

TESIS DE MAESTRIA EN HISTORIA DEL ARTE ARGENTINO Y LATINO
AMERICANO (IDAES/UnSan)

“La construcción simbólica del héroe en la guerra de la Triple alianza contra Paraguay
(1864-1870)

Ma. Carolina Facciotti

RESUMEN

La presente tesis aborda la dimensión iconográfica que la Guerra de la Triple Alianza, más precisamente la construcción heroica que las imágenes producidas y circuladas hacen de los líderes de los países intervinientes: Bartolomé Mitre, Don Pedro II y el Mariscal López los responsables políticos por Argentina, el Imperio Brasileño y Paraguay respectivamente.

Se centra en el análisis de los retratos de los tres líderes de esta contienda. Ahonda principalmente en los usos y funciones de los mismos en los diferentes contextos nacionales, a partir de las especificidades de su técnica (óleo, fotografía y dibujo). Asimismo, analiza el concepto de héroe moderno y el rol de las imágenes en la configuración de las identidades de los nacientes estados intervinientes en la guerra, así como las problemáticas e implicancias inherentes a su representación en el campo de lo visual. Trata de encontrar áreas de coincidencia entre tradiciones visuales, que no obstante sus diferencias, poseen numerosos puntos de contacto.

Por otro lado, esta tesis es una apuesta a lograr desarrollar un análisis comparativo que permita reflexionar como bajo las circunstancias de la guerra, las imágenes donde aparecían estos líderes funcionaban como artefactos muy poderosos de construcción simbólica del héroe. Un proceso intrínseco al proceso de conformación nacional por el que estaban atravesando las naciones de la región del Plata. Sostenemos aquí que los sistemas de formación artística eran disímiles en cada país, sin embargo, las tres naciones compartían la común necesidad de reforzar junto a otros dispositivos culturales un imaginario simbólico que brindara un carácter “nacional”, a la vez que construían un marco identitario propio en cada país, y en este proceso las imágenes jugaron rol clave.



Maestría en Historia del Arte Argentino y Latinoamericano

Tesis de Maestría

*La construcción simbólica del héroe en la iconografía de la Guerra
de la Triple Alianza contra Paraguay 1864-1870.*

Maestranda: Prof. María Carolina Facciotti

Directora: Dra. Carolina Vanegas Carrasco

AGRADECIMIENTOS

Solo agradecer y agradecer. En primer lugar, a mi querida profesora Doctora Carolina Vanegas Carrasco que desde la cátedra Historia del arte argentino y latinoamericano del siglo XIX en el Instituto de Altos Estudios Sociales despertó la inquietud por este tema. Agradecerle por creer en mí para llevar adelante este trabajo, por su impecable rigor académico que me ayudó a pensar y repensar, por su infinita dulzura y el cálido acompañamiento en estos años de trabajo. También a Sebastián Díaz Duhalde, porque ser el principal inspirador, a través de sus trabajos, de esta tesis allá por el año 2009 cuando esto era apenas un germen. Una gran intelectual y mejor persona que alentó siempre a seguir adelante. Gracias Romina De Lorenzo por presentármelo!

A mi gran compañera y amiga de cursada Tamara Améndola por su amistad y apoyo incondicional, que en poco tiempo, y a pesar de la distancia, construimos una amistad genuina. Gracias Tami! A Andrea Herrera, mi amiga de ahora y para siempre que siempre tuvo palabras de afecto y creyó que podía hacerlo. A Daniela Aime, mi hermana amiga de la vida por estar siempre en cada etapa de mi vida desde tenemos uso de razón. A mis queridos hermanos Andrés, María Elisa y María Rosa porque son de fierro como pocos.

Luego, a mis 4 amados hijitos. A Lucio (gracias por acompañarme a inscribirme a la maestría, que con solo 11 añitos me dijiste vamos mamá yo te acompaño!) a Victoria mi áspera dulce niña que entendió todo. A Manuel, que con sus 6 añitos supo imaginar que su mamá escribía algo importante. A Pedrito mi bebé que me acompañó sentado en mi regazo, mientras leía y escribía hasta quedarse dormido. A mi eterno compañero Fèlix que con su amor e inteligencia me apoyó y sostuvo en los momentos de cansancio y se puso cargo de todo.

Y para vos mamá Gladys que no partiste, que estuviste sosteniéndome cuando, en la madrugada me dormía sobre el teclado...A mi viejo querido Toto que me enseñó a pensar desde chiquita la vida y el mundo. A todos mi amor y agradecimiento.

Sin ellos NADA, con ellos TODO.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	3
Estado de la cuestión	13
CAPÍTULO 1: BARTOLOMÉ MITRE, LA GUERRA, LAS IMÁGENES Y EL INGRESO AL ALTAR DE LA PATRIA.	26
1.1 El ingreso de Argentina al conflicto. Bartolomé Mitre de Pavón a la guerra de la Triple Alianza.	27
1.2 La guerra, el repliegue de la pintura y el despliegue de la prensa ilustrada en Argentina.	29
1.3 El rol de las ilustraciones en la prensa periódica en Argentina durante la guerra de la Triple Alianza.	45
1.4 La fabricación de la “apoteosis” de Mitre. “El Gran hombre”.	57
CAPÍTULO 2: DON PEDRO II, Y LA CONSTRUCCIÓN HEROICA DE LAS IMÁGENES A TRAVÉS DE LA GUERRA.	67
2.1 El ingreso de Brasil en el conflicto. De la independencia a la guerra de la Triple Alianza. La guerra como interrupción del relato pacifista.	67
2.2 Los artistas del Imperio y los retratos de Don Pedro II durante la guerra.	74
2.3 Del retrato cortesano al “rey ciudadano”. El rol de la fotografía en la construcción Pedro II como héroe durante el conflicto.	92
2.4 La prensa ilustrada y la representación del emperador durante la guerra	103
CAPÍTULO 3: FRANCISCO SOLANO LÓPEZ Y LA ENCARNACIÓN DE LA PATRIA PARAGUAYA DURANTE LA GUERRA.	122
3.1 El ingreso de Paraguay al conflicto. La militarización del país. “Los López” y la aristocracia asunceña.	122
3.2 El arte paraguayo al estallar la guerra.	129
3.3 Los retratos del Mariscal y la influencia francófila en la representación del héroe durante el conflicto.	133
3.4 Solano López, el rol de la prensa de trinchera y la iconografía del enfrentamiento	147
CONSIDERACIONES FINALES	169
BIBLIOGRAFÍA	177

TABLA DE FIGURAS

Figura 1: Ignacio Manzoni: <i>Batalla de Pavón</i> , 1861	34
Figura 2 Ignacio Manzoni, <i>Retrato del coronel Bartolomé Mitre</i> . 1861.....	36
Figura 3 Cándido López, <i>Retrato del General Mitre</i> ,1862.	38
Figura 4 Cándido López. <i>Después de la batalla de Curupaytí.</i> , 1893,	39
Figura 5 Baldassare Verazzi, <i>Alegoría de Mitre</i> , 1862.	41
Figura 6 : Luis Novarese, <i>Desembarco de las tropas en el puerto de Buenos Aires después de Pavón</i> ,1862.....	44
Figura 7 : El general Mitre en su cuartel..	48
Figura 8 Juan Ignacio Garmendia. <i>Guardia de honor del general Mitre en Tuyutí de una fotografía</i>	49
Figura 9 : Adolf Methfessel, <i>El Cuartel de S.E. el General Mitre en Tuyutí;</i>	50
Figura 10 : <i>Desembarque en Buenos Aires del General Mitre presidente de la República Argentina jeneral en jefe de los ejércitos aliados</i> . 1867	54
Figura 11 . Francisco Fortuny. “ <i>La entrevista de Yataity – Corá, el 11 de Septiembre de 1866</i> ” ..	61
Figura 12 : Francisco Fortuny. <i>Cuartel General de Argentina en Tuyutí</i>	61
Figura 13 : <i>La entrevista de Yataití Corá del 12 de septiembre de 1866</i> ,.....	62
Figura 14 : <i>Encuentro en Yataity Corá entre los generales Flores, Mitre y Mariscal López</i>	62
Figura 15 : Francisco Fortuny. “ <i>La herida del general Mitre</i> ”.	64
Figura 16 Retrato de Mitre en billetes de 1884.	69
Figura 17 Andrés Lamas en su estudio. 1890.....	70
Figura 18 Ulpiano Checa, <i>Retrato de Bartolomé Mitre</i> . 1906.	71
Figura 19 : Victor Meirelles de Lima, <i>Don Pedro II</i> . 1864.....	90
Figura 20 Pedro Américo, <i>Habla desde el trono (Don Pedro II en la Apertura de la Asamblea Gral.)</i> 1872.....	91
Figura 21 Postal <i>Serie museos</i> , Sistema Telebras 1996.	96
Figura 22 Chaves Pinheiro. <i>Estatua ecuestre de Don Pedro II en Uruguaiana</i>	98
Figura 23 : L. Terragno. <i>El Emperador Pedro II con poncho de gaúcho en Uruguaiana</i> . 1865.	106
Figura 24 :L. Terragno, <i>Don Pedro II con traje militar durante la guerra</i> . 1865.....	109
Figura 25 : Henrique Fleiuss, <i>Emperador Don Pedro II. Junto al Duque de Saxe en traje de campaña</i> ..	115
Figura 26: H. Fleiuss, <i>Semana Ilustrada</i> , 1865.....	116
Figura 27: Taller litográfico Vida Fluminense : <i>A rendición de Uruguaiana</i> ,.....	120

Figura 28 : H. Fleiuss. Los tres jefes son representados como “tres heroicos suizos”.	123
Figura 29: H. Fleiuss “ <i>Quien no está por Brasil, está contra Brasil</i> ” 1865.	125
Figura 30: Pedro II con traje de general.	126
Figura 31: <i>Regreso triunfal de Don Pedro del frente de batalla en sur a Rio de Janeiro,</i>	128
Figura 32 : El Emperador con dos de sus generales en <i>Uruguaiana</i> según <i>L'Illustration</i> , 1865	129
Figura 33: Manuel Blanes Retrato ecuestre del mariscal Francisco Solano López.	147
Figura 34 : Fotografía de la obra de Blanes, del Mariscal López.	149
Figura 35: Fotógrafo no identificado. <i>Retrato del mariscal Francisco Solano López. 1870.</i>	151
Figura 36: Mariscal Francisco Solano López. <i>Carte de Visite. 1864.</i>	153
Figura 37: Aurelio García. <i>Retrato del mariscal Francisco Solano López, 1864</i>	156
Figura 38: Aurelio García. <i>Retrato ecuestre del Mariscal López.</i>	159
Figura 39: Portadas El Centinela, Cacique Lambaré (luego Lambaré), Cabichuí y La Estrella	161
Figura 40: M. Colunga. <i>Ofrenda de El Centinela al Exmo. Señor Mariscal Pte. en el día de su natalicio</i>	165
Figura 41: Francisco Velasco, <i>El Mariscal López frente a los enemigos de la patria, Cabichuí</i> ,	167
Figura 42: La ofrenda del bello sexo del Paraguay.	169
Figura 43: Manuel Colunga, <i>Exaltación al mando Supremo ilustre Mariscal D. Francisco S. López</i>	172
Figura 44: Ignacio Aquino <i>El mariscal López recibiendo de la Magistratura Suprema de la Rep.</i>	173
Figura 45: Manuel Colunga, <i>Retrato del Mariscal Francisco Solano López.</i>	175
Figura 46: Francisco Velasco grabado <i>El Mariscal López en San Fernando,</i>	176
Figura 47: B. Acosta <i>Cabichuí, II.</i>	178
Figura 48: Ignacio Aquino. <i>El Exmo. Señor Mariscal López visitando a los heridos de Tuiuti.</i>	179
Figura 49: Manuel Colunga <i>Monumento ficticio, El Centinela,</i>	180
Figura 50 : Adolfo Methfessel <i>Muerte de López en Río Aquidabán. 1909</i>	184

Introducción

Los héroes son construcciones de identidad colectiva, una simbolización acumulada por siglos, que se monta sobre la personalidad de un mito o sujeto histórico, que en posesión de una idea destacan (...) sobre el común de los mortales. (...) por eso mismo en sus imágenes artísticas los veremos expresándose mediante una retórica sublime: llamados, inspirados, conversos, luchadores, cautivos, aciagos y martirizados. En suma, elevados a su apoteosis, intocados y excelsos, con una vida más allá de su vida...

