

Texto de Roberto Amigo

La lengua no es bastante, la pluma es insuficiente, el papel escasea; venga, pues, la madera, tómese el lápiz, corra el buril y hable la creación entera. Cabichuí, 27 de mayo de 1867.<sup>1</sup>

Otoño de 1867. El 25 de abril sale el primer número de El Centinela. Periódico serio-jocoso, editado en Asunción en la Imprenta Nacional, cerca del poder central. En el mismo otoño comienza a publicarse Cabichuí, periódico de combate editado desde las trincheras del Cuartel General de Paso Pucú. Luego aparecen Cacique Lambaré, escrito en guaraní, lengua de los soldados, y La Estrella<sup>2</sup>.

Comparten una estrategia común de propaganda, reforzada por las referencias cruzadas de los textos y su combinada periodicidad: hebdomadario El Centinela, dos números semanales El Cabichuí, quincenal, cuando es posible, Lambaré. Propaganda que necesita adecuar sus textos y sus imágenes a la situación de la guerra que implica construir un nuevo público lector, al que no puede llegar la poca eficacia del tradicional y oficial Semanario de avisos y conocimientos útiles en prensa desde 1853.

Los redactores son conscientes del espacio que debe ocupar cada publicación: “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 agujones”. A mayor distancia del poder central (es decir del universo letrado, de la ciudad) es mayor el número de imágenes, por ello Cabichuí, nombre que refiere a una variedad de avispa negra, es el más ilustrado del conjunto.

El nacimiento de estos periódicos es preciso: surgen en el largo paréntesis del año 1867, luego de la derrota aliada de Curupayty, cuando la epidemia de cólera había hecho sus estragos en ambas filas. Surgen para solazar al soldado, para darle ánimo en el momento de

descanso: son los aliados del tabaco y del mate. Desde luego, su objetivo inmediato es construir el consenso en torno a la figura del Mariscal López, a la vez que despreciar al enemigo. Sin embargo, puede ser arma de doble fuego este llamado a ser la voz de los soldados. Los periódicos no pueden enfrentar la temporalidad, es decir la realidad de la guerra ¿Cómo sostener ser 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 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.

En el ensayo precursor de Josefina Plá y en el posterior de Ticio Escobar se entienden estos periódicos, acertadamente, desde la gráfica popular y, sin embargo, ambos textos están dominados por preocupaciones precisas (que también desvelan a Osvaldo Salerno): reconocer a los artistas, presentar hipótesis sobre sus formaciones artísticas previas, indagar sus cercanías con el régimen, calibrar cuánto se separa cada uno de la tradición ilustrada, de definir rasgos estilísticos individuales<sup>3</sup>.

La prensa ilustrada a mediados del siglo XIX trabajaba 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. Sin duda, la litografía fue el procedimiento más popular para la impresión de estampas de vasta circulación que reemplazaron a los grabados en los interiores de las viviendas populares.

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, por ejemplo, extremó la posibilidad al ornamentar capitales, intercalar viñetas, reiterar figuras, armar composiciones con grupos, al punto que el texto prácticamente se convierte en secundario a la riqueza visual de la composición. Además, era habitual la división de la plancha en bloques pequeños a cargo de distintos grabadores y, 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.

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 de chistes “estúpidos y algunas veces escandalosos”.

Cabichuí y El Centinela son periódicos modernos: 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. Se ha considerado que la elección de la xilografía fue un imperativo de las circunstancias y que por ello no se optó por elementos gráficos más modernos; esta cuestión olvida que la xilografía es la técnica habitual también en la moderna prensa popular europea, como en los semanarios de un penique. Además, 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 y, tal vez, de alguno de sus dibujantes. En El Centinela el dibujante es el arquitecto italiano Alejandro Ravizza, representante de la cultura letrada impulsada por el Mariscal López, que había adquirido el “buen gusto” cortesano en su estadía europea. Ravizza, además, fue docente de dibujo en la Asunción de preguerra, y no es improbable que algunos de los trabajadores de los periódicos hayan sido sus alumnos, como en el caso de Saturio Ríos, que recibió además una formación en Brasil y París.

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 sobran 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 yyrá, 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 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.

Desde luego, debemos tener precaución al unir la categoría de “popular” a determinada clase de textos y ciertas maneras de leer, pero el grabado en madera para las ediciones ilustradas surge con una intencionalidad precisa: la de alcanzar la Biblia a los pobres. En los periódicos de trinchera paraguayos perdura esa relación entre técnica, público y objetivos del editor. Son herramientas del apostolado patriótico, que transmiten la glorificación del sacrificio y otorgan sentido a la muerte por la patria. El interés político en la lectura popular no es nuevo en la región, tiene como principal antecedente a los periódicos ilustrados *El Grito Argentino* (1839) y *Muera Rosas* (1841) editados en Montevideo por los exiliados antirrosistas: el primero definió claramente en su número inicial (24.02.1839) a quienes aspiraba alcanzar con sus denuncias: “no es para los hombres instruidos, los cuales no necesitan de él; sino para los pobres, para los ignorantes, para el gaucho, para el changador, para el negro y el mulato”<sup>4</sup>.

