

La alegoría republicana en las trincheras: Una introducción a *Cabichuí**

Fecha de recepción: 12 de abril de 2016

Fecha de aprobación: 2 de agosto de 2016

Resumen: Durante la Guerra de la Triple Alianza los periódicos de trinchera surgieron en el largo paréntesis abierto luego de la derrota aliada de Curupayty, con la intención de animar al soldado en la larga espera entre combates, para construir consenso con el Mariscal López y despreciar al enemigo. El periódico ilustrado *Cabichuí*, editado desde las trincheras del Cuartel General de Paso Pucú, tuvo un registro bilingüístico que alternaba el castellano y el guaraní, y una peculiar composición entre texto e imagen que lo convirtió en un periódico popular y moderno a la vez. No es posible soslayar al respecto que el desarrollo de una prensa periódica de carácter satírico y popular está indisolublemente asociado al

* Este trabajo es una revisión y ampliación centrada en *Cabichuí*, texto publicado en *Guerra, anarquía y goce. Tres episodios de la relación entre la cultura popular y el arte moderno en el Paraguay*, Centro de Artes Visuales / Museo del Barro, 2002. Véase también «La gloria y la risa». En *Tekoporã. Arte indígena y popular del Paraguay*. Buenos Aires, AAMNBA, 2015, pp. 58-69.

Roberto Amigo

(Buenos Aires, 1964). Investigador docente del Instituto del Desarrollo Humano (Universidad Nacional General Sarmiento, Buenos Aires) y de la Facultad de Filosofía y Letras (Universidad de Buenos Aires). Ha publicado ensayos sobre arte sudamericano del siglo XIX y XX. Entre sus últimas curadurías se destacan: *El Mariscal. El cuerpo del retrato, Paraguay, siglo XIX*. (Museo del Barro, Asunción, 2011), *Enrique de Larrañaga* (MNBA, 2013), *Benjamín Franklin Rawson* (Museo Rawson, San Juan, 2013); *La hora americana 1910-1950* (MNBA; 2014) y *Un viajero virreinal* (MNBA, 2015) Ha realizado los guiones de las salas permanentes del Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires; Museo Nacional de Bellas Artes, Asunción, y Museo Pueyrredón, San Isidro, Buenos Aires. Fue director de la catalogación razonada y curador en jefe del Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires (2009-2015).

proceso de apertura y de implantación de modelos europeos llevado a cabo por los López. Sin embargo, en *Cabichuí* hay una resignificación del sentido clásico asociando la República con Caudillo, pero se afirma en la tradición política regional que considera al caudillismo como gobierno *sui generis* republicano acorde al estado de la civilización americana, todo lo cual lo aleja del clasicismo y lo acerca a una pulsión propiamente barroca que recoge la temporalidad y la lógica de la tierra arrasada.

Palabras claves: *Cabichuí*, Guerra, Trinchera

Abstract: During the Paraguayan War newspapers trench emerged in the long open parenthesis after the Allied defeat of Curupaty, intended to encourage the soldier in the long wait between fights, to build consensus with the Mariscal Lopez and despise the enemy. *Cabichuí* illustrated newspaper, published from the trenches of the headquarters of Paso Pucu, had a record bilingüístico alternated Castilian and Guarani, and a peculiar composition between text and image that made him a popular and modern newspaper at a time. It is not possible to ignore the regard that the development of a satirical periodical press and popular character is inextricably associated with the process of opening and implementation of European models carried out by Lopez. However, in *Cabichuí* it is a redefinition of the classic sense associating the Republic Caudillo, but stated in the regional political tradition which considers the warlordism as according to the state of American civilization *generis* Republican *sui* government, all of which it moves away from classicism and what about a proper drive baroque collecting temporality and logic of scorched earth.

Key words: *Cabichuí*, War, Trench



Afecto a las ideas mudas pero elocuentes que obra el lápiz sobre el papel, hablará más acaso con sus grabados de caricatura, que con sus mal surcidos artículos.

Cabichuí, 13 de mayo de 1867, núm. 1.

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.

Cabichuí, 27 de mayo de 1867, núm.5.

I

En otoño de 1867 comienza a publicarse, dos veces por semana, el periódico ilustrado *Cabichuí*, editado desde las trincheras del Cuartel General de Paso Pucú. Comparte una estrategia común de propaganda con *El Semanario*, *El Centinela* y *Lambaré*, estrategia de guerra reforzada por las referencias cruzadas de los textos. El lugar que ocupa cada publicación es claro: «El grave veterano *Semanario* está con los cañones de alto calibre. *El*

Centinela maneja la artillería volante y el *Cabichuí* recorre los campamentos y sin cesar hostiliza al enemigo con sus rifles y punzantes agujijones»¹.