Jaime Cuadriello¹.

La guerra del Paraguay, también llamada Guerra contra el Paraguay, de la Triple Alianza, Guerra Guasú (Grande, en guaraní), fue una terrible conflagración que se extendió por toda la cuenca del Plata, desde los últimos días de 1864, con la toma de las tropas paraguayas al Mato Grosso, hasta el 1º de marzo de 1870, con la muerte, a lanza y balas, del Mariscal Solano López, en Cerro Corá. Fue también un acontecimiento excepcional por sus repercusiones en la conformación de la identidad nacional de los cuatro países. Y fue además, después de la Guerra de Crimea (1853- 1856) y de la Secesión (1861 – 1865), el tercer conflicto bélico en producir una constelación de imágenes y narrativas de la guerra que circularon como novelas, ensayos, pinturas, fotografías, y grabados que hicieron “visible” este conflicto. En ese período, un amplio material iconográfico fue producido en medio de la confrontación, pinturas, fotografías e ilustraciones, que tuvieron un papel primordial en la representación de los personajes y escenarios de la guerra, difundidos principalmente a través de la prensa.

La presente tesis aborda la dimensión iconográfica que la Guerra de la Triple Alianza, más precisamente la construcción heroica que las imágenes producidas y circuladas hacen de los líderes de los países intervinientes: Bartolomé Mitre, Don Pedro II y el Mariscal López los responsables políticos por Argentina, el Imperio Brasileño y Paraguay respectivamente. Si bien la

¹ Cuadriello, Jaime (2010), Para visualizar al héroe: Mito, pacto y fundación. AA.VV. *El éxodo mexicano. Los héroes en la mirada del arte*. México, MUNAL. p.1

“triple alianza” la integraron Argentina, Brasil y Uruguay, tal como deducirá el lector, hemos decidido no incluir en el estudio la figura de Venancio Flores, líder por Uruguay e incluir la figura de su contrincante en el conflicto Francisco Solano López. La razón obedece principalmente a un motivo: desde la perspectiva problemática en que se basa esta tesis, hemos hallado una mínima cantidad de representaciones iconográficas que registren a Flores como un héroe nacional en el contexto de la guerra, tampoco encontramos retratos que hayan estado funcionando para la posteridad, y que, como es el caso de los otros tres referentes político/militares de la guerra, se hayan anclado en el imaginario colectivo. En este sentido, hemos relevado solo algunos retratos fotográficos y litografías y las dos pinturas de Juan Manuel Blanes que recrean la muerte de Venancio Flores asesinado en febrero de 1868 en una calle de Montevideo. Dichas pinturas las encontramos hoy en el acervo del Museo de Bellas Artes en Montevideo. La causa por lo que esto ha ocurrido será un interesante tema para futuras investigaciones que aquí por las razones ya expuestas no abordaremos.

La tesis, entonces, se centra en el análisis de los retratos de los tres líderes de esta contienda. Ahonda principalmente en los usos y funciones de los mismos en los diferentes contextos nacionales, a partir de las especificidades de su técnica (óleo, fotografía y dibujo). Asimismo, analiza el concepto de héroe moderno y el rol de las imágenes en la configuración de las identidades de los nacientes estados intervinientes en la guerra, así como las problemáticas e implicancias inherentes a su representación en el campo de lo visual. Trata de encontrar áreas de coincidencia entre tradiciones visuales, que no obstante sus diferencias, poseen numerosos puntos de contacto. En buena medida, la pervivencia y la activación de esas figuras tiene lugar por medio de representaciones verosímiles y materiales, imágenes seleccionadas y diseminadas en monumentos, cuadros, grabados, libros y manuales.

Por otro lado, esta tesis es una apuesta a lograr desarrollar un análisis comparativo que permita reflexionar como bajo las circunstancias de la guerra, las imágenes donde aparecían estos líderes funcionaban como artefactos muy poderosos de construcción simbólica del héroe. Un proceso intrínseco al proceso de conformación nacional por el que estaban atravesando las naciones de la región del Plata. Sostenemos aquí que los sistemas de formación artística eran disímiles en cada país, sin embargo, las tres naciones compartían la común necesidad de reforzar junto a otros dispositivos culturales un imaginario simbólico que brindara un carácter “nacional”, a la vez que construían un marco identitario propio en cada país, y en este proceso las imágenes jugaron rol clave.

Esta elección de trabajar bajo una lógica de historia comparada busca ser la principal contribución al campo de los estudios de iconografía de los héroes de la guerra, ya que, como se observará en el estado del arte: no hemos relevado trabajos que aborden este problema en clave comparativa. Dicha metodología, encuadrada en la perspectiva teórica de Giovanni Sartori (1994), para quien comparar implica asimilar y diferenciar (p.35). Siguiendo este autor: “Las comparaciones se llevan a cabo (...) entre entidades que poseen atributos en parte compartidos (similares) y en parte no compartidos” (Sartori, 1994:35).

De allí que pensamos que la comparación de los sistemas artísticos de cada país beligerante puede arrojar matices interesantes en los modos en que esta construcción del héroe se manifestó, sobre todo cuando partimos de la hipótesis de las disimilitudes en los sistemas de formación artística en la región.

Si la pintura de historia tendió a simbolizar como gestas patrióticas unos hitos relevantes de la saga de una nación moderna, el protagonista por antonomasia de esta épica es la figura del héroe. Caracterizado por una vida ejemplar de acciones trascendentes, el héroe nacional reemplazó al monarca en las representaciones del poder (en algunos casos sobre la misma tela

repintada), tal como expresó Natalia Majluf refiriéndose a la obra del pintor Gil sobre los retratos de Simón Bolívar: En la identificación de su persona con el Estado, Bolívar pretende darle al poder una nueva corporeidad, que devuelva a la sociedad el orden perdido. Pero a diferencia del rey, su poder no es dado; debe construirse y negociarse en los términos de una comunidad política ampliada. Sin embargo, como sostiene la autora, este mecanismo sustitutivo no se presentó en las colonias americanas de manera inmediata producida la ruptura monárquica, por el contrario:

Tras la caída del soberano, encarnado en un cuerpo, emerge la noción abstracta e infigurable de la soberanía. La imagen de la autoridad debe ahora recomponerse sobre requerimientos en extremo complejos, que suponen la representación de conceptos abstractos, pero prescindiendo de su principal herramienta visual, que fue desde siempre la personificación (Majluf, 2013:84).

En realidad, dice “serán los escudos y las banderas, derivados de las formas visuales del Estado monárquico, los que servirán de base para la constitución visual de las nuevas repúblicas” (Majluf, 2013: 85) Los “héroes” luego cumplen un papel conmemorativo que constituye a la memoria nacional de la independencia, pero muy lejos de corporeizar el poder como lo hacía el retrato del rey. Y su inclusión dentro del relato escrito y visual de la historia es la instancia que media entre el personaje público y su aspecto heroico. Este “gran hombre” resulta inmortal si sus hazañas han sido narradas y una serie de imágenes fijaron, o al menos insinuaron, el sentido de su memoria pública.

La hipótesis subyacente que guía nuestro trabajo es que la construcción heroica de los líderes de las naciones participantes del conflicto se valió indefectiblemente del recurso de las imágenes que, en los diversos soportes en que estas se éstas presentaron, sostuvieron y fortalecieron una narrativa épica que se apoyaba en lo textual. Las alegorías y símbolos presentes

en la retratística de estos líderes, tuvieron una elevada eficacia en esta construcción simbólica la cual se presentó de manera específica en cada país involucrado.

Al estallar la guerra la formación académica artística en cada uno de los países intervinientes tenía distintos niveles: Brasil contaba con un sistema artístico formalizado, en vías de consolidación y al servicio del estado. Argentina, carente de un sistema del arte institucionalizado tuvo una baja producción de imágenes al momento del conflicto con excepción de las ilustraciones de los periódicos porteños donde se encuentran gran cantidad de ilustraciones y litografías evocativas de la guerra. Y, en el Paraguay, la muerte en la guerra de Aurelio García artista oficial del Estado, interrumpe las artes eruditas, propias del proyecto modernizador de los López, dando lugar a la expresión de un arte popular que se manifestó a través de los grabadores artistas que produjeron sus imágenes *in situ* y se publicaron en la prensa de trinchera.

Es a partir de esta constatación que consideramos la hipótesis de que, a pesar de las diferencias en el desarrollo de los sistemas artísticos en cada país participante, las imágenes que se produjeron y circularon de Mitre, Pedro II y Solano López, cumplieron una función similar: esto es, construir una imagen heroica de figuras y protagonistas de la guerra, especialmente la de sus referentes principales. Asimismo configuraron un sentido de identidad colectiva a través de símbolos y alegorías inscriptas en dichos retratos, que reforzaron un imaginario nacional entre sus habitantes. De allí que los objetivos que guían esta investigación son en primer lugar, analizar cómo la iconografía contribuyó a la construcción del héroe en las figuras de los líderes principales del conflicto. Analizar la incidencia que tuvieron los sistemas de formación artística de las naciones en guerra en la creación iconográfica de los héroes. Reconstruir los mecanismos que contribuyeron a la creación de una narrativa heroica del líder en el contexto de la guerra en cada país y los modos en que la imagen funcionó como soporte para la circulación de una imagen heroica en las figuras centrales del conflicto. Y por último, ensayar un estudio comparativo donde

establecer diferencias y similitudes así como divergencias y rupturas en los modos en que esta operación simbólica se expresó en cada nación

El primer capítulo de la tesis se centra en las representaciones de pinturas, fotografías, litografías, y grabados del presidente argentino Bartolomé Mitre, tratando de encontrar las especificidades iconográficas que estén dando cuenta de la construcción heroica de su imagen. Como hemos advertido muy someramente, para Mitre no fue necesariamente la guerra la que lo catapultó hacia el panteón de los próceres nacionales en Argentina, sino el papel desempeñado en 1862 en la Batalla de Pavón en su calidad de haber puesto el primer peldaño en la organización nacional. De acuerdo a lo relevado al momento desde la interpretación historiográfica, se sostiene que la guerra de la Triple Alianza fue para Mitre un evento que no necesariamente le trajo gloria y celebridad, sino por el contrario el juicio de la época señala su falta de talento en la dirección del ejército aliado y la responsabilidad política y militar del fracaso en Curupaytí, acontecimiento que representa la derrota más importante del ejército aliado y el renunciamiento de Mitre como jefe militar al frente del mismo.

El segundo capítulo se desarrolla en torno a la figura del emperador brasileño D. Pedro II. Ahondaremos en las características propias del rey brasileño, quien desde el comienzo del conflicto e incluso posteriormente tuvo una clara conciencia de la importancia de las representaciones visuales de la guerra y se ocupó personalmente de cómo deseaba ser representado y visto por el pueblo brasileño. Analiza cómo desde lo visual en las pinturas, fotografías, grabados, ilustraciones y estatuas se construyó un sentido heroico, encarnado en el rey, a pesar de que precisamente el rol de jefe militar era un cargo incómodo por su propia visión. Tendremos en cuenta el férreo control de la imagen pública por parte del Estado.

El tercer capítulo está dedicado al análisis iconográfico de los retratos y representaciones del Mariscal Francisco Solano López e interpreta la relación de las imágenes del líder paraguayo

con las lógicas discursivas hegemónicas. Se evalúa la circulación y función que cumplieron en el contexto del conflicto y el modo en que fueron apropiadas en el imaginario colectivo dando cuenta del carácter de López como héroe del Paraguay. En las consideraciones finales es donde se apuesta establecer el trabajo comparativo. Este último apartado establece un esfuerzo de síntesis de cada uno de los regímenes de visibilidad analizados en los capítulos. Busca las similitudes y continuidades así como los elementos disruptivos y diferencias en las lógicas representacionales de cada estado en relación a la construcción simbólica del héroe en la iconografía de los líderes de la Guerra de la Triple Alianza.