*El Centinela*, *Cabichuí* y *Cacique Lambaré* modificaron el consolidado esquema de la venta por suscripción; su distribución no era sólo en la ciudad y su hinterland sino también en el campamento militar. Este cambio implica la singular identificación entre el medio y sus lectores: se definen como soldados que comparten la experiencia extrema a la que está sometido el pueblo paraguayo. El lector y el territorio de su circulación se encuentran claramente definidos: *El Centinela* en su primer número proclama: “amenizará las fatigas, del soldado contándole sazonzados chascarrillos, que son tan sabrosos en las campañas”; “recorrerá las tiendas de campaña de nuestros numerosos ejércitos”, “la publicación es para el Ejército, y las materias que se tratan, nada tendrán de filosóficas ni de metafísicas - El lenguaje del soldado es llano y sincero”. *El Grito Argentino* había presentado objetivos estilísticos similares en 1839: “sencillo, natural y lo más claro que podamos [...] esperamos igualmente que todos procuraran que este papel corra y circule entre las clases que lo necesitan, y en todas las Campañas Argentinas”. Así, existe una continuidad, aunque de diverso signo

político, en el estilo de la prensa popular como la entendía el sector letrado que la editaba. Estilo que implica una definición de la cultura popular a la que pretende acercarse, según los tópicos de sencillez, verdad y simpleza. En estos editoriales la cultura popular finalmente se define por lo que no es: la filosofía y la metafísica de la cultura letrada. Desde luego, no sostenemos que la relación sea lineal y simple, los sectores populares elaboran tácticas productoras de sentido como manera de emplear los productos establecidos por el orden dominante, es decir, de hacer suyo lo que les es impuesto<sup>5</sup>.

Sin duda, en la tasa de alfabetización se encuentra la posibilidad de desarrollo de la edición de libros y periódicos populares. Este requisito se cumplía en el ejército paraguayo, ya que desde el gobierno de Francia existió una política de alfabetización de los sectores populares. Sin embargo, desde luego no había llegado a todos los sectores, esto no es un aspecto central ya que la lectura implica también su acto en voz alta, de sostenida perdurabilidad con sus características propias: “la ceremonia de escuchar priva al oyente de parte de la libertad inherente al acto de leer –elegir el tono, subrayar un punto, volver a un pasaje preferido–, pero también proporciona al texto polifacético una identidad respetable, un sentido de unidad en el tiempo y una existencia en el espacio que raras veces tiene en las manos caprichosas de un lector solitario.”<sup>6</sup> En las trincheras paraguayas, el militar alfabetizado ponía en escena el acto de la lectura en voz alta: “haciéndole escuchar en el silencio de la noche, y a la lumbre de su fogata, los preludios épicos de sus hazañas.” (El Centinela, 27.04.1867). Otros soldados, sean o no alfabetizados, observaban las imágenes, atendían a la voz del camarada, intercalaban sus comentarios, activaban el ritual con su risa. Si podía acceder como lector solitario, la lectura colectiva generaba el fortalecimiento de la identidad común, estimulaba el sentimiento patriótico. Es decir que los textos no existen por sí solos: cobran sentido en el acto de la lectura, y en estos periódicos populares lo no verbal es un recurso fundamental para la misma.

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 musicales del guaraní, que anula la distancia entre el texto escrito y el mundo del lector. En el Cacique Lambaré el guaraní domina la totalidad de los textos, caso excepcional en la prensa americana; por ello, tal vez, las imágenes son innecesarias.

El mismo Cabichuí (08.08.1867) relata la experiencia de la lectura por un grupo de soldados en una extraordinaria xilografía de Ignacio Aquino; aquellos 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 imagen, 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”, cruel burla sobre el soldado brasileño (en la tradición de la animalización de la prensa satírica) sometido por las avispas negras. Una de las avispas, para afirmar la referencia, se encuentra posada sobre un árbol como si escuchara la lectura. 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: “Afecto a las ideas mudas pero elocuentes que obra el lápiz sobre el papel, hablará mas acaso con sus grabados de caricatura, que con sus mal surcidos artículos” (Cabichuí, 13.05.1867).

El proceso revolucionario rioplatense tomó la simbología definida por la revolución francesa: 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 construir 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 estimulasen el sentimiento de pertenencia a las comunidades en construcción. Las alegorías clásicas revisitadas por las necesidades locales demostraron ser aptas para la configuración de una identidad criolla.