El nacimiento de los periódicos de trinchera es preciso: surgen en el largo paréntesis abierto luego de la derrota aliada de Curupayty, cuando la epidemia de cólera había hecho sus estragos en ambas filas. En la larga espera entre combates –en una guerra de campamentos y trincheras– la prensa ilustrada se edita para animar al soldado, para construir consenso con el Mariscal López y desprestigiar al enemigo. El problema es que debe enfrentar la temporalidad, el devenir de la guerra que comienza a sumar derrotas en las tropas paraguayas.

Cabichuí debe mantener la moral de los soldados bajo los estertores del régimen y la guerra, ya una misma cosa. Lo hace desde una riqueza inusual de sus imágenes que captura más que la reiterada retórica de los textos, que se potencia cuando el idioma es el guaraní. La prensa ilustrada a mediados del siglo XIX trabaja con dos opciones para la incorporación de imágenes enfrentando el problema técnico de la relación de las mismas con los textos: la litografía y el grabado en madera. La primera era fácil de ejecutar y económica pero no permitía la impresión conjunta de texto e imagen, salvo que el primero fuese también litografiado, por la dificultad obvia de manejar la piedra como clisé; sin embargo por su calidad de dibujo y su simpleza técnica era ampliamente utilizada como ilustración a página plena separada del texto. La prensa popular prefería la xilografía, ya que la puesta en página podía realizarse con suma facilidad al ser los tacos móviles y poder intercalarse para relacionar texto e imagen con soltura. La imagen impresa se elaboraba a partir de un ensamblaje de diversos tacos de grabados y tipos de imprenta; de allí que *Cabichuí* extremó la posibilidad al ornamentar capitales, intercalar viñetas, reiterar figuras, armar composiciones con grupos, al punto que el texto prácticamente puede convertirse en secundario en la composición. Esta riqueza visual acompaña otro registro que es el bilingüismo, los artículos se escriben en español con frases en guaraní, un caso único en la región, y a veces incorporando, como burla, el portugués.

1 Véase los textos introductorios de Josefina Plá, Ticio Escobar y Osvaldo Salerno en la edición facsimilar de *Cabichuí, periódico de la Guerra de la Triple Alianza*. Asunción: Museo del Barro, 1984. Además, Ticio Escobar. *Una interpretación de las artes visuales en el Paraguay*, Asunción: Servilibro, 2007, tomo 1; del mismo autor. «**L'art de la guerre. Les dessins de presse pendant la Guerre Guasú**», en Nicolás Richard, Luc Capdevila y Capucine Boidin (editores). *Les guerres du Paraguay et XXe siècles: actes du colloque international le Paraguay à l'ombre de ses guerres, acteurs, pouvoirs et représentations, Paris, 17-19 novembre 2005*. París: CoLibris éditions, 2007, pp. 509-523.

Además, era habitual la división de la plancha en bloques pequeños a cargo de distintos grabadores para, luego, rectificar los detalles de tonos antes de la impresión; la xilografía permitía realizar la edición con celeridad, asunto indispensable para dar cuenta de los episodios recientes de la guerra. En algunas esa trama de imágenes diversas ensambladas logra una densidad que anula cualquier parangón con la composición académica. Desde el número 10, las letras capitales tienen un tratamiento singular para las poesías escritas en guaraní que cierran el número. A partir del número 19 (15 de julio de 1867) recién se incorporan figuras en las letras capitales en otras secciones. Tradición visual de larga tradición en la cultura occidental que se apropia americanizándola, un abecedario propio de potente ingenio y fantasía.

La xilografía fue, entonces, la técnica por excelencia utilizada por la prensa popular, especialmente a partir del trabajo a contrafibra de la madera que ofrecía una mayor durabilidad para las impresiones. En Europa las ilustraciones de la prensa popular y de las ediciones de libros de bajo costo para trabajadores fueron consideradas como groseras, simplemente ejecutadas para público poco exigente, con el único objetivo de causar asombro en niños e iletrados. No extraña, entonces, que Thompson considerara que *Cabichuí* era «una especie de Punch pero sus chistes eran estúpidos y algunas veces escandalosos».

Cabichuí es un periódico moderno: construyen a la vez que aceptan las demandas del público popular, y la técnica que utilizan es la universalmente aceptada para los fines de su prensa. La riqueza del engarzado de texto e imagen en *Cabichuí* es una de las largas búsquedas de la impresión moderna del siglo XIX, imposible de realizar con otra técnica. La prensa popular no necesitaba aún adquirir los avances técnicos; bastaba con aferrarse al grabado en madera de probada eficacia en la impresión y en el favor del lector que buscaba el impacto visual y la risa. Aquí lo popular es lo moderno. No debe confundirse al lector con el editor, no necesariamente este último pertenece al mismo estrato social. En el caso que nos ocupa existe la tensión entre la cultura letrada de Asunción y el origen popular de los grabadores. *Cabichuí* se autodefine como un soldado que es guaraní neto, desde esa posición construye su identidad con los lectores.