Un punto fundamental para iniciar el análisis de los retratos de los principales responsables políticos de la guerra fue partir de comprender el significado de héroe en el contexto en el cual vamos a desarrollar esta investigación. Si bien esta categoría ha tenido diversas connotaciones a lo largo de la historia, nos interesa pensar este concepto a la luz del siglo XIX.

En este sentido, una obra de referencia inevitable por ser pionera en el intento de teorizar sobre el concepto es el de Thomas Carlyle en su obra *El culto a los héroes*. Si bien el autor sostiene una visión liberal y ortodoxa, esta obra escrita en 1840 nunca brinda una definición precisa de lo que héroe significa. Sin embargo, sostiene allí que la civilización se debe a los hechos de *individuos excepcionales* y no de las masas. De este texto nos interesa el modo en que concibe al héroe, en tanto “un santo transformado, un *santo secularizado* que se erige como esencia de la historia” (1840: 25). De acuerdo a Ernst Cassirer, para Carlyle el héroe se presenta como dios mítico, como profeta, sacerdote, hombre de letras o rey. Es decir que para el filósofo la categoría héroe no tiene límites históricos ni está vinculado a ninguna esfera específica de actividad (Carlyle, 1947: 229). En suma, en palabras Carlyle estos personajes extraordinarios han sido “conductores de muchedumbres, forjadores de modelos y, en ciertos aspectos, creadores de cuanto intentó efectuar o lograr la humanidad”. En su caracterología heroica, Carlyle distinguía dos rasgos indispensables para que los grandes hombres alcanzaran culto y realidad: la distinción

de un individuo escogido y dirigido por la Providencia “para realizar un plan perfecto e infalible en cada una de sus partes” o la aceptación de esta condición de privilegio para asumirse “como instrumentos principales de la realización de este plan”.²

Por su parte, el historiador del arte Jaime Cuadriello, ha contribuido a la reflexión sobre este problema aportando una definición en su trabajo *Para visualizar al héroe: Mito, pacto y fundación* publicado en 2010. Nos dice el autor:

Los héroes son construcciones de identidad colectiva, una simbolización acumulada por siglos, que se monta sobre la personalidad de un mito o sujeto histórico y que, en posesión de una “idea” (que comunica como extensión de su persona) destacan entre el común de los mortales (Cuadriello, 2010:1).

Siguiendo con el análisis de este concepto, la obra titulada *La construcción del héroe en España y México (1789-1847)* de los autores Chust, Mínguez, (2003) nos resulta muy ventajosa para la interpretación de nuestro problema, ya que, si bien toma otro espacio y otro tiempo al de nuestra tesis, aporta elementos interesantes desde lo teórico para poder analizar la iconografía heroica de los líderes de la Guerra de la Triple Alianza. En consecuencia, esta obra permitió una reconstrucción del concepto de héroe como configuración estatal, regional y como los mismos fueron sometidos a procesos de idealización de sus cualidades y gestas. Al mismo tiempo, ofrece a través de sus distintos ensayos valiosos análisis para pensar la relación de la iconografía del héroe, el héroe militar, su vinculación con la nación y la función de las imágenes en este proceso. Otro concepto neurálgico de nuestra tesis es el de nación, y su constitución durante el siglo XIX. Un conjunto de trabajos aparecidos en la década del ochenta, *La invención de la tradición*, de Eric Hobsbawm y Terence Ranger (1983), *Comunidades imaginadas*, de Benedict Anderson (1983); *Naciones y Nacionalismo*, de Ernest Gellner (1983) y *Naciones y nacionalismos desde*

² Cfr. Jaime Cuadriello *Para visualizar al héroe: Mito, pacto, fundación*. En AA. VV. *El éxodo mexicano. Los héroes en la mirada del arte*. México, MUNAL, 2010. pp 39-285

1780, de Eric Hobsbawm (1991) constituyen obras que nos ayudan a reflexionar sobre esta categoría clave de nuestra tesis. Todas ellas renovaron el debate en torno a la nación y además de sus aportes singulares coincidieron en general en un par de paradojas constitutivas: en primer lugar, la nación es una invención moderna aunque frecuentemente se la cree o se siente antigua. En segundo lugar, la nación como articuladora lógica o racional es tan endeble como fuerte su poder. De todos estos autores, Anderson es el único que específicamente se ha ocupado de pensar en el lugar de la fotografía y las imágenes en ese proceso de la nación y, aunque lo hace marginalmente nos permite comprender el activo rol que ellas pudieron cumplir. En el contexto del capitalismo, las palabras nunca operan en soledad, sin imágenes asociadas de una u otra forma y a la inversa. En este sentido la nación, desde su constitución moderna, tiene un doble problema a resolver: el de narrarse a sí misma y el de darse una imagen. Es la narrativa aplicada a la imagen la que completa lo que falta. En las páginas finales de su libro lo dedica a la “biografía de las naciones”: *La comunidad imaginada* piensa a la historia como una biografía y encarna al pasado como “nuestra historia”. Estos principios abstractos no solo recurrirán a formas escriturales sino que se constatarán en forma visual por una operación alegórica. El dibujo, la pintura, la escultura, la fotografía, ninguna de las artes visuales del siglo XIX y XX quedará afuera de su dispositivo alegórico y mítico. Alegoría y fotogenia son los dos principios elementales para comprender la relación entre las imágenes, la fotografía y la nación y, particularmente para observar la disposición de tal vínculo al culto y a la devoción.

Por otra parte, Eric Hobsbawm distingue tres funciones realizadas por las *tradiciones inventadas* que se corresponden con sus objetivos: 1) la función básica común a todas las tradiciones: estimular o simbolizar la cohesión social; 2) establecer o legitimar instituciones, jerarquías o relaciones de autoridad; y 3) socializar, inculcar creencias, sistemas de valores y normas de comportamiento (Hobsbawm, 1997: 14).

En esta misma línea se comprende a la nación como un culto moderno que no podrá indagarse sino en el juego de parafernalias visuales que se disponen en torno suyo. De este modo, las imágenes no representan algo que se llama nación y que las precede: son ella misma reflejándose y, como Narciso, amándose ahí. Ernst Gellner lo expresa de esta forma:

“Durkheim enseñó que lo que adora la sociedad en el culto religioso es su propia imagen enmascarada. En una era nacionalista las sociedades se adoran abiertamente y descaradamente, prescindiendo de todo disimulo. En Núremberg la Alemania nazi no se auto adoró utilizando el culto a Dios, ni siquiera a Wotan, como medio; sencillamente se auto adoró, y sin ningún rubor” (Gellner, 1991: 81).

Siguiendo la línea trazada por los trabajos antes mencionados, y enmarcando su análisis específicamente al espacio de los países del cono sur, José Emilio Burucúa y Fabián Alejandro Campagne (2003) proponen una periodización de los momentos en que en los países del cono sur se construyen los *Mitos y simbologías nacionales* nombre que le dan precisamente al capítulo del libro colaborativo *Inventando la nación* (Aninno-Guerra coords., 2003). Los autores precisan tres etapas en las que se manifiesta este proceso:

La primera etapa marcada por la emblemática y poética (entre 1810 y 1830), la etapa crítica e historiográfica (1830 - 1850) y la etapa monumental (1860-1930). En esta última se apunta el periodo que estudiamos aquí. De acuerdo con estos autores, esta etapa monumental se rige por una actividad *mitopoiética* realizada en los espacios públicos en las ciudades mediante transformaciones en la planta y en el relieve urbano, tendiendo una red de monumentos a partir de los cuales las élites formaron y nutrieron una memoria colectiva.

En el plano metodológico, esta investigación se enmarca en el campo de los estudios visuales, la historia del arte y la historia comparada. Desde esta triple perspectiva se abordará el aspecto histórico e iconográfico de las imágenes de los tres líderes de la Guerra de la Triple

Alianza y sus condiciones de producción y circulación, pero fundamentalmente se analizarán los aspectos iconográficos y simbólicos presentes en los retratos de estos protagonistas del acontecimiento bélico.

Para llevar adelante esta tarea, en un primer momento relevamos las imágenes más significativas en relación con nuestra hipótesis de trabajo, es decir, seleccionamos retratos, pinturas, grabados, fotografías que hacen referencia a los protagonistas del conflicto, para iniciar luego, una tarea analítico-descriptiva que apuntó en dirección a responder los principales interrogantes que fueron expresados en la introducción.

Finalmente, una vez descritos y analizados cada uno de los procesos de construcción heroica desde las imágenes al interior de cada nación involucrada, se realizó una síntesis y una conclusión comparativa, propósito esencial de esta tesis, que permitió encontrar diferencias similitudes, rupturas y continuidades, en los modos y características en que se desarrollaron estos procesos en cada nación del conflicto y explicarlas en la medida de lo posible. Creemos que aplicar el método comparativo, cuyo propósito fundamental es la comparación sistemática de procesos ubicados en un tiempo y un contexto próximos, fue muy útil para enriquecer, reestructurar y matizar los lugares comunes construidos en los relatos nacionales y en la historiografía de cada país para verificar la hipótesis planteada por esta investigación así como los puntos de divergencia y contraste. Algunos de los interrogantes que guiaron este trabajo: ¿Qué atributos simbólicos presentes en las imágenes contribuyen a la transfiguración heroica de estas figuras centrales de la contienda? ¿Qué elementos iconográficos inscriptos en los retratos de los líderes de la Guerra de la Triple Alianza están dando cuenta de las representaciones del estado moderno en las tres naciones latinoamericanas? ¿Qué función ejerció el retrato heroico de estos líderes y cómo sus representaciones impactan en las narrativas de la guerra en cada país? ¿Cuál el contexto de producción y circulación de estos retratos? ¿Cómo cada una de las técnicas de

ejecución de los retratos, ya sea pintura, fotografía, litografía o escultura funcionaron como medios de comunicación específicos de esta construcción simbólica en el contexto de la guerra?

La Guerra de la Triple Alianza y las representaciones visuales que de ella se han desprendido ha sido un tema que en los últimos años despertó un marcado interés académico en las cuatro naciones que intervinieron en ella.

Podemos clasificar los trabajos referidos al tema en tres grandes campos de estudio. Un primer corpus de trabajos que se han ocupado de investigar especialmente las imágenes de la guerra de modo general, luego aquellos que analizan específicamente el papel de la iconografía de los protagonistas en la narrativa nacional de cada país y por último, aquellos estudios que abordaron la función de las imágenes en la formación de las naciones latinoamericanas y dentro de éstas, el lugar de los héroes de la patria en la configuración de esos imaginarios.

Cabe señalar que no hemos identificado hasta el momento estudios que, desde un enfoque comparativo, aborden la cuestión específica de la representación visual de los líderes del conflicto y sus distintos sistemas artísticos. Las historias nacionales, y dentro de ellas las construcciones de héroes nacionales referidas a un espacio geográfico delimitado por las fronteras del Estado-nación, han sido estudiados desde diversas perspectivas historiográficas. Nuestra aproximación parte de considerar la advertencia que Elliott hace sobre el peligro de caer en la supuesta excepcionalidad o particularidad nacional, regional o local de un fenómeno, cuando no se ha dado la posibilidad investigativa y metodológica de compararlo con otros procesos fuera de las fronteras nacionales. “Cuando se hace historia sin tener en cuenta procesos en otras regiones, e incluso otros contextos, fuera del nacional, se tiende a percibir la historia nacional como única y, en esta medida, se interpretan sus procesos en términos excepcionales” (Elliott, 1998: 35) De allí que consideramos que este será el principal aporte de esta tesis al problema

En referencia al primer conjunto de trabajos: aquellos que se han ocupado de las imágenes de la Guerra de la Triple Alianza, mencionamos el pionero estudio en la Argentina de Miguel Ángel Cuarterolo *Soldados de la memoria. Imágenes y hombres de la Guerra del Paraguay* (2000) un estudio centrado en el registro fotográfico de la guerra y su influencia en la pintura y otros medios como la litografía utilizada en la prensa de la época. Un trabajo que no examina en profundidad la implicancia de la fotografía en la guerra, sino que da cuenta del arribo de la fotografía en la región del Río de la Plata en el periodo y el papel que esta tuvo en el conflicto. De cualquier modo, es una interesante tarea de compilación de imágenes y de cronología del conflicto. De reciente aparición *La última Guerra. Cultura Visual de la Guerra contra Paraguay* (2015) el investigador argentino Sebastián Díaz Duhalde analiza los modos en que estas imágenes de la guerra han dialogado con los textos tanto de la prensa como con los testimonios registrados de coroneles y soldados. Piensa como las imágenes, en especial la fotografía de los campos de batalla y los retratos de los agentes que participaron en la guerra, afectaron los discursos sobre ella y produjeron voces críticas producto de la épica negativa que transmitían las fotografías de cuerpos lacerados y famélicos o montones de cadáveres. Es en ese doble registro del relato visual y textual que la guerra produjo, y en sus mutuas implicancias, donde se inscribe su análisis.