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. Tradición regional integrada al horizonte cultural del federalismo; es decir, nativismo intuitivo afirmado en la excepcionalidad americana, cuyo componente identitario fundamental era el republicanismo agrarista y la figura del caudillo como gobierno sui generis acorde al estado de la civilización americana. Si en el caso del sistema federal rosista se estimulaba el sentimiento antieuropeo unido a un positivo sentimiento americanista, como forma superior del nacionalismo, en el Paraguay el asunto es más complejo por la marcada francofilia de la familia López; aunque, sin duda, hasta los años cincuenta el antieuropeísmo era fortísimo, al punto de constituir una autonomía aislacionista económica y cultural.

En los periódicos de trinchera se observa claramente cómo perdura, a pesar del terrible conflicto, dicho sentimiento americanista y 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. El tratamiento despectivo a 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. Así, se continúa, de manera peculiar por su radicalidad, la polémica facciosa de la prensa durante la larga etapa del rosismo y su “sistema americano”. Jorge Myers ha explicado la doctrina del “sistema americano” desde el sentimiento nativista intuitivo a “una filosofía de la excepcionalidad americana, que amalgamaba postulados del racionalismo ilustrado con valores propios del ruralismo democrático.”<sup>7</sup>

La convivencia de asuntos republicanos y alegóricos, junto a las ilustraciones narrativas y testimoniales, era habitual en la cultura visual regional desde la década del treinta, con diversos eslabones en la compleja síntesis de modelos eruditos y prácticas populares. Destaca la tradición de pintura regional federal comenzada dos décadas antes, generalmente pinturas de asunto militar de pequeño formato, por lo común apaisado, que circulaban por las provincias litorales en la década del cuarenta. Esta vertiente popular de la cultura visual, vinculada al horizonte rural, fue ocultada por las normativas académicas europeas establecidas por los gobiernos del liberalismo triunfante. 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. Una de las características más notorias de *El Centinela* y *Cabichuí* es el énfasis en los tópicos discursivos y visuales del republicanismo. Gabriel Peluffo ya ha señalado la importancia de las alegorías republicanas en el proceso de identidad regional como recodificación de las alegorías ortodoxas<sup>8</sup>.

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 avispa negra en conmemoración del 24 de mayo, 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”. Bartolomé Mitre “traiciona la gran causa de la autonomía americana” afirma el *Cabichuí* (27.05.1867).

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 (*Cabichuí*, 10.07.1867, a. 1, n. 9, p. 2-3). Este grabado recodifica las alegorías ortodoxas, al incorporar elementos ajenos a las mismas como la caricatura de personajes como animales.

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 (*Cabichuí*, 16.12.1867, a. 1, n. 65, p. 2).

El bagaje alegórico originado en las láminas europeas, difundido en toda la región desde fines del siglo XVIII, fue constituyendo una visualidad criolla, que pronto se constituyó como una tradición republicana y americanista. En el caso paraguayo el discurso se afirmaba además en la aceptación de una tradición francesa revolucionaria. Es una ingeniería simbólica compleja: a la vez que intenta legitimar políticamente al régimen desde la soberanía popular se encierra en una defensa del Mariscal, mimetizado ya como la nación en guerra, última defensa del republicanismo abandonado por la traición ideológica de las hermanas de Uruguay y Argentina sometidas a la política imperial. Las alegorías acompañan a la iconografía del Mariscal, con un vasto desarrollo, con los dones de su administración que son, a la vez, personales: Libertad, Paz, Abundancia, Justicia y Virtud. La imagen erudita del héroe victorioso, aun en los momentos en los que se encamina a la derrota y la muerte, es acompañada por el heroísmo popular. Este se representa, en las mejores ilustraciones, desde la risa.

El carácter satírico jocoso debe enfrentar la temporalidad obligada de la guerra, surcar un camino paralelo. En la burla del enemigo es donde el carácter festivo se hace presente, donde el adversario adquiere formas de animales como en la tradición de la caricatura y del relato popular, donde las vertientes escatológicas de lo popular asumen su total potencia, como en el grabado “Cara feia al enemigo” en el cual los soldados paraguayos muestran sus culos al Marqués de Caxias, espionando con su catalejo desde el globo aerostático; novedad militar de la guerra a la que se oponen esos “cañones de nueva invención” que deben cargarse con “porotos y otras materias ventosas.” (El Centinela, 08.08.1867).

De todas las ilustraciones del arte de trincheras, esta es probablemente la que más se conserva en nuestra memoria visual. Permite imaginar la risa de los soldados ante la imagen impresa, que aun resuena entre los escombros.