El desarrollo de una prensa periódica de carácter satírico y popular no puede separarse del proceso de apertura y de implantación de modelos europeos llevado a cabo por los López. Si el proceso de aculturación que intentaría modificar los hábitos y los espacios de la Asunción mestiza, cuyo ejemplo exquisito es la figura de Madame Lynch, adquiere características particulares bajo el nacionalismo económico autonómico, es en los

periódicos de trinchera donde encontramos la resignificación local de esos modelos, en una tensión que los pone en crisis al exhibir la contradicción inherente al modelo europeizante, más acorde con el liberalismo porteño, y a la base popular que da sustento al régimen de López que es el destinatario de los periódicos.

Si en Europa se utilizaron las duras maderas de boj o cerezo, en el Paraguay sobraban maderas para la realización de los tacos. No se debe olvidar las condiciones materiales de la producción: tinta fabricada con porotos negros, papel confeccionado a partir de fibras de caraguatá y de yvyrá, movilidad de las líneas de defensa que obligaban al traslado de la imprenta, sin contar la ausencia de experiencia previa en la mayoría de los grabadores. Ticio Escobar (2007a) señala una hipótesis sugestiva, indicada por José Antonio Vázquez, al vincular estos grabados con la tradición xilográfica de la impresión de naipes producidos localmente. Desde luego, el tallado en madera estaba establecido con firmeza en el horizonte cultural de la región desde la práctica artística de las misiones jesuíticas y el antiguo régimen, a pesar de la clausura que indicó el gobierno de José Gaspar Rodríguez de Francia: hostil a las expresiones vinculadas a la religiosidad, propuso reducir las artesanías a sus aspectos meramente utilitarios.

La prensa popular paraguaya incorpora formas literarias aptas para la lectura en voz alta, como las fábulas de moralejas patrióticas o de burla al enemigo y, principalmente, la poesía satírica que refuerza su voz al estar escrita en las cadencias del guaraní, que anula la distancia entre el texto escrito y el mundo del lector. Un grabado relata la experiencia de la lectura por un grupo de soldados. Estos escuchan a un sargento en la vanguardia de Espinillo que lee el número 24 del periódico. Los soldados participan con comentarios y exclamaciones publicadas en guaraní, tal como pudieron haber sido pronunciadas. La xilografía, junto al texto, es elocuente: un sargento de aspecto urbano lee y muestra el periódico a un grupo de cuatro soldados ante «las estrepitosas carcajadas de unos, la ávida atención de otros»; un plano rebatido permite ver la portada con el inconfundible «mono» sometido por las avispa negra. Una de ellas, para afirmar la referencia, se encuentra posada sobre un árbol como si escuchara la lectura. El relato asume la forma de una experiencia vivida por el soldado Cabichuí, siempre preocupado por la recepción de sus hojas impresas.

El orden de la lectura se encuentra claramente establecido: los soldados miran primero el grabado y luego escuchan la lectura del texto correspondiente. No faltan las referencias sexuales y los insultos al enemigo preferido, el marqués de Caxias. Como en una fiesta popular, aparece el canto que afirma la importancia de la oralidad en el nuevo ritual de la lectura

que activa el antiguo espacio misionero. La xilografía es singular, ya que pocos grabados muestran la vida cotidiana de la tropa; es un buen ejemplo de claridad de trazo, de detención en la naturaleza y en la variedad de los gestos dentro de la aparente uniformidad. En resumen: lectura cortada por carcajadas, vivas e insultos; lectura que anatematiza al enemigo, controla el miedo, fortalece el patriotismo y consolida la identidad común del lector y los oyentes; lectura que reactiva la práctica ritual del texto sagrado al regreso del trabajo rural, cuya religión ahora es la patria. Lectura colectiva de una prensa que habla por medio de las imágenes que deben agujonear como una avispa negra, cuyo nombre local es *Cabichuí*.

II

Desde el primer número del lunes 13 de mayo de 1867 la publicación mantiene la ilustración de portada, ocupa media página, que perduró hasta su fin. Las letras tienen forma de troncos con brotes, inspirada en *Punch. The London Charivari* publicado en Londres desde 1841, el famoso semanario satírico. En *Cabichuí* dos árboles flanquean a la figura principal: un hombre cubierto de pelos como si fuera un mono, representación peyorativa del soldado brasileño, ahora atacado por quince avispas negras que salen del nido a sus pies. El primer párrafo está dedicado a saludar al Mariscal: «el primer soldado de la América meridional, el infatigable campeón de los derechos de la nación Paraguaya, al defensor esclarecido de la autonomía de los pueblos libres que baña con sus cristalinas aguas el magnífico Plata». A pesar de la retórica la frase encierra la clave política del conflicto: la autonomía y el equilibrio de las naciones en el Río de la Plata.