Desde Brasil, el trabajo del antropólogo André Toral *Imagens em desordem. A iconografia da Guerra do Paraguai* (2001), abre perspectivas interesantes que van desde los sentimientos cotidianos experimentados por soldados de diferentes nacionalidades, fotografiados individualmente, en grupo, presos o muertos, a los contrastes culturales entre la prensa brasileña, uruguaya y argentina, y las caricaturas paraguayas, que según el autor, fueron muy poco debatidas en Brasil. Entre esos polos, Toral sitúa la pintura académica de estos diferentes países y las varias técnicas fotográficas en uso en aquel momento. Si bien, este trabajo aborda una visión integral del panorama artístico de los países beligerantes, no enfoca su análisis en el modo en que

fueron retratados sus líderes, ni al proceso de construcción heroica dentro de este campo. Del mismo autor, también se encuentran artículos académicos como “Imagens da guerra. Representação da guerra de la Tríplice Aliança na prensa paraguaia e brasileira” (1996) y “Entre retratos e cadáveres: a fotografia na Guerra do Paraguai” (1999) textos donde el autor aborda la innovación de la fotografía en el modo de representar el conflicto y cómo ésta colaboró para la constitución de un lenguaje con características propias en relación a la pintura o el grabado del período dedicados a la guerra

Por su parte, la antropóloga brasileña Lilia Moritz Schwarcz en *Una batalla de imagens. A Guerra do Paraguai em foco* (2003) analiza cómo el conflicto significó un giro para la política imperial y cómo esta conflagración representó el apogeo y la decadencia del Emperador Pedro II. *Apogeo*, pues en sus primeros años de contienda, la figura del monarca se convirtió en “rey-guerrero” en el imaginario local, y *decadencia* pues el conflicto no fue tan corto como imaginaba el monarca, sus ministros y generales. En este sentido, la autora contrasta “el brillo de la interpretación oficial que dio amplia divulgación al carácter heroico de las batallas presente en los cuadros de Academia Imperial de Bellas de Artes, fotografías e ilustraciones y cómo, hacia el final del conflicto, Pedro II se muestra en representaciones con gesto serio y compungido (incluso su barba se había vuelto más blanca) queriendo expresar la tensión que se vivía en la etapa final de la guerra. Este texto, incluido en el libro del historiador también brasileño Ricardo Salles, llamado *Guerra do Paraguai: Memórias & Imagens* (2003) expone, por su parte, el rol de las fotografías en la recuperación de la epopeya cotidiana de hombres y esclavos que hicieron la guerra y que se situaron por fuera de la memoria y la historia oficial.

En Paraguay, se han publicado las reproducciones facsimilares de los periódicos ilustrados paraguayos *Cabichuí* (1984) y *El Centinela* (1998) publicadas por el Museo del Barro, cuyo análisis estuvo a cargo de Ticio Escobar y Osvaldo Salerno; donde ambos plantean la importante función social que tuvieron los grabados como instrumento de moralización,

propaganda y adoctrinamiento llegando a constituir un arma más de lucha en sí misma. Los autores expresan en el prólogo, que las limitaciones derivadas de la falta de formación académica de los grabadores, y la consecuente ausencia de artistas cultos en las filas combativas, brindaron la posibilidad de una figuración enlazada con la cultura popular y alimentada de sus símbolos y sus formas abriendo el camino de la expresión popular al margen de los proyectos oficiales.

En cuanto a las colecciones de fotografías publicadas debemos mencionar *La guerra del 70, una visión fotográfica* (1985) editado por el Museo del Barro y *La Guerra del Paraguay en fotografías* (2008) publicada por la Biblioteca Nacional del Uruguay. Ambos trabajos se presentan como recopilaciones de fotografías del conflicto con buenas síntesis históricas de la guerra aunque no ahondan en el análisis iconográfico de las imágenes.

Seguidamente, en un abordaje desde la historia del arte, Roberto Amigo ha aportado sugestivas hipótesis en su artículo “Imágenes en guerra: La Guerra del Paraguay y las tradiciones visuales en el Río de la Plata” (2009) al considerar cómo, a diferencia del Brasil con sus grandes máquinas pictóricas y la oficialización de las imágenes, en el Río de la Plata la pintura de historia que se ocupó de representar la guerra ha sido sorprendentemente escasa a excepción de la obra de Cándido López, Adolf Methfessel, y Juan Ignacio Garmendia cuya producción data de finalizada la guerra. La misma tesis mantiene el autor en el catálogo de la exposición *Imágenes sitiadas. Tradiciones visuales y política en el Río de la Plata, 1830-1870* (Museo Blanes, 2007). Sostiene allí, que la falta de ese registro pictórico del conflicto en el espacio rioplatense será suplida por imágenes cartográficas, planos y bosquejos del territorio donde transcurren los acontecimientos bélicos. Esto obedecería, según el autor, a la expresión de dos tradiciones visuales tensionadas: una europea, romántica y academicista y, otra americana que transita sobre figuraciones exentas de la imposición de una tradición normativa afirmada en identidades más regionales. Es una pintura dirigida a los sectores populares, la que desarrolla sus propios recursos formales desde una diversidad de fuentes compositivas y elabora sus asuntos como expresión de convicciones

políticas y de legitimación histórica (Amigo, 2007: 70). En el caso puntual de la obra de Cándido López, la historiadora Mariana Giordano (2016) en su texto: "Agencia y visualidad: las imágenes de la guerra del Paraguay. De Cándido López A los videojuegos" sostiene que la historiografía del arte ha hecho hincapié en el hecho que la obra de Cándido López consuma la idea de un héroe colectivo, y que ésta fue una de las razones por las que, en forma contemporánea a su producción, no tuvo aceptación, a lo que se sumaría el hecho de que su obra fue valorada por la crítica coetánea por su "afición patriótica" carente de "pretensiones artísticas". Ello se funda en el hecho que la pintura heroica, como también la escultura de héroes, se sustentaba en la figura individual que contribuía a la formación de un panteón de los héroes nacionales, en consonancia con un discurso nacionalista de las elites dirigentes argentinas. "La obra de López, aunque analítica y descriptiva, se vinculaba más a la cartografía militar con la preocupación por la identificación de las tropas y el espacio geográfico-escenario de batalla, que a la construcción de la figura de un héroe individual" (Giordano, 2016: 125-126).

Asimismo, desde Uruguay Gabriel Peluffo Linari (2007) también ha hecho significativos aportes en este sentido, proponiendo el concepto de *realismo alegórico* para dar cuenta de cómo las imágenes que circulaban en el Río de la Plata durante el conflicto apostaban a una narrativa crítica del poder, amalgamando textos e imágenes y en donde, según su visión, predominó la necesidad de narrar una situación antes que el deseo de simbolizar un modelo.

Por otra parte, el crítico de arte brasileño Paulo Herkenhoff, a través de una mirada comparativa³ a las producciones visuales de la guerra da cuenta de lo que ha señalado como:

“un hecho extraordinario que cada uno de los cuatro países haya producido un arte específico y singular, con distintas perspectivas que revelan no sólo el papel del arte en el

³ Este estudio comparativo si bien aborda muy brevemente los sistemas artísticos vigentes en cada país no lo hace en el modo que se propone en esta tesis que es con la mirada puesta en la representaciones de los líderes de la guerra y el papel de los retratos en la construcción heroica.

proceso bélico, sino también su lugar en el tejido social. La perspectiva histórica presenta en estos múltiples puntos de vista una cuestión crucial del arte: su irreductibilidad al discurso oficial o a una verdad única” (Herkenhoff, 2007:2).

El segundo conjunto de trabajos que queremos referir aquí, tiene ver con aquellos abocados a analizar la función de las imágenes de los héroes en la construcción simbólica de la nación. En este sentido, Rodrigo Gutiérrez Viñuales (2003); se ha ocupado de comprender esta relación en el ensayo *Construyendo las identidades nacionales. Próceres e imaginario histórico en Sudamérica (siglo XIX)* precisa allí que existió una continuidad de la herencia colonial en la representación de los héroes de la independencia en Sudamérica, especialmente en la representación de Bolívar y San Martín, cuyas imágenes sentaron las bases iconográficas para los pintores académicos de la segunda mitad del siglo XIX. En otros de sus trabajos *Iconografía y expresión visual de la historia* (1996) el autor plantea cómo la emergencia del culto al héroe de cuño romántico se entronca en Argentina con los postulados de la historiografía de la época: el proceso de formación de la nacionalidad, ligado íntimamente a la veneración de los padres fundadores de la patria modelaron un repertorio iconográfico donde se buscó representar el mundo de la gesta emancipadora.

Laura Malosetti Costa en su artículo “¿Verdad o Belleza? Pintura, fotografía, memoria, historia” (2009) indagó en la iconografía de los héroes del cono sur, especialmente los retratos que José Gil de Castro realizó sobre José San Martín y Simón Bolívar considerando la función, los usos y los modos en que tales retratos se constituyeron y llegaron algunos de ellos a ser lugares de memoria colectiva y de construcción de ideas y sentimientos acerca de la historia. La autora analiza cómo interactuaron esos retratos con tales ideas y sentimientos “antes y después” de la fijación de los relatos historiográficos hegemónicos, pero también antes y después de la invención de la fotografía. En este sentido, es un momento de la pintura donde tienen más peso los atributos simbólicos y la “belleza” de lo se quiere comunicar, que la “*vera efigie*” o el

parecido físico del representado. Otro texto de su autoría “Fronteras nacionales y fortuna crítica de José Gil de Castro”(2012) continúa con el análisis del proceso de construcción heroica de Simón Bolívar y su difusión en América Latina, evidenciando como durante el siglo XIX se construye un ideal del retrato celebratorio del héroe donde para “los artistas la función de la obra estaba por encima de la “verdad” (2012: 123), desarrollando prácticas de *invención* donde los pintores agregaban u omitían elementos de forma intencional para responder a un perfil preestablecido del héroe patrio. Este aspecto propio de la función de las imágenes durante el siglo XIX es sumamente útil para la presente investigación ya que evidencian el carácter de construcción simbólica de la que fueron objeto los retratos de los héroes nacionales en el cono sur y especialmente para nuestro propósito, durante la Guerra de la Triple Alianza.

En esta línea, la historiadora del arte Carolina Vanegas Carrasco en su trabajo “Iconografía de Bolívar: revisión historiográfica” (2011), ha apuntado acerca de la relación, la circulación y la recepción de los retratos de Simón Bolívar así como a las distintas disputas simbólicas que de ellos se han realizado en diferentes momentos históricos. La autora destaca el hecho de que entre todos los retratos que han circulado de Bolívar, hubo algunas imágenes que tuvieron una función clave en la construcción de Simón Bolívar como héroe de la independencia americana hasta constituirse en símbolo. Dicho proceso, sostiene Vanegas Carrasco, solo se comprende si separamos la producción de imágenes para uso privado y aquellas para propaganda. Determinado quiénes encargaron las obras, que demanda había de las mismas, quiénes decidieron reproducirlas y distribuir las, por donde circulan y qué uso se les dio, significa “restituir las a la trama de la historia que las hizo posible y los sostiene en algún lugar de nuestra cultura” (Vanegas Carrasco, 2012: 120).

Por último, es necesario tomar en cuenta los trabajos bibliográficos que han dado cuenta específicamente de la iconografía de cada uno de los líderes del conflicto.

