los aliados son, sencillamente, cuerpos reducidos a la obediencia automática: pura esclavitud.

Tenemos en los campamentos enemigos hermosos parques, erizados de brillantes armamentos de las últimas invenciones, que dan fuego hasta por las baquetas. Cañones rayados, bombas, cohetes, globos, corazas, Generales caballos árabes, escuadras y todo cuanto el arte de la guerra ha podido inventar hasta el año del Señor de 1867, se ostentan primorosamente en esos museos bélicos, hacinados para fusilar à una virgen, cuyo cándido pecho está escudado con el valor.

Todo ese lujo de armas, de soldados, de negros, de mercenarios, de ali-panza ó alianza, de escuadras, de diplomáticos, de imperios, y que se yo que otras zarandajas ¿en qué ha venido a parar? En esta sencilla frase:

*¡Fusiles sin hombres! (El Centinela I.12 11 Junio 1867: 4)*

En respuesta, dos imágenes-ideologemas que condensan las utopías guaraníes de cada periódico. En Cabichuí, una gestalt en la que no hay más que naturaleza y un cuerpo humano que es a la vez tronco y raíz, cuya copa por contraste se leen las letras que forman el nombre del periódico.



Figura 7. *Cabichuí*. Frontispicio

En *El Centinela*, por su parte, un grabado que propone como táctica poner “cara feia al enemigo”.



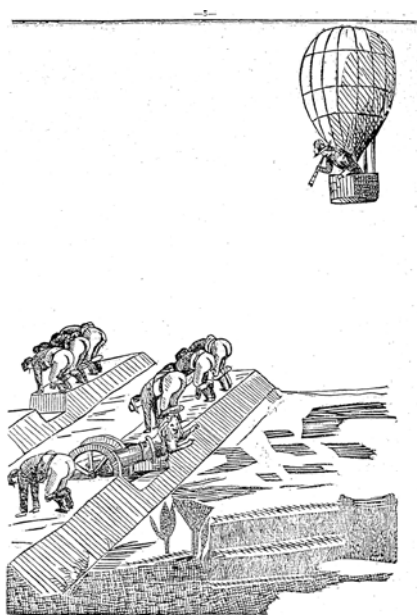


Figura 8. *El Centinela*, I, 8-8-1867. Dibujo sin firma.  
Bajo la imagen: "Cara feia al enemigo"

La tecnología, que impone un punto de vista superior y el dominio del aire, se contesta con una imagen que potencia todo lo bajo: el verdadero y legítimo aprovechamiento (satírico) del cuerpo como máquina de guerra.

En la Guerra de la Triple Alianza contra Paraguay, la prensa satírica encuentra así una respuesta plástica a una serie de preguntas que interpelan a sus lectores en tanto comunidad nacional. En la distribución y circulación de esas imágenes, esos lectores pudieron preguntarse, quizá por primera vez, qué los convertía en blancos de la sátira verbal e iconográfica, y cómo esos trazos pudieron colaborar en el trazado del mapa imaginario de una nación. En la década que se iniciaba con el cierre de la Guerra, la prensa satírica argentina se enfrentará con las mismas preguntas, aunque reformuladas por su contexto. No será ya el del conflicto transnacional, sino el de la nueva escena pública argentina, en la que la llegada creciente de inmigrantes con tradiciones políticas y culturales muy diversas transformará los modos de la burla, calibrará nuevos tonos para la polémica, y modificará definitivamente los modos de imaginar.

## Referencias Bibliográficas

- Amigo, Roberto, "Imágenes en guerra: La Guerra del Paraguay y las tradiciones visuales en el Río de la Plata." *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* (16 Janvier 2009). Colloques. Web. 2 Septiembre 2014. DOI: 10.4000/nuevomundo.49702.
- Auzá, Néstor T. *El Correo del Domingo (1864-1868) y (1879-1880)*. Buenos Aires: Instituto Histórico de la Ciudad de Morón, 1980.
- Bethell, Leslie. "Introdução. A Guerra do Paraguai. História e historiografia". *A guerra do Paraguai...* (1995). Org. Castro Magalhães Marques, Maria Eduarda. Rio de Janeiro, Relume-Dumará. 19-36.
- Box, Pelham H. *Los orígenes de la Guerra de la Triple Alianza*. 2da. Edición. Trad. por Pablo M. Ynsfrán. Buenos Aires: Ediciones Nizza, 1958.
- Brezzo, Liliana. "El Paraguay y la Argentina en los textos escolares. Una perspectiva bilateral de las representaciones del otro". *Entrepasados* 20-21 (2001):163-194.
- Castro Leiva, François-Xavier Guerra, Dir. *De los imperios a las naciones: Iberoamérica*. Zaragoza: Ihercaja, 1994.
- Capdevila, Luc. "O gênero da nação nas gravuras da imprensa de guerra paraguaia: *Cabichuí* e *El Centinela*, 1867-1868." *Artcultura* 14 (2007): 9-21.
- Castro Magalhães Marques, Maria Eduarda, Org. *A guerra do Paraguai: 130 anos depois*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1995.
- Cuarterolo, Miguel Ángel. "Images of War: Photographers and Sketch Artist of the Triple Alliance Conflict." *I Die with my Country. Perspectives on the Paraguayan War, 1864-1870*. Eds. Kraay, Hendrik and Thomas L. Whigham. Lincoln and London, University of Nebraska Press, 2004. 154-178.