En la segunda página la ilustración del primer número se presentan dos cuestiones que atravesaran toda la publicación²: la utilización de la iconografía republicana y la animalización del enemigo, recurso habitual de la crítica política, que en la caso de *Cabichuí* se profundiza a fines de 1867 con notable imaginación³. La Triple Alianza está representada por Pedro II («el gran macaco ostenta su autoridad de Rey») con gran cola de escuálido, asociado tanto con el animal como con el adjetivo, que atrapa a las otras dos figuras: Bartolomé Mitre con cabeza de perro, por ser fiel al emperador, y Venancio Flores como el asno de carga. Encaran con bayoneta calada a una figura alegórica, con la robustez de la imaginaria popular,

2 También la mención a cuestiones escatológicas, aptas para la risa popular, atraviesan este primer número en la sección «Popias» (aguijón en guaraní) y en las poesías.

3 Al respecto véase: Hérib Caballero Campos y Cayetano Ferreira Segovia, «El Periodismo de Guerra en el Paraguay (1864-1870) », *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [En ligne], Colloques, mis en ligne le 01 février 2006, consulté le 04 novembre 2015. URL : <http://nuevomundo.revues.org/1384>; DOI : 10.4000/nuevomundo.1384

que porta una suma de atributos que el texto se preocupa de aclarar: «A la Magestad de esa virgen que guarda las encantadoras riberas del Paraná y el Paraguay, que lleva el lema de la justicia y de la libertad y que se apoya en la vigorosa espada que constituye su fuerza». Esa virgen, agrega, «ha jurado morir antes que prostituirse». De este modo el control de la cuenca del Plata, origen de la guerra, queda perfectamente planteado. Más adelante un grabado titulado «La libertad de los ríos» (15 de julio, núm. 19) es formidable como perfecta integración del mensaje político desde la imagen y la técnica (aunque no es reconocible la firma, puede atribuirse a Baltasar Acosta). El «mono-arca» brasileño es un monstruo con un pie en cada ribera del río Paraguay, cerrado por él con cadenas, sostenidas con su cola, para someter como indica el texto a las democracias sudamericanas. El escorzo, la mirada de la gran figura, la solución gráfica de la naturaleza y la fuerza del sombreado atrapan la mirada del lector, lo convocan a defender la libertad y el territorio del avance imperial. Es un estilo de trabajo del buril que cubre la imagen con horror al vacío, acortando las distancias entre las líneas para trabajar el impacto de la tinta, los negros, cubriendo los espacios que dejan las figuras. Otra solución formal es el marcar las figuras desde su contorno, con sombreados contenidos de líneas cortas que logran el predominio del blanco. La primera manera de resolver la imagen se encuentra, por ejemplo, en los grabados de Acosta y Aquino; la segunda en los de Ocampo, Ríos.

El vacío de imágenes de poder, producido al retirarse los retratos del monarca español de los espacios públicos y el desplazamiento de las imágenes religiosas al ámbito de lo privado, comenzó a ser ocupado por la simbología revolucionaria que había sido definida por la iconografía de la revolución francesa: la Marianne, el gorro frigio y, en algunos casos los colores azul, blanco y rojo en las banderas. Esta implantación fue impulsada por los gobiernos revolucionarios herederos del poder colonial con el claro objetivo de la formación de las almas en el espíritu republicano. Es decir, que la elección de la tradición europea por las elites ilustradas de los países americanos fue una herramienta para el difícil proceso de crear, junto a la legitimidad política de la soberanía popular, los valores simbólicos que estimularan el sentimiento de pertenencia a las comunidades en construcción. Las alegorías clásicas revisitadas por las necesidades locales demostraron ser aptas para la dinámica de los procesos ideológicos de las naciones en construcción y para la configuración de una identidad criolla. Gabriel Peluffo Linari (1998) ha señalado que la alegoría republicana presenta dos dimensiones semánticas, «una no logra ocultar la conflictividad y movilidad histórica del objeto que se pretende construir alegóricamente y otra dimensión que pretende congelar y emblematizar ese objeto, ya sea

porque el mismo constituye la interpretación dominante de ciertos hechos, o porque constituye la advocación de una esperanza colectiva convertida en modelo normativo de identidad»⁴.

El bagaje simbólico era compartido por la común identificación con el horizonte cultural republicano de las nuevas naciones de la Cuenca del Plata y en el sentimiento americanista común. Este bagaje alegórico originado en las láminas europeas fue constituyendo una visualidad criolla, que pronto se consolidó como una tradición regional de signo republicano y americanista.