Comenzando por la figura de Bartolomé Mitre, al momento hemos relevado como único texto de esta naturaleza el trabajo de Rómulo Zabala, *Iconografía de Mitre* (1943) editado por el Museo Mitre. La obra se presenta como una selección iconográfica de los momentos episódicos más importantes de la vida de Mitre reproduciendo los retratos más característicos, ordenados cronológicamente incluyendo tempranos daguerrotipos de 1841 y 1842 respectivamente y pinturas e ilustraciones de “notables artistas ya desaparecidos”. Desde su prólogo a la obra, el autor promete la edición de un segundo tomo que abordaría la iconografía metálica y marmórea del prócer tomada de los monumentos, medallas y placas, pero hasta el momento no hemos podido confirmar la existencia de tal publicación.

La historiadora María Elida Blasco (2015) aporta un artículo titulado “El legado mitrista. Museos, monumentos y manifestaciones de homenaje en la construcción del prócer Bartolomé Mitre”, en este da cuenta del fenómeno museístico y de espacios expositivos, monumentos y manifestaciones de homenaje a Mitre en la ciudad y la provincia de Buenos Aires, analiza a la vez, algunos de los atributos y características asignadas al prócer luego de su muerte en 1906. De acuerdo a ella la consagración de Mitre como prócer se dio incluso antes de su muerte: a través del nombramiento de calles con su nombre y la erección de monumentos, billetes y celebraciones en su honor a partir de 1901. Por otra parte, Blasco destaca el hecho de que Mitre en tanto escritor de la historia nacional produce una historiografía centrada precisamente en el rasgo romántico del culto al héroe: héroe que era el emergente y el producto natural de una nación que había nacido dotada de vigor expansivo y predestinada a un futuro venturoso (Blasco, 2015: 126).

En esta misma línea Eduardo Míguez, en la flamante biografía titulada *Bartolomé Mitre. Entre la nación y la historia* (2018) afirma que luego de la Guerra de la Triple Alianza la imagen del ex presidente se vio afectada por el desgaste generado en la contienda, perdiendo, de este modo, *el aura* que lo había mantenido por encima de las contiendas internas del partido liberal porteño. Tal proceso de crisis se terminó de consolidar con la Revolución mitrista contra Alsina

en 1874. Según Míguez, a pesar de estos fracasos militares, es a partir de 1875 cuando Mitre asume el rol de *árbitro moral* en las coyunturas políticas de la época. Un prestigio ganado a partir de haber realizado su principal logro: organizar la nación argentina sobre bases institucionales. Este es el momento en el cual Mitre comienza ser reconocido en su calidad de intelectual, en detrimento de su faceta militar. La consolidación de esta función social, se vio reforzada por su obra histórica: una obra con la que buscaba proyectar los personajes a la dimensión de símbolos. En este sentido, Mitre, como nadie, sabía que la creación iconográfica patria era un elemento clave para la consolidación de la nacionalidad. Así como desde sus trabajos, proyectó a Belgrano y a San Martín como expresiones de la identidad nacional; él mismo, a su vez, se incluyó como parte de ese espacio simbólico.

En relación a Don Pedro II, debemos mencionar el brillante estudio de Lilia Moritz Schwarcz *As barbas do Imperador. D. Pedro II, um monarca nos trópicos* (1998) un trabajo centrado en el análisis de imágenes que, tal como expresa Jens Andermann “Más que en el intento acaso estéril de denunciar el carácter ideológico de esas imágenes, el libro de Schwarcz se detiene en sus efectos productivos en lo que hace a la construcción de una hegemonía” (2000: 2). Si bien la autora dedica su estudio al corpus iconográfico de todo el reinado de Pedro II en Brasil (su reinado duró 58 años, de 1831 a 1889) a los efectos de nuestra tesis nos interesa su perspectiva de análisis de las representaciones visuales para el periodo en que Pedro II lidera el conflicto con Paraguay. De acuerdo con ello, la autora plantea como con la Guerra de la Triple Alianza el emperador deja atrás su antigua imagen de mecenas de las artes y de la ciencia para vestir, en cambio, el de *voluntário número um*. En este contexto, la fotografía, como un nuevo medio de reproducción tecnológico, tendrá un rol preponderante al lograr distribuir su imagen, sin el aura mítica de la realeza que ha quedado en los lienzos, a la vez que, se presenta la propia fotografía como la encarnación misma del progreso.

José Murilo de Carvalho en un texto, ya clásico, *A formação das almas: o imaginário da República no Brasil* (1990) ha buscado comprender la configuración imaginaria de la nación brasileña mediante una aproximación a la elaboración de la simbología nacional y describir los entresijos de una batalla política de dimensiones simbólicas, cuyo propósito fue el de “(...) apoderarse de la imaginación del pueblo” por medio de unas imágenes destinadas al consumo de quienes, antes súbditos, serían ciudadanos. El autor analiza el escenario de la formación del Estado republicano brasileño como una guerra de imágenes e imaginarios.

Más recientemente el autor ha publicado una exhaustiva biografía titulada *Don Pedro II, Ser ou nao ser*” (2007) donde enfatiza “la pasión” que envolvió al emperador ante cada conflicto internacional que le tocó resolver, principalmente aquellos que previo al conflicto tuvo Brasil con Argentina, y luego con la guerra de la Triple Alianza contra Paraguay. Dedicado al gobierno del país, participando en las discusiones en el marco del Consejo de Estado y fiscalizando sus ministros, D. Pedro II, aquel "Habsburgo perdido en los trópicos", según expresa el autor se portó como el más brasileño en momentos de tensión internacional. La pasión de D. Pedro II, fuerte sentimiento de pertenencia, no dejó de contrastar con la relativa pasividad con que asistió a la proclamación de la República en 1889, rehusándose a resistir y no aceptando que resistiesen por él.

Marcelo Santos Rodrigues en su tesis de doctorado titulada *Guerra do Paraguai: Os caminhos da Memória entre a comemoração e o Esquecimento* (2009) estudió la construcción simbólica que se produjo en Brasil inmediatamente finalizada la guerra y la recepción que se hizo de las tropas brasileñas en el país al volver del conflicto. En ese sentido, analiza las inscripciones iconográficas presentes en monumentos, estatuas y festejos oficiales hacia la figura de Pedro II y otros líderes del ejército. Otro trabajo relevado es el de Guilherme Frazão Conduru, quién investigó en su monografía *Identidade nacional e patrimônio: a construção simbólica da nação* (2014) cómo la representación del poder del Estado, a través de la pintura histórica, permitió un

fortalecimiento de la cohesión social al mismo tiempo, que estas encomiendas oficiales formaron parte de un emprendimiento simbólico que tenía como objetivo identificar el Estado imperial como la nación por medio de la exaltación de la monarquía, la familia imperial y los jefes militares convertidos en héroes nacionales.

Por su parte Maraliz de Castro Vieira Christo (2009) analizó las grandes representaciones producidas en Brasil expresando que las mismas obedecían a encargos del Imperio. El envío al frente del pintor italiano Eduardo Di Martino como pintor oficial de la corte, para producir imágenes de las victorias brasileñas, es un ejemplo de ello. La autora explica cómo entre 1868 y 1872 se realizaron once telas referentes al conflicto.

En cuanto al estudio iconográfico del Mariscal Francisco Solano López hemos relevado dos estudios de Roberto Amigo, que analizan específicamente esta temática. En primer lugar, mencionaremos una muestra realizada en Asunción en el año 2011 con el nombre de *El Mariscal, el cuerpo del retrato. Paraguay en el siglo XIX*, cuya curaduría estuvo a su cargo. La muestra tuvo lugar en el Centro de Artes Visuales, Museo del Barro en ocasión de la restitución de un retrato del mariscal encontrado en Cuba catalogado erróneamente como un retrato del general Joan Prim y Prats, gobernador de Puerto Rico. Allí se exhibieron cuadros conocidos y desconocidos, camisas, pañuelos, el bastón de mando y otros objetos del Mariscal y su época y el retrato ecuestre que pintara Blanes donado por el Gobierno cubano al Paraguay para celebrar el Bicentenario que fue la estrella de esta muestra ideada por Osvaldo Salerno.

También de Amigo encontramos “El Mariscal. Iconografía de Francisco Solano López en tiempos de guerra”, un capítulo que es parte de un trabajo colectivo publicado en México llamado: *La Guerra del Paraguay. Historiografía. Representaciones. Contextos* (2012). En él, el autor se circunscribe en su análisis a las imágenes producidas en el transcurso de la Guerra de la

Triple Alianza sobre el Mariscal López poniendo en debate las retóricas visuales que se han generado en torno a su figura con especial énfasis en la pintura decimonónica de Paraguay. De allí, destaca el papel de Aurelio García, pintor de gran capacidad técnica, fallecido en la guerra, señalando “la interrupción de las artes eruditas en Asunción, que habían sido parte estructural del proceso de modernización de los López” (2012: 201). En este marco, se produjo el encargo que el mariscal le hiciese a Juan Manuel Blanes de un retrato ecuestre que posiblemente se trató del mismo encontrado en Cuba en el año 2011.

El trabajo del intelectual francés Luc Capdevila *Una guerra total: Paraguay 1864-1870. Ensayo en tiempo presente* (2010) aborda en el apartado “¿Caudillo o nación?” la representación del mariscal en la prensa paraguaya, especialmente centra su atención en los periódicos de trincheras para indicar que la función de estos en la guerra eran más importantes por las imágenes, puntualmente, las caricaturas que los textos, que van a ocupar un lugar secundario. Señala que las imágenes contenidas en estas publicaciones entablaron una relación de connivencia con los lectores acorde con su universo mental, puesto que estas representaciones habitaban en el imaginario de los paraguayos de la guerra. Estas representaciones condensadas en el “elogio al jefe”, la exaltación de la valentía de los soldados, del patriotismo de las mujeres y la demonización del enemigo perseguían como fin, más que la de ilustrar, la de interpretar el discurso oficial. De acuerdo con esto, en las caricaturas se ilustraban a los enemigos de la triple alianza con rasgos animalizados o femeninos incluso resaltando la negritud para el caso de los brasileños, principal objeto de su burla. El autor indica que el humor, el carácter burlesco y la impertinencia que muchas veces reflejan estas imágenes se interrumpía cuando se hacía alusión al mariscal, imágenes que eran acompañadas con epígrafes de este tono: Él “es nuestro gran padre, él hizo todo lo que es bueno para nosotros” “El Mariscal López es la encarnación de la idea de progreso, de la idea de independencia de los pueblos, de la idea de paz y porvenir (...) Cualquier referencia al jefe inducía al retorno de la pompa oficial, incluso en las imágenes. Difícilmente

podría haber sido de otro modo dado el marco de producción institucional de los periódicos y la cultura de los grabadores y redactores.

Patriotismo y devoción al jefe iban de la mano en las asambleas y desfiles de mujeres, en las columnas de los periódicos. “Para la mayoría de los habitantes del Paraguay en guerra, el vínculo social pasaba por la persona del mariscal (...) la expresión de la fe en la patria iba de la mano con la fidelidad hacia el “protector y salvador, el ilustre Mariscal López” (2010, 77 y ss).

Capítulo 1: Bartolomé Mitre, la guerra, las imágenes y el ingreso al altar de la patria.

En este capítulo se comienza indagando el ingreso de Argentina al conflicto, para ello se explora el periodo que va de la Batalla de Pavón en 1861 a la llegada al poder de Bartolomé Mitre como presidente de la nación en 1862. Es en este breve lapso de tiempo en que se ubican las principales representaciones pictóricas que se ocuparon de retratar al “líder de la unificación nacional” para dar cuenta de cómo esta etapa, previa al conflicto, es central en la construcción simbólica de Mitre como héroe desde la iconografía. Imágenes más elaboradas como las pinturas, como veremos, no se realizaron en plena acción de los años de la guerra, sino por el contrario, es en la guerra donde la urgencia de imágenes que demanda la hora provoca la ejecución de representaciones más rápidas pero de idéntica eficacia comunicativa como son las ilustraciones, fotografías y litografías que se publican en la prensa periódica ilustrada. Posteriormente, se analiza el ingreso definitivo al panteón de Mitre como héroe nacional, y la fabricación apoteótica en la etapa que va de 1880 hasta su muerte en 1906.