- \_\_\_\_\_. *Soldados de la memoria. Imágenes y hombres de la Guerra del Paraguay*. Buenos Aires: Planeta, 2000.
- Escobar, Ticio. "A gravura popular, outra imagem da guerra." *A Guerra do Paraguai*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1995. 121-129.
- \_\_\_\_\_. "La imagen como arma de combate: el grabado de la resistencia." *Cabichuí*. Edición Facsimilar. Asunción: Museo del Barro, 1984. s/n.
- Halperín Donghi, Tulio. *Historia contemporánea de América Latina*, Buenos Aires: Alianza, 2006.
- \_\_\_\_\_. "La militarización revolucionaria en Buenos Aires." *El ocaso del orden colonial en Hispanoamérica*. Comp. T.H.D. Buenos Aires: Sudamericana, 1978. 121-158.
- \_\_\_\_\_. *Una nación para el desierto argentino*, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1992.
- Hamon, Philippe. *Imageries. Littérature et image au XIXe. Siècle*, Paris: Librairie José Corti, 2001.
- Hérib Caballero Campos et Cayetano Ferreira Segovia, "El Periodismo de Guerra en el Paraguay (1864-1870)." *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* (16 Janvier 2009). Colloques. Web. 2 Septiembre 2014. DOI: 10.4000/nuevomundo.49702.
- Johansson, María Lucrecia. "La noble propaganda de la libertad: Estrategias propagandísticas de la prensa paraguaya durante la guerra de la triple alianza (1864-1870)." *Tinkuy: Boletín de investigación y debate* 21 (2014): 91-108.
- Kittleson, Roger. "The Paraguayan War and the Political Culture: Rio Grande do Sul, Brazil, 1865-1880". *I Die with my Country. Perspectives on the Paraguayan War, 1864-1870*. Ed. Kraay, Hendrik and Thomas L. Whigham. Lincoln and London, University of Nebraska Press, 2004. 105-118.
- Kraay, Hendrik and Thomas L. Whigham, Eds. *I Die with my Country. Perspectives on the Paraguayan War, 1864-1870*.

- Lincoln and London: University of Nebraska Press, 2004.
- Mota, Carlos Guilherme. "A Guerra contra o Paraguai. A história de um silêncio." *A guerra do Paraguai...* Org. Castro Magalhães Marques, Maria Eduarda. Rio de Janeiro, Relume-Dumará, 1995. 37-50.
- Montealegre, Jorge. "José Miguel Carrera, ¿Mártir de los caricaturistas?". *La Castaña* 5.7 (Marzo 1987), s/n.
- \_\_\_\_\_. *Prehistorieta de Chile (del arte rupestre al primer periódico de caricaturas)*. Santiago de Chile: Dibam y RIL editores, 2003.
- Murillo de Carvalho, José. *La formación de las almas. El imaginario de la República en el Brasil*. Buenos Aires: Prometeo-UNQ, 1997.
- Novais, Fernando A. "O significado da 'Guerra do Paraguai' na história do Brasil." *A guerra do Paraguai...* Org. Castro Magalhães Marques, Maria Eduarda. Rio de Janeiro, Relume-Dumará, 1995. 77-83.
- Oszlak, Oscar. *La formación del estado argentino. Orden, progreso y organización nacional*, Buenos Aires: Ariel, 2004.
- Pereira, María Luisa y Duarte, María Luisa. *Cabichui: periódico de la triple alianza; índice*. Paraguay: Universidad Nacional, 1992.
- Pérez Lasheras, Antonio. *Más a lo moderno (sátira, burla y poesía en la época de Góngora)*. Zaragoza: Tropelías, 1995.
- Pivel Devoto, Juan E. y Alcira Raneri de Pivel Devoto. *Historia de la República Oriental del Uruguay*. Montevideo: Ed. Medina, 1956.
- Plá, Josefina. "El grabado. Instrumento de la defensa." *Cabichuí*. Edición Facsimilar. Asunción: Museo del Barro, 1984. s/n.
- Pomer, León. "A Guerra do Paraguai e a formação do estado na Argentina." *A guerra do Paraguai...* Org. Castro Magalhães Marques, Maria Eduarda. Rio de Janeiro, Relume-Dumará, . 1995113-120.

- Potthast, Barbara. "Protagonists, Victims and Heroes: Paraguayan Women during the 'Great War'." *I Die with my Country. Perspectives on the Paraguayan War, 1864-1870*. Eds. Kraay, Hendrik and Thomas L. Whigham. Lincoln and London, University of Nebraska Press, 2004. 44-60.
- Seiferheld, Alfredo M. "El Cabichuí en el contexto de la guerra grande." *Cabichuí*. Edición Facsimilar. Asunción: Museo del Barro, 1984. s/n.
- Szir, Sandra. "De la cultura impresa a la cultura de lo visible. Las publicaciones periódicas ilustradas en Buenos Aires en el Siglo XIX." *Prensa argentina del siglo XIX. Imágenes, textos y contextos*. Buenos Aires: Colección Biblioteca Nacional - Teseo, 2009. 53-82.
- Toral, André. *Imagens em desordem. A iconografia da Guerra do Paraguai (1864-1870)*. São Paulo: Universidade de São Paulo - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2001.
- Vázquez, José Antonio. Prólogo. *El Centinela. Colección del semanario de los paraguayos en la guerra de la Triple Alianza*. 1867. Asunción: Fondo Editorial Paraquariae, 1964. s/n.
- Whigham, Thomas L. "The Paraguayan War: A Catalyst for Nationalism in South America." *I Die with my Country. Perspectives on the Paraguayan War, 1864-1870*. Eds. Kraay, Hendrik and T.L. Whigham. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 2004. 179-198.
- Whigham, Thomas L. and Hendrik Kraay. "Introduction: War, Politics and Society in South America, 1820s-1860s." *I Die with my Country. Perspectives on the Paraguayan War, 1864-1870*. Eds. Kraay, Hendrik and T.L. Whigham. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 2004. 1-23.