En este recorrido, la imagen alegórica de la virgen de los ríos es una potente invención. En el mismo sentido en el número 5, del 27 de mayo de 1867, es interesante la alegoría de la Patria, con el gorro frigio en la pica, el escudo nacional y el león de la fortaleza como atributos, coronada con los laureles de la gloria portados por las avispas negras en conmemoración del primer aniversario de la batalla de Tuyutí, realizada por Aquino en simpleza de contornos. En el mismo número un editorial afirma el sentimiento republicano y americanista de tal conmemoración: los argentinos son «renegados demócratas» que «han manchado la memoria de sus antepasados» conduciendo el pabellón argentino, «enseña sagrada de libres», enlazado con «el símbolo que en el continente Americano representa la infamia, la esclavitud y la cobardía». Mitre, afirma el *Cabichuí*, «traiciona la gran causa de la autonomía americana». Un grabado de Ocampo (núm. 23, 25 de julio de 1867) que complementa el artículo sobre la situación de las repúblicas del Plata, que propone al lector observar la imagen:

Contemplad con atención el cuadro que os presenta el «Cabichuí». Las reinas del caudaloso Plata, esas vírgenes encantadoras, la República Argentina y la República Oriental, están hoy sentadas sobre una hoguera. El Monarca brasileño junta los combustibles y vuestros indignos jefes se los acarrearán [...]. Despertad de vuestro sueño, argentinos y orientales, y blandid un arma contra el enemigo tradicional de vuestras instituciones.

La reiteración de esta propaganda, dirigida a los soldados enemigos además de a la propia tropa, es ilustrada con las dos Repúblicas del Plata desangrándose mientras el Emperador «macacuno» recoge la sangre derramada –un antropófago Caribe, lo señala el texto– que se origina en las heridas infringidas por Mitre y Flores a las vírgenes. Una imagen sorprendente es la del Emperador Pedro II desangrando a la Madre Patria brasileña, como

4 Gabriel Peluffo Linari, «Alegoría y utopía republicanas. Consideraciones sobre la producción alegórica en el Río de la Plata en el siglo XIX». En: Hugo Achugar y Mabel Moraña (editores) *Uruguay: imaginarios culturales*. Montevideo: Trilce, tomo 1, 1998, pp. 223. Estudia tres casos, uno de la revolución farroupilha, y dos de Juan Manuel Blanes.

una esclava, acompañada por las 19 provincias del Imperio, todas también como esclavas africanas. La sangre es tomada por distintas sanguijuelas de la oficialidad del ejército de la Alianza, al pie las tropas que protestan por hambre y el no pago de los sueldos. El texto –que mezcla palabras en portugués– es una extensa explicación de cada registro del xilgrabado (núm. 87, 25 de mayo de 1868). En página enfrentada una alegoría que recuerda el 24 de mayo de 1866, fecha de la batalla de Tuyutí, remarcando que la virtud, el valor y la justicia corresponden al pueblo paraguayo. Días después, el 8 de junio, una compleja alegoría es explicada al lector:

un pequeño cuadro en el que se ve asida del árbol de la Libertad la balanza eterna del destino de los pueblos, en que serían pesados por el juicio de Dios como de la historia de los derechos que nos son otorgados con los deberes que nos son impuestos. La lucha está representada por el Emperador incendiario y esclavista, del Brasil, contra la República del Paraguay, que es la viva imagen de la justicia eterna [...].

El Emperador es representado como un mono con garras de tigre que pone en un plato de la balanza las cadenas de la esclavitud, de las que penden los gorros fríos de las repúblicas. El Ojo de la Providencia aparece entre el ramaje del árbol de la Libertad, para guiar su mirada y torcer la balanza en favor de la espada de la Justicia. De este modo, al final de la guerra y del régimen, las alegorías republicanas se transforman en alegorías religiosas. Vale anotar que también comienza una mayor representación de la naturaleza, como si esta fuera predestinada a la nación paraguaya. Como bien explica el texto que acompaña el extraordinario grabado «El ejército paraguayo pasando por el Chaco» (núm. 88, 1 de junio de 1868), por la Providencia divina el Gran Chaco ha sido «consagrado a la causa de la moderna civilización por el GRAN LOPEZ». Ante la inevitable derrota, la naturaleza se transforma ante las pisadas del «Apóstol de la Libertad», que posee la «La fe viva, la fe mostaza, por decirlo con la sublime metáfora del Evangelio, esa fe activa y fervorosa, que arranca montes y seca mares, es la misma que desde un principio le ha animado y robustecido para tomar en sus atléticas manos al Pueblo, que Dios le confiara, y avanzar con él hacia su mayor gloria y providencial destino». El mesianismo de la «marcha triunfal» hacia la muerte. Por ello, en el primer número publicado desde San Fernando (núm. 85) el 13 de mayo de 1868 –el anterior de Paso Pucú está fechado el 24 de febrero del mismo año– el grabado «El Mariscal López en San Fernando» es su potente retrato, con la bandera y el león rugiente, sobre el río Tebicuary, con la protección de un divino ángel. El texto subraya el sentir de Dios, Patria y Mariscal López que conduce al pueblo paraguayo a «Vencer o Morir». Este destino conjunto de pueblo, patria y su jefe se expresa también en el último número conocido (núm.

95, principios de agosto de 1868) que celebra con alegoría y poemas el natalicio de López.