1.1 El ingreso de Argentina al conflicto. Bartolomé Mitre de Pavón a la guerra de la Triple Alianza.

El 17 de septiembre de 1861 se enfrentaron a orillas del arroyo Pavón, en la provincia de Santa Fe, las fuerzas porteñas al mando de Bartolomé Mitre y las tropas de la Confederación Argentina, dirigidas por el general Justo José de Urquiza. A pesar de contar con superioridad numérica las fuerzas de Urquiza⁴ se retiraron, permitiendo la victoria de Buenos Aires. Con este enfrentamiento, se produjo el fin de la Confederación Argentina, y se reincorporó Buenos Aires como provincia del país. En octubre de 1862, Bartolomé Mitre asumió la presidencia de la Nación Argentina unificada (De Marco, 2013: 3).

La batalla de Pavón marcó un punto de inflexión en la construcción del estado nacional argentino. El principal líder liberal de Buenos Aires Bartolomé Mitre se impuso entonces por sobre el líder federal de la Confederación Justo José de Urquiza. La afirmación de los liberales en el poder no significó el fin de los conflictos por el poder: en varias provincias, los federales se levantaron en armas para impugnar el centralismo estatal. A su vez entre los liberales también se produjeron disputas y divisiones. En ese contexto de enfrentamientos políticos, se desató un conflicto en otra escala; la guerra de la Triple Alianza: Argentina, Brasil y Uruguay contra Paraguay. Conflicto que, dadas su características, se convirtió en la “primera guerra internacional” de la región.

Si bien la Argentina en un primer momento se mantuvo neutral en el conflicto que se inició, en principio, entre Paraguay y el Brasil, decide ingresar definitivamente al conflicto en el momento en que Francisco Solano López pasa con sus tropas por la provincia argentina de Corrientes con el objetivo de ocupar el Mato Grosso, sin respetar la negativa de Mitre a que

⁴ Muchos se ha escrito sobre la defección de Urquiza en Pavón, cuando objetivamente su fuerza era superior a las fuerzas porteñas del mitrismo lo cual le aseguraba el triunfo. En general se ha sugerido que existió un acuerdo entre ambos generales sobre el plan posterior a Pavón y que ello explica la actitud del entrerriano en la batalla, y la de Mitre después de ella y aunque las ideas de ambos no eran iguales compartían el supuesto de que solo la paz podría lograr el objetivo de la unidad de una nación. (Míguez, 2018; Sábato, 2012, De Marco, 2013).

pasara. De este modo, en marzo de 1865 el gobierno paraguayo le declara la guerra a la Argentina. Unos días después un ejército de más 3.000 soldados paraguayos ocupó la ciudad de Corrientes, ante la impasividad de los correntinos, que no intentaron resistirse, en buena medida por que existían vínculos de larga data entre los pueblos, mientras que el Brasil era considerado con recelo por su carácter expansionista (Sábato, 2012:150). En Buenos Aires en cambio se exacerbaron los ánimos guerreros y tanto nacionalistas como autonomistas, a través de diarios y otras expresiones públicas clamaron por una alianza con el Brasil contra el “tirano López”.

Así, el 1º de mayo de 1865, la Argentina firmó el Tratado de la Triple Alianza con Brasil y el Uruguay con el objetivo explícito de derrocar el gobierno del Paraguay. De acuerdo con el Tratado, el comando en jefe de los aliados correspondió inicialmente al presidente argentino, que se trasladó al frente de batalla y allí permaneció, con un intervalo de seis meses en 1867, hasta enero de 1868, cuando la muerte del vicepresidente Paz, a cargo de la primera magistratura durante su ausencia, sumado a los levantamientos en algunas provincias en contra de la guerra lo obligó a retornar a Buenos Aires (Codesido, 2016: 53) Los problemas internos forzarían al presidente a dejar su puesto de combate y regresar al país. Sin embargo, Domingo Faustino Sarmiento, su sucesor en la presidencia a partir de 1868, tampoco cesaría la participación argentina en el conflicto. En relación a su población, Argentina tuvo un mayor porcentaje de bajas que Brasil y Uruguay, aunque mucho menor al desastre demográfico de Paraguay. Pero en otro sentido, probablemente el Estado liberal nacional argentino haya sido un gran vencedor de la contienda. La guerra le proporcionó una oportunidad de acallar la disidencia interna y de consolidar el Estado nacional centralizado y sus representaciones sobre la nacionalidad argentina (Baratta, 2014:99-100).

1.2 La guerra, el repliegue de la pintura y el despliegue de la prensa ilustrada en Argentina.

El periodo 1810-1870 fue considerado tradicionalmente por la historiografía artística argentina como una época muy pobre en imágenes, con escasos recursos humanos para crearlas y con aún menos posibilidades técnicas que lograran modificar la situación periférica en la que nos había ubicado tantos años de dominación española (Munilla, Lacasa, (1999 (2010):155) Sin embargo, al poner la mirada en el periodo que estudiamos, notamos que tal afirmación puede matizarse. Tal como analizamos la victoria liberal del mitrismo porteño que se extiende al conjunto de la patria confederada imponiendo su proyecto partidario al interior y sentando las bases de su modelo de estado nacional.

La unificación de Buenos Aires y las provincias del interior expresa el epítome desde el cual va montarse la idea de una nueva nación que se erige al calor de la unión y la paz. Valores que para entonces se tornan fundamentales para iniciar el camino definitivo hacia la modernización del estado. Aproximarnos a la comprensión de los mecanismos de la formación del Estado moderno, supone la pregunta por la creación de valores simbólicos como parte de la ingeniería social puesta en marcha que implica su construcción. En este sentido, “la pintura de tema histórico en la Argentina puede ser comprendida en el marco de la intención de instaurar en el imaginario colectivo a los “héroes” y a sus “hechos gloriosos”, apelando a una enseñanza moral que estimule el sentimiento de pertenencia a la nación” (Amigo, 315: 1994).

Desde el campo del arte podría afirmarse que el proceso de construcción de Mitre como héroe comienza a inscribirse en el campo de lo visual a partir de este acontecimiento clave en la historia nacional. Los esfuerzos de tal construcción quedaron expresados en la ejecución de tres retratos al óleo realizados a Mitre en el periodo que comprende desde la Batalla de Pavón en 1861, la asunción del mandato presidencial en 1862 y el comienzo de la guerra en 1865. Debemos mencionar aquí cómo estas imágenes van sentar un precedente iconográfico del héroe

en el imaginario visual argentino, que a su vez retoma las simbologías representacionales ya trazadas en los retratos de los “padres de la patria” como San Martín, y Belgrano, inscribiendo a Mitre en esa genealogía épica de la historia nacional.

La primera de las imágenes relevada que evidencia esta función performativa del Mitre “héroe de la nación”, pertenece a Ignacio Manzoni (1797-1888) y fue realizada en 1861 titulada *La batalla de Pavón*.



Figura 1: Ignacio Manzoni: *Batalla de Pavón*, 1861. Óleo sobre tela, 32 x 51 cm. Museo Mitre, Buenos Aires.

Ignacio Manzoni fue un pintor italiano que al llegar a Buenos Aires en 1851 ya era un artista consagrado en Europa. Formado en la Academia de Brera, abrió su estudio en Buenos Aires en 1857, el cual funcionó normalmente hasta 1861 en que pasó a Mendoza; y lo reabrió cuatro años después. En su producción artística se destacan las obras de tema militar como *La batalla de Pavón* (1862), retratos como el del General Bartolomé Mitre (Figura 2), cuadros de tema religioso y naturalezas muertas (Viñuales, 1997:6) incluso escenas costumbristas fueron realizadas por el pintor, quien las ejecutaba rápidamente en formato pequeño.

La escena histórica representa el campo de batalla cerca del arroyo Pavón. Se observa allí como sobresale la figura de Bartolomé Mitre uniformado, montado en un caballo blanco, espada en mano, dando órdenes a la tropa en el fragor del enfrentamiento con las fuerzas federales. En el ángulo superior derecho se ve el casco de la estancia de Domingo Palacios, con una pequeña torre (mirador). Mitre era admirador y amigo de este pintor italiano, romántico, seguidor de Garibaldi y de los ideales liberales (Iparraguirre, 2011:14). Roberto Amigo lo describe como:

“un cuadro pequeño de mucho movimiento afirmado en la densa pasta de su factura. Este pequeño óleo es excepcional para la pintura de historia en el Río de la Plata. Es el primer caso en que lo narrativo ocupa un lugar secundario a lo pictórico (...) La figura de Mitre no ocupa el centro compositivo, se encuentra desplazada hacia el margen inferior. Sin embargo el precepto de destacar al héroe militar está respetado al convertirlo en foco luminoso mediante el blanco del caballo que monta. Mitre con el brazo derecho extendido dirige la carga de la Guardia Nacional hacia el centro del combate, en el que predominan los rojos de los uniformes federales. Al fondo una construcción arquitectónica se recorta sobre el cielo nuboso, posiblemente el casco de la estancia” (Amigo, 1998: 42).

Según el autor, este pequeño óleo es excepcional en el panorama del arte argentino, ya que recuerda las batallas de fantasía del barroquismo romántico del norte de Italia.



Figura 2: Ignacio Manzoní, *Retrato del coronel Bartolomé Mitre*. 1861 32 x 51 cm; total 43 x 62 cm. Óleo sobre tela, Museo Mitre. Buenos Aires.

Probablemente esta amistad de Mitre con Manzoní explique, el acercamiento de Cándido López (1840-1902) al mitrismo. Discípulo de éste en su taller, lo llevará poco después, a retratarlo en la ciudad de Mercedes. Cándido López pintó por encargo en 1862⁵ el retrato del General Bartolomé Mitre que había sido elegido Presidente de la República un mes antes, en plena guerra interior en la mayoría de las provincias y a un año de la Batalla de Pavón.

La existencia de este retrato ha inducido a la crítica de la historia del arte a creer que Cándido López, se alineaba ideológicamente con Mitre ya que si observamos en detalle el modo en que Cándido López representa a Mitre (Figura 3) en este retrato se hace clara la mirada condescendiente del artista con su figura: Es un Mitre determinado, que mira firme el futuro de la nación que acaba de unificar mientras con una mano toca con el puño cerrado la constitución nacional “reformada”, con la otra tiene el gesto de estar a punto de desenvainar su espada en un

⁵Cabe recordar que Cándido López se enroló tiempo después en el cuerpo de guardias nacionales del Batallón de San Nicolás, unidad que luego durante la guerra se incorporó al Primer Cuerpo del Ejército al mando del General Wenceslao Paunero.

claro mensaje que indica que Mitre ha luchado por la república y que estaría dispuesto a hacerlo las veces necesarias en su defensa. El mensaje se completa con la presencia del escudo nacional prendido en el mantel oscuro que cubre la mesa y la estatuilla del dios de la guerra, la violencia y el derramamiento de sangre llamado “*Ares*” en la mitología griega. Sin embargo, a excepción de este retrato, el pintor no produjo otras imágenes donde exaltaré la figura del general, tampoco comprobamos la existencia de pintura que pueda indicar algún intento de desarrollar un relato visual donde Mitre destaca su actuación por sobre los demás líderes de la alianza. Por el contrario, llama la atención que luego de un retrato tan laudatorio de su imagen toda la obra que ejecutó Cándido López posterior al retrato no represente a Mitre en su carácter heroico. La serie que López realiza sobre la guerra comienza ser pintada cinco años después del final de conflicto en 1875 componiendo un corpus de más de 50 pinturas⁶. En 1885 hace su primera y última aparición en las galerías del Club de Gimnasia y Esgrima de Buenos Aires, donde presenta 29 cuadros de su colección acompañados de una breve descripción textual relacionada con la pintura⁷.

⁶ De acuerdo al investigador argentino Sebastián Díaz Duhalde la serie de pinturas sobre la guerra del Paraguay de Cándido López conforman una *totalidad* que debe ser puesta en diálogo con la obra textual del artista: Su *Diario de viaje*, albergado en Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires, y su *Legajo Personal*, ubicado en la Dirección de Estudios Históricos del Comando en Jefe del Ejército de la República Argentina. Pues a su criterio, la obra pictórica ha sido aislada por la crítica artística de su obra textual. La obra de López como una composición mixta de imagen y texto que expresan la guerra configuran como un evento visible y legible. Cfr. Díaz Duhalde, 2015: 88).