En los periódicos de trinchera se observa claramente cómo perdura, a pesar del terrible conflicto, el sentimiento americanista, aunque el sentimiento antieuropeo se ha transformado en encarnizado odio, bajo la fuerza de la guerra, contra el imperialismo brasileño, al que se le dirige los mayores insultos siempre afirmados en el credo republicano y americanista. En cierta forma, se recupera en la región el discurso de Juan Manuel de Rosas durante los bloqueos anglo-franceses, en especial el de 1845. López ocupa el lugar vacante, desde 1852, del discurso republicano americanista, efectivo para la oposición a la guerra en las provincias del interior argentino, incluso en las referencias religiosas (en particular en el texto e imagen del núm. 46, 14 de octubre de 1867).

El tratamiento despectivo de las fuerzas brasileñas, llamadas «macacos» y «negros», no alcanza la misma violencia discursiva hacia las fuerzas argentinas y uruguayas, encarnizada contra las figuras de sus dirigentes considerados agentes del Imperio. El territorio como espacio ideológico, politizado por la guerra facciosa, es el núcleo narrativo de la cultura visual regional, síntesis de modelos eruditos y prácticas populares. Esta vertiente, vinculada al horizonte rural, fue ocultada por las normativas académicas europeas establecidas por los gobiernos del liberalismo triunfante en el último tercio del siglo. Los periódicos de trincheras pertenecen a un universo visual complejo en el que conviven la cultura letrada con las facturas no académicas, la lectura y resignificación de los modelos europeos, la continuidad de tradiciones locales, la elaboración de nuevas prácticas artesanales, las posibilidades de producción de la imagen impresa y su función como herramienta de la propaganda política. Por ejemplo, en el grabado de Aquino «El ejército aliado mudando de cabeza» (núm. 14, 27 de junio 1867) presenta al emperador del Brasil –se resbala al estar parado sobre balas de cañón– desechando cabezas en una escultura que «estriba sobre cañones, bayonetas y lanzas la flaquean», con las banderas de los países de la Triple Alianza hechas girones. Es notable como la referencia clásica se intercala en el texto: no tiene los atributos de la balanza de Temis ni el olivo de Minerva, sus atributos son infernales, por ello la espada se alarga hasta semejar la guadaña de la muerte». De este modo *Cabichuí* se establece como un lugar de intersección entre la cultura letrada y la popular, por ello la necesidad vital de la risa que da cuenta gráficamente de la erudición de la escritura.

El sentimiento americanista se presenta en una alegoría realizada por Saturio Ríos: América del Sud es una joven que lleva «en sus pañales» a

siete repúblicas. Desde su manto avanza la República del Paraguay que lanza su león contra el asno, el general Flores y el podenco, Mitre. Ambos arrastran con sus cadenas dos figuras alegóricas: la República del Uruguay «desangrada, débil, escuálida y sometida» y la República Argentina, con sus ojos vendados, sujeta por las piernas al emperador del Brasil. Este grabado recodifica las alegorías ortodoxas, al incorporar elementos ajenos a las mismas como la caricatura de personajes como animales. Este aspecto logra su punto máximo visual en el grabado «La actualidad de la alianza» de *El Centinela* (num. 27, 24 de octubre de 1867). En este periódico el uso de las alegorías es más ortodoxo, tendiendo a construir la figura alegórica como monumento, tal vez por la presencia fuerte de Alejandro Ravizza.

Sin duda, la principal alegoría editada en los periódicos de combate es la firmada por Baltasar Acosta en el *Cabichuí*: «El Paraguay sosteniendo solo el mundo Sud-Americano». Si el texto que le acompaña reitera la pregunta «qué somos y adónde vamos» dirigida a los pueblos americanos para la defensa de los derechos republicanos avasallados por el Imperio del Brasil, la imagen es más que elocuente. La figura femenina que representa el Paraguay, y que recuerda en los pliegues de su vestido la imaginería misionera, sostiene en sus espaldas, mediante una extraña estructura de apoyo tomada de alguna lámina científica, el globo terráqueo con las figuras alegóricas de los países sudamericanos, incluso Argentina y Uruguay. Apunta, como nuevo San Jorge, al dragón del imperio con un revólver y la espada. El cielo tormentoso es, tal vez, uno de los detalles más inquietantes para la guerra en todo el periódico.

«El Mariscal López en frente de los enemigos de la Patria» realizada por Francisco Velasco (núm. 23, 25 de julio de 1867): el Mariscal reemplaza a la figura de la Patria, junto a su atributo, el león. Compuesto con distintas escalas, se adivinan las uniones de distintos tacos, las distintas procedencias iconográficas, las diversas perspectivas que construyen un espacio complejo para dar lugar a la fuerza del mensaje. La imagen responde a la tradición del héroe republicano, a esos ciudadanos virtuosos sacrificados por la Libertad; sin embargo, esta inclusión desvía el sentido del conjunto alegórico clásico asociando República con Caudillo. La rompiente del cielo abre el paso a la Victoria para coronarlo con dobles laureles, y a la Fama que anuncia con la trompeta sus glorias. El emperador se espanta ante la aparición del Mariscal. El repertorio alegórico alcanza aquí un vasto desarrollo ya que acompañan al mariscal los dones de su administración que son, a la vez, personales: Libertad, Paz, Abundancia, Justicia y Virtud. La alegoría permite la construcción simbólica de una identidad paraguaya,

pero también la extensión y permanencia de un ideario regional, que excede los límites territoriales, más cuando estos han sido ocupados.

El conocimiento alegórico del dibujante, conocedor de las iconologías de Cesare Ripa y de Gravelot y Cochin, es sorprendente para este grabado de factura popular: acompañada por el gato-emblema de la diosa debido a su fama como enemigo de la coacción; la Libertad aparece con el cetro en una mano, el gorro frigio en la otra y las cadenas rotas a sus pies. La alegoría de la Paz porta la tradicional palma; a su lado, la alegoría de la Abundancia es representada como una ninfa coronada de flores que deja caer los frutos de su cuerno de Amaltea; la Justicia, con su balanza de platillos; la Virtud, como la República, es decir Virtud Republicana. La República Paraguaya se sostiene sobre el Genio Tutelar que la conduce hacia el Mariscal López. Francisco Velasco logra una imagen rica en el contraste de blancos y negros, de fuerza gráfica en las líneas a contrafibra que conforman el cielo y el territorio donde se desarrolla la escena armada desde el montaje de distintos tacos de imprenta. Si *El Centinela* editado en Asunción opta por la imagen clásica como referencia a López, más que en el uso de su imagen, *Cabichui* editado en el campamento de guerra en relación directa con la tropa, necesita del retrato xilografado como propaganda cargada de barroquismo. Aquí la alegoría no es monumento –en la obra de Colunga se encuentran los rasgos neoclásicos del arquitecto Alejandro Ravizza– proyectado en papel, sino una fuerza visual activa de la ideología encarnada por el Mariscal. Las figuras alegóricas son los atributos de su «buen gobierno», que lo acompañan al combate, a enfrentar a los invasores de la patria. Es difícil calibrar la interpretación de estas imágenes por los soldados, pero sin duda su significado estaba determinado por el texto explicativo, que acompañaba el número, que algún oficial leía en voz alta, seguramente con mayor énfasis al pronunciar el nombre del Mariscal desenvainando la espada. La fuerza celestial de las figuras femeninas –como en la tradición grecorromana acudían las diosas al combate para proteger a los héroes guerreros– era el símbolo del Buen Gobierno. La legión paraguaya de iguales rasgos criollos a los del Mariscal, formados en perfecto orden militar se opone al tumulto racial de las tropas de la Alianza, sin mando ya que vencido el Emperador, las notas sarcásticas de Mitre y Flores parlamentan en los márgenes de la plancha.

Esta displicencia en la conducción de la guerra, cobra fuerza visual ante el hallazgo de representar a Mitre como un pastor con su lira, burlándose de su condición de poeta (núm. 72, 9 de enero de 1868). La crítica a la Triple Alianza se sostiene en un recurso reiterado: su pésima conducción de la guerra, sus disputas internas en contraste con la virtud guerrera del

Mariscal López y la unidad del pueblo paraguayo. La imagen de Caxias negociando con los indios del Chaco, para ampliar la Alianza, presenta no solo el interés de la iconografía de estos, escasamente representados en *Cabichuí* (tal vez, porque es la identificación visual del periódico *Cacique Lambaré*, al que recuerda la imagen del núm. 52, 21 de octubre de 1867, de un indio tirando flechas a los acorazados brasileños) sino también la exhibición de un logrado oficio de talla (núm. 18, 11 de julio 1867).

Una de las piezas altas de toda la colección es «El Acabera mostrando la vulnerabilidad de sus acorazados», de la mano de Ocampo, donde son los propios emblemas nacionales los que activan el cañón. En la página siguiente la retirada de Curuzú de «Porto-Triste» es un pequeño xilograbado fascinante en el cambio de escalas y el punto de vista (núm. 17, 8 de julio 1867). Los símbolos de la nación paraguaya no son estáticos, sino que se activan en el combate, en la defensa de su territorio: el león es Curupayty y Humaitá (núm. 30, 19 de agosto de 1867), enfrenta a los jefes de la Triple Alianza aterrados (núm. 36, 9 de septiembre de 1867).