⁷ La edición más completa de su obra es la del Banco Velox. Allí se reproducen los 29 cuadros exhibidos en su primera exposición en 1887 que fueron adquiridos por el Congreso de la Nación (por ley) y se cedieron al Museo Histórico Nacional. También se incluyeron once naturalezas muertas formadas con el seudónimo *Zepol* (inversión de “López”), cuatro retratos incluidos su autorretrato y el retrato del General Mitre que analizamos en esta tesis.



Figura 3: Cándido López, *Retrato del General Mitre*, 1862. Óleo s/tela, 150 x 113 cm. Colección Museo Mitre. Buenos Aires.

Una amplia bibliografía ha analizado las especificidades formales de la obra Cándido López (Gil Solá- Dujovne, 1971; Banco Velox, 1998; Amigo, 2008; 2009; Díaz Duhalde, 2015) no obstante, la mayoría de estos estudios coinciden en afirmar el distanciamiento de este artista de los cánones académicos del siglo XIX⁸ y en la producción de una visibilidad distinta; en

⁸ Por ejemplo la elección de un formato horizontal de sus telas, casi panorámico: generalmente adopta el formato de 40 cm. de alto por 110 cm. en menor medida el de 50 cm. por 150 cm y en algunas oportunidades el de 78 cm. por 197 cm. efectivamente, la extensión panorámica le permite a López abarcar una gran cantidad de espacio

primer lugar, por el modo de redistribuir la relación entre la naturaleza y el evento bélico: el lugar del héroe nacional y del evento, que glorifican la muerte por la patria, desaparecen ante la vida y ante la enormidad de la naturaleza.



Figura 4: Cándido López. *Después de la batalla de Curupayí.*, 1893, Óleo sobre tela 50.3 x 149.5 cm. Colección Museo Nacional de Bellas Artes. Buenos Aires.

Esta iconografía de la guerra tuvo una amplia difusión en diversos medios de los países de la contienda a lo largo de más de un siglo, ya sea como ilustraciones de textos históricos, periodísticos o fuentes para el análisis de las imágenes. En la Argentina, aquellas imágenes de la guerra que tuvieron mayor popularidad, ya que excedieron el ámbito académico para circular en un público más amplio son las del pintor-oficial de guerra Cándido López (Giordano, 2019:120).

Pero más allá de la pregnancia de estas pinturas en el imaginario visual de la guerra, nos interesa reflexionar para nuestro tema sobre qué lugar le dio el artista al héroe en estas representaciones.

De acuerdo a la mirada de Díaz- Duhalde:

para incluir todos los detalles a su relato de la guerra. Esta no era una particularidad de la pintura canónica de batalla en América Latina, sino más bien de las escenas pictóricas de costumbre.

En esas figuras diminutas que se consumían en el fuego de la guerra, sin caras frente a la batalla, indiferentes a la narrativa de la patria (...) el relato de López va a alejarse de la gran épica nacional para siempre. La lógica del héroe está apartada completamente en el rechazo del nombre propio, en la ausencia de caras y en la afirmación de la presencia constante de la muchedumbre de seres ordinarios (Díaz-Duhalde, 2015:85).

En este sentido, Silvia Iparraguirre, pensando en el contexto -signado por la llegada masiva de inmigrantes que pone en peligro el concepto de argentinidad que la clase dirigente intentaba preservar exaltando a los héroes y sus epopeyas-, en una época donde la pintura de tema histórico patrocinaba los símbolos de la nación, se pregunta hasta qué punto los cuadros de Cándido López responden a los mecanismos de formación del Estado argentino moderno:

¿Podemos pensar que su pintura forme parte de la intención de establecer en el imaginario colectivo los héroes y los hechos épicos que estimularan en los habitantes los sentimientos patrióticos de pertenencia a la nación? Nada parece unirlo a la construcción de los héroes, aunque trate de una guerra tristemente victoriosa. No hay en sus cuadros ni héroes ni vencidos, ni la exaltación de las facciones. Solo altos árboles de maravilloso follaje, atareados campamentos; tristes y humeantes campos de batalla, en los que yacen hombres y caballos. Gloriosos amaneceres sobre los palmares, cruce de ríos y barcos perfectos balanceándose en las ondas del Paraná (Iparraguirre, 2001:16).

De modo, que todos parecen coincidir en que en la mirada del artista se privilegió el concepto de héroe colectivo, casi anónimo por sobre la idea de exaltación particular de un individuo y a ofrecer una mirada más analítica y descriptiva que “se vinculaba más a la cartografía militar con la preocupación por la identificación de las tropas y el espacio geográfico-escenario de batalla, que a la construcción de la figura de un héroe individual” (Giordano, 2016: 126)

Por último, el tercer pintor que también se ocupó de retratar a Mitre previo al conflicto y que contribuye a la configuración de una iconografía como héroe de la nación es el también pintor italiano Baldassare Verazzi (1819-1886).



Figura 5: Baldassare Verazzi, *Alegoría de Mitre*, 1862. Óleo sobre tela, 45,5 x 37,4 cm. Colección Horacio Porcel y Sra.

El pintor italiano Baldassare Verazzi (1819-1886) fue una figura polémica en el Río de la Plata, durante los conflictivos años de la división entre el Estado de Buenos Aires y la Confederación Argentina, por su no posicionamiento político. La recepción de su obra estuvo signada por la polémica facciosa en su contra y el apoyo liberal al pintor italiano Ignacio Manzoni, ambos proscritos llegados a Sudamérica a causa de los vaivenes de la lucha por la unificación peninsular. El trasfondo de esta polémica radica menos en auténticas distancias estéticas que separaban a los artistas, que en un enfrentamiento de carácter ideológico en torno a la figura de Giuseppe Garibaldi y sus ideales republicanos: Mientras Verazzi no adhería a la línea garibaldina, Manzoni fue un claro defensor del patriota italiano (Munilla Lacasa, 1999: 148). Un simpatizante de la obra de Verazzi hace una defensa de su alegoría:

(...) El pueblo argentino debe transmitir como recuerdo de gratitud a las generaciones venideras los fastos gloriosos del Gral. Mitre, la feliz alegoría concebida por el genio de Verazzi, es una página digna de transmitirse para ese objeto a la posterioridad, séale pues encomendado escribirla [la historia] Este pequeño croquis transmitido a un gran lienzo debe figurar en la sala del congreso argentino.⁹

La luz uniforme, el dominio del dibujo y la composición con las figuras en un esquema triangular revelan una obra de calidad para el Buenos Aires de mediados de siglo XIX. El pesado cortinado y el paisaje de fantasía que abre el espacio en el fondo pictórico son recursos habituales que acentúan lo convencional del retrato (Amigo, 2015).

La existencia de un mercado artístico incipiente en Buenos Aires, hace posible la llegada de artistas plásticos europeos tentados por las posibilidades económicas de una sociedad en proceso de construcción. Es el caso del pintor italiano Luis Novarese (¿?)¹⁰ quien recién llegado Buenos Aires buscó el favor oficial representando la llegada oficial de la Guardia Nacional al

⁹ *El Nacional*, 26.04.1862, p.2 c 1.

¹⁰ No hemos podido hallar datos biográficos de este artista.

puerto de Buenos Aires: *Entrada a Buenos Aires de la Guardia Nacional, después de la Victoria de Pavón- Tributo rendido a la patria adoptiva en la persona del brigadier general Mitre*. Desde las páginas del Nacional así lo comenta:

...aún sin completarse, ya se ve destacarse la figura culminante, su primer término del vencedor de Pavón rodeado de su estado Mayor. La rada, el muelle, el arco triunfal, la tropa que desfila, la inmensidad del pueblo que victoria y arroja coronas a los vencedores es de una verdad, de una exactitud tan completa, que no dudamos que el artista merece el aplauso de los intérpretes en el arte¹¹.

Novarese (Figura 7) se detiene en la representación de la diversidad social de Buenos Aires, alternando las figuras de damas porteñas, gauchos y burgueses. Un aspecto significativo es la inclusión de criadas y soldados negros, sin por ello dejar de exaltar en la imagen la presencia del General Mitre con la banda presidencial cruzada al pecho en un caballo negro y su lado posiblemente, Wenceslao Paunero, a juzgar por el rostro y el uniforme montando en un corcel blanco. La diversidad social no llamaría la atención si tenemos en cuenta que estaba presente en el discurso republicano que se asociaba a la Guardia Nacional en el Estado de Buenos Aires, como fuerza de la libertad armada (Amigo, 1998:43). Luego de Pavón la representación de la Guardia Nacional (Letteri, 2003: 97 y ss)¹² como héroe colectivo comienza a subordinarse a la de Mitre como héroe civil y militar (Amigo, 2008:17).

¹¹ *El Nacional*, 19,04.1862,p2,c.5.

¹² La Guardia Nacional se conformó ideológicamente bajo la jefatura del coronel Bartolomé Mitre como una institución surgida en la Revolución de mayo, integrada por ciudadanos armados en defensa de los ideales republicanos. Las arengas, la literatura de folletín y la poesía patriótica consolidaban los valores de abnegación, patriotismo, camaradería, sacrificio y virilidad heroica que constituyen la retórica del cuerpo armado (Letteri Alberto R. La guerra de las representaciones: la revolución de septiembre de 1852 y el imaginario social porteño, en Hilda Sabato y Alberto Lettieri (comp.), *La vida política en la Argentina del siglo XIX. Armas, votos y voces*, Buenos Aires FCE, 2003, pp. 97-117. Citado en Amigo, Roberto, *Las armas de la pintura. La Nación en construcción (1852-1870)* MNBA, 2008: 16.



Figura 6 : Luis Novarese, *Desembarco de las tropas en el puerto de Buenos Aires después de Pavón*, 1862. Óleo sobre tela, 92x142cm. Museo Mitre. Buenos Aires.

Sería oportuno detenernos en este aspecto referido la inclusión de las masas en la representación de Novarese y Verazzi pues replica toda una fórmula de la cultura visual que inaugura la Revolución Francesa, la más icónica de ella la pintura de Eugène Delacroix, *La Liberté guidant le peuple* (1831) demostrando, una vez más, la amplia difusión de los códigos y lenguajes visuales que se trasplantaron en el Río de la Plata. En este sentido Maurice Agulhon ha revelado precisamente el sentido del protagonismo de las masas en la transmisión de la emblemática figura de la *Marianne*. Así, sostiene que la participación del pueblo en la creación iconográfica es un fenómeno nuevo, consecuencia de la Revolución (Agulhon, 1979: 21-25). Sin embargo, según acuerdan visiones historiográficas más recientes, sugieren que la participación popular activa en los circuitos de elaboración visual de símbolos, había existido desde mucho antes y que se había manifestado en casi todos los momentos de crisis cultural, lo que equivale a decir durante la crisis de los sistemas simbólicos.

Vemos entonces, como durante el periodo previo al conflicto encontramos retratos de Mitre que en su mayoría son ejecutados bajo la comitencia oficial a renombrados pintores casi todos italianos, instalados en Buenos Aires a excepción de Cándido López.

Una observación detenida a cada retrato, permite acercarnos a la riqueza iconográfica que presentan y muestra claramente la pretensión manifiesta de los artistas de resaltar la figura del líder destacando sus cualidades militares y cívicas. La fuerte presencia de atributos y símbolos nacionales evidentes sobre todo en el retrato de Verazzi (Figura 5) tales como escudos nacionales, banderas celestes y blancas, gorros frigios y lanzas, emblemas y alegorías republicanas encarnado en la figura de la mujer nos invita detenernos en esta figura por el fuerte contenido simbólico que presenta: esta mujer vestida “a la romana” se levanta de su elevado trono para coronar la cabeza de Mitre, mientras que éste a su vez le está entregando a ella una suerte de pergamino enrollado aludiendo, seguramente, a la observancia de la constitución nacional y estableciendo una especie de contrato o “complicidad” implícita entre Bartolomé Mitre y la personificación de la república con la cual no mantienen contacto visual alguno ya que el artista eligió representar a Mitre mirando fuera de cuadro recurso para asociarlo a la idea de futuro y porvenir. En la otra mano el característico quepis de campaña de la Guardia Nacional que Mitre usaba habitualmente. Así mismo, la escena representa la coronación de Mitre frente a la asistencia de un pueblo, de nuevo heterogéneo y diverso que presencia el acontecimiento como desde fuera del recinto de la coronación. El trabajo de Burucúa, Malosetti, Jáuregui y Munilla *La influencia de la Revolución Francesa en los países del Plata* nos es sumamente útil para orientarnos en el análisis iconográfico del retrato alegórico de Verazzi.