En uno de los últimos números del *Cabichuí*, impreso en San Fernando (núm. 94, 24 de julio de 1868), ejemplar prácticamente sin textos como si la derrota impidiese las palabras para sostenerse únicamente en la retórica de las imágenes, y en escribir una y otra vez el nombre del mariscal, en el canto para su natalicio: genio tutelar, brazo del Dios vivo, invicto Mariscal. En el grabado aparece montado a caballo, representación del poder, que arranca la corona al Emperador guiado por la Providencia. La factura de los soldados recuerda el tratamiento por plantillas de los grabados franceses de Epinal, y de la pintura regional. Es una variante, con menor carga de alegorías, de «El Mariscal López en frente de los enemigos de la Patria». Hay una resignificación del sentido clásico asociando la República con Caudillo, pero se afirma en la tradición política regional que considera al caudillismo como gobierno *sui generis* republicano acorde al estado de la civilización americana⁵. Esta concepción política tiene una ilustración notable de la mano de Aquino: la figura de la Libertad-República entrega la bandera paraguaya al Mariscal, mientras este jura sobre los Santos Evangelios. Aquino logra expresar la solemnidad del acto que el texto subraya como «conmovedora, que respira la majestad de un pueblo, que confía voluntariamente su vida y su suerte, al Hombre de sus esperanzas» (núm. 47, 16 de octubre de 1867). Esta relación entre caudillo y pueblo, con referencias iconográficas napoleónicas, se expresa en la

⁵ Véase Jorge Myers, *Orden y virtud. El discurso republicano en el régimen rosista*. Bernal, Universidad Nacional de Quilmes, 1995.

imagen del Mariscal López visitando a los heridos de Tuyutí, en medio del clamor de los vivos (núm. 56, 14 de noviembre de 1867).

Tal vez, la comprensión precisa de esta fuerza alegórica –que abreva en los modelos ortodoxos para darle un nuevo sentido popular– sea la simple definición de la República, como hermosa virgen una y otra vez mancillada. Para finalizar en el *Cabichui* (núm. 89, 8 de junio de 1869) se explica el porqué de las alegorías, en un texto de comprensión erudita, alejado del habla popular:

El cuadro de la guerra actual y su situación en que se ve la lucha de la esclavitud contra la libertad, de la injusticia contra el derecho, de la fuerza bruta contra la razón, del vicio contra la virtud, de la barbarie contra la civilización, de la rapacidad del bruto contra el Genio de divina semejanza, de las tinieblas en fin contra la luz? El cuadro de la guerra actual y de la presente situación en que se aglomeran toscos y variados cuerpos de la materia, negros fantasmas de las pasiones, bellas imágenes de la inteligencia, y monumentos imperecederos de la virtud y la moral, que después de abrazar el vasto paralelogramo del mundo físico se alza en las doradas alas de la razón a la inmensas regiones metafísicas: podría ni aun sinópticamente trazarse sus líneas exactas y precisas en pocos renglones? ¡Imposible! Pues bien: es por esto que el «Cabichui» ha suplido más bien que auxiliado la palabra con la alegoría, para dar una forma del conjunto de esta idea que se reboza en los cauces de la realidad.

En el *Cabichuí* la alegoría afirma la violencia que es su origen. No puede establecerse como clasicismo no solo por la pulsión por la forma barroca, sino también porque la alegoría paraguaya está sujeta a la temporalidad y la lógica de tierra arrasada que pone en crisis la idealización. Por ello, se instaura en lo mesiánico y al Mariscal como espectro de la historia del Río de la Plata.

Referencias bibliográficas

- Amigo Roberto. (2002). Guerra, anarquía y goce. Tres episodios de la relación entre la cultura popular y el arte moderno en el Paraguay, Centro de Artes Visuales / Museo del Barro.
- Caballero Campos, Hérib et Ferreira Segovia, Cayetano. (2006). « El Periodismo de Guerra en el Paraguay (1864-1870) », *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [En ligne], Colloques, mis en ligne le 01 février 2006
- Escobar, Ticio. (2007a). Una interpretación de las artes visuales en el Paraguay, Asunción: Servilibro.
- Escobar, Ticio. (2007b). «L' art de la guerre. Les dessins de presse pendant la Guerra Guasú», en Nicolás Richard, Luc Capdevila y Capucine Boidin (editores). *Les guerres du Paraguay et XXe siècles: actes du colloque international le Paraguay à l'ombre*

de ses guerres, acteurs, pouvoirs et représentations, Paris, 17-19 novembre 2005. París: CoLibris éditions.

Escobar, Ticio y Salerno, Osvaldo. (1984). Cabichuí, periódico de la Guerra de la Triple Alianza. Asunción: Museo del Barro.

Myers, Jorge. (1995). Orden y virtud. El discurso republicano en el régimen rosista. Bernal, Universidad Nacional de Quilmes.

Peluffo, Gabriel. (1998). «Alegoría y utopía republicanas. Consideraciones sobre la producción alegórica en el Río de la Plata en el siglo XIX». En: Hugo Achugar y Mabel Moraña (editores) *Uruguay: imaginarios culturales*. Montevideo: Trilce, tomo 1.

Tekoporã. (2005). Arte indígena y popular del Paraguay. Buenos Aires, AAMNBA.