De acuerdo con los autores las élites rioplatenses “toman de la tradición francesa renovada de la Revolución el modelo político ideológico y cultural de las imágenes y sus conceptos” (Burucúa- Malosetti Jáuregui y Munilla 1990:130) y la difusión icónica en este espacio se dio de manera muy rápida. En el caso del escudo nacional, adoptado como sello en la Asamblea

Constituyente de 1813 remiten a los blasones, gorros frigos y la pica que identificaban los batallones revolucionarios de la Guardia de París en 1789. Las manos desnudas y entrelazadas que sostienen la pica representan la fraternidad. En cuanto a la imagen del sol que corona el escudo, es preciso destacar la importancia del mito solar de regeneración que cobraba nuevo impulso en el área cultural europeo de fines del siglo XVIII (1990:131). La alegoría de la Libertad como una mujer deviene a partir de 1792, cuando se instala definitivamente la República en Francia asumiendo una simbología doble, ya que fue difundida indistintamente como encarnación de la República y la Libertad. Se confirma de este modo, la indiscutida aceptación y difusión que ya en la década de 1850 tenía esta figura ambivalente, puesto que era utilizada tanto por las trece provincias Confederadas como por el estado separado de Buenos Aires. En cuanto al tema del juramento es uno de los primeros tópicos revolucionarios porque enuncia la instauración de una nueva era. Mientras que los antecedentes de la iconografía de la corona de laureles lo podemos encontrar en obras clásicas de estilo romano, dónde los emperadores aparecían coronados con la corona de laurel¹³.

De este modo, se observa como los cuadros analizados denotan el esfuerzo por configurar una narrativa épica que dialoga y refuerza el discurso de la unidad nacional y la necesidad de sentar bases identitarias homogéneas dentro los objetivos del Estado en ese momento. Indudablemente las imágenes, ya sea la de Mitre ocupando el centro de la escena en la Batalla de Pavón de Manzonni o el modo en que Novarese elige retratar a Mitre al regreso de la batalla ponen en primer plano a un Mitre protagonista indiscutido del evento. Como explica Roberto Amigo, la pintura jugó un papel de peso en la creación y difusión de este imaginario nacional:

¹³ De acuerdo a Roberto Amigo (1998) la alegoría de Verazzi, es un pequeño boceto que el artista realizó con el fin de obtener un encargo que nunca le llegó. El cuadrito está hoy en una colección particular. Al fracasar con este objetivo Verazzi se trasladó a Montevideo, donde recuperó la técnica del fresco aprendida y practicada en la Academia de Brea al decorar la rotonda del cementerio de la ciudad oriental. En 1868 se trasladó a su patria, luego de pasar por Río Janeiro, llevando consigo un retrato de Urquiza que no pudo vender en la Argentina. Ver. *Imágenes de la historia y discurso político en el Estado de Buenos Aires (1852-1862)* Mención especial. Premio Telefónica a la investigación en la Historia de las Artes Plásticas.

Al no estar establecido el Estado-nación moderno, con el consecuente programa de homogeneización cultural, la pintura fue una de las armas utilizadas en el debate sobre la identidad política de la Nación Argentina, considerada como preexistente a los proto-Estados de Buenos Aires y la Confederación que disputaban bélicamente la dirección de la organización estatal. Las imágenes debían instalar en la memoria colectiva los episodios fundadores con tal fuerza que se deslice la ideología política que los había establecido como verdad (Amigo, 2008: 10).

Cuando la Argentina ingresa decididamente al conflicto en 1865, se aprecia un cambio en los soportes y técnicas de las imágenes de Mitre que comienzan a circular en el espacio local. Indudablemente la emergencia de la guerra provoca la urgencia de imágenes necesarias para sostener el relato glorificante de Mitre como el líder patriótico y principal artífice en la construcción de la nación argentina. Esta demanda de *imágenes urgentes*, será cubierta por la prensa ilustrada que desde sus páginas ofrecerán a los nuevos lectores decimonónicos imágenes de la guerra que refuerzan y sostienen la ficción patriótica.

Por otra parte, muchas de las fotografías, obtenidas durante el conflicto, inspiraron creaciones artísticas ulteriores que se basaron enteramente en ellas. Independientemente de su técnica (grabado, litografía, acuarela, óleo), “se creó una segunda generación singular de imágenes en donde se ponían en juego la capacidad para producir arte de cada grabador, litógrafo o acuarelista” (Del Pino Merck, 2016:141).

Un ejemplo de lo antes dicho es la fotografía que inspiró la albúmina obtenida al cuartel general de Mitre en 1866 (Figura 7). Miguel Ángel Cuarterolo en su artículo *Una guerra en el lienzo. La fotografía y su influencia en la iconografía de la Guerra del Paraguay* (1995) ha analizado el modo en que la fotografía influyó en la iconografía de la guerra de la Triple Alianza, el autor sostiene que “para 1865 ya existían varios sistemas que permitían proyectar o imprimir fotografías directamente sobre la tela de los pintores, facilitando a los artistas la engorrosa tarea de dibujar las proporciones y los pequeños detalles de los cuadros históricos” (Cuarterolo,

1995:102). Otro ejemplo lo encontramos en el cronista de la guerra, José Ignacio Garmendia (Figura8), quien creó en sus acuarelas casi todas escenas que aparecen en la colección de fotografías que con el título de *La guerra ilustrada* vendía la Bate & Cía. de Montevideo. A pesar de ello cabe señalar pequeños cambios que Garmendia introducía en sus pinturas con el objeto, tal vez, de resaltar aspectos que la fotografía no alcanzaba a clarificar o sumar elementos que contribuyen a reforzar el tema o darle un sentido particular o simplemente darle armonía a la composición.



Figura 7 : El general Mitre en su cuartel. Albúmina 11x18cm. 1866. Biblioteca Nacional del Uruguay.



Figura 8: Juan Ignacio Garmendia. *Guardia de honor del general Mitre en Tuyutí de una fotografía*
Acuarela, 16.6 x 25.4 cm.

José Ignacio Garmendia (1841-1925), no siendo él mismo fotógrafo, fue el cronista de guerra que más utilizó la fotografía como fuente referencial de sus obras. En el *Álbum de la Guerra* publicado por Peuser, algunos de sus dibujos reproducen la leyenda “tomado de fotografía”. Garmendia, que había sido capitán del ejército aliado y corresponsal del diario *La Tribuna*, había estudiado pintura con el español Eustaquio Carrandi. Su técnica acuarelista que incluye imágenes detalladas como si fueran miniaturas, estructuras pictóricas simples, y veracidad testimonial dan como resultado una visión conmovedora a la vez que “fidedigna” de la cruenta lucha que se sostuvo en la Guerra de la Triple Alianza.



Figura 9: Adolf Methfessel, *El Cuartel de S.E. el General Mitre en Tuyutí*; Litografía de Pelvilain.

Por otra parte debemos tomar en cuenta las ilustraciones de Adolf Methfessel (1836-1909), un pintor, dibujante, arquitecto paisajista y litógrafo, nacido en Suiza en 1836. Llegó a América en 1864, y realizó una importante parte de su obra en la Argentina donde pintó como testigo acompañando a las tropas aliadas, realizó croquis de las batallas y bosquejó escenas de los combates entre los soldados y navíos de Argentina y Brasil con las tropas paraguayas, los cuales guardan un cierto parecido con los cuadros de Cándido López y se conservan en el Museo de Luján, aunque se desconoce con exactitud en qué años viajó a la zona de combate.

El diario *La Tribuna* de la época por ejemplo informó que el artista seguía al ejército y documentaba tanto en croquis como en ilustraciones las batallas y el paso de las tropas conjuntamente con los lugares y paisajes por donde se desarrollaban los acontecimientos. Esto lo convirtió prácticamente en un cronista de guerra, contándose alrededor de ochenta las obras relacionadas con el conflicto. Muchos de sus bosquejos se convirtieron en ilustraciones del libro

de Alberto Amerlan *Bosquejos de la Guerra del Paraguay*, base luego de las litografías de Pelvilain de 1871, primer conjunto realizado una vez acabado el conflicto. La litografía que presentamos (Figura 9) muestra el lugar central en representación de la figura de Mitre. A diferencia de las acuarelas de Garmendia quien destaca a Mitre en un marco de abundante presencia de soldados que lo acompañan en la escena, las tintas de Methfessel, presentan una escena similar aunque en este caso desprovista de personas. Tal vez, haya sido la intención del artista la de aislar la figura de Mitre como un recurso narrativo para presentar a Mitre en acción posiblemente dando órdenes a unos de sus oficiales reforzando así la idea de un Mitre determinado, fuerte y protagonista de los hechos.

En ese sentido, la figura 10 de Francisco Fortuny ejecutada en 1893 “*Cuartel General de Argentina en Tuyutí*”, una litografía publicada en el Álbum de la Guerra del Paraguay está también basada en esa albúmina de Mitre en su cuartel aunque al igual que Garmendia y Metfessel produce su propia versión.

1.3 El rol de las ilustraciones en la prensa periódica en Argentina durante la guerra de la Triple Alianza.

Desde el comienzo, la guerra despertó la polémica pública. La prensa periódica fue un escenario fundamental de debate, así como un medio de difusión clave sobre la marcha del conflicto (Sábato, 2012:169). Los periódicos proveyeron los medios necesarios para la representación del tipo de *comunidad imaginada* que es la nación (Anderson, 1993) al reforzar con textos e imágenes el discurso de la nueva nación.

En la década de 1860, la prensa experimentó un interesante desarrollo en todo el país con centro en Buenos Aires. Sandra Szir ha analizado la emergencia de estos periódicos hacia

mediados de la década de 1860 haciendo énfasis en cómo esta prensa hace uso de un tipo particular de representación, el reporte visual contemporáneo: “Se trata entonces del encuentro entre representaciones de un hecho de actualidad y un medio particular: la prensa periódica ilustrada” (Szir, 2013:1). Una prensa periódica que le asignó a lo visual un espacio destacado y se constituyó en un fenómeno de valor cultural significativo.

El Correo del Domingo (1864-1868/1879-1880)¹⁴ fue uno de los primeros periódicos que desplegó este registro de actualidad ilustrada, acompañado con otros contenidos¹⁵

Szir lo expresa así:

En sus páginas alternaba contenidos culturales y de actualidad, retratos ilustraciones de ficción con imágenes narrativas que describen hechos contemporáneos. Parte de estas imágenes se refieren a la Guerra de la Triple Alianza (1864-1870) y el estudio iconográfico debe analizarse en vinculación con la materialidad del periódico. Asimismo, resulta imprescindible articular estas perspectivas con la atención a los propósitos a los que esa imaginación pudo haber servido en el marco de la cultura impresa y sus contextos sociales, culturales y políticos (Szir, 2013: 3)

Es así como la prensa ilustrada hacia mediados del siglo XIX, adquiere un carácter masivo, cuyas imágenes difundidas en los mismos estaban alineadas con la construcción de identidades en el contexto de formación de las naciones. Algunos periódicos ilustrados del siglo XIX construyeron ideológicamente, con los textos y las imágenes, una identidad en común. Los eventos importantes como guerras, revoluciones o muertes de figuras prominentes estimulaban

¹⁴ El periódico estuvo dirigido por José María Cantilo había nacido en Montevideo en 1849. Estudió jurisprudencia en la Universidad de Buenos Aires, doctorándose en 1872. Como periodista colaboró en *La Nación*, *El Nacional* y *El Siglo* y a su padre en la dirección del *Correo del Domingo*. En 1890 participó en la Revolución del lado de la Unión Cívica. Falleció en Buenos Aires, En 1891 estaba casado con una incuestionable descendiente de la elite local, Magdalena Ortiz Gesualdo.

¹⁵ En Buenos Aires, la primera firma litográfica fue establecida en 1828 por Bacle –Bacle & Cia. denominada a partir de 1829 Litografía del Estado– y constituyó una de las condiciones de posibilidad para el surgimiento de los periódicos ilustrados y de una cultura visual que ampliaba sus posibilidades de multiplicación afectando todos los campos de la vida social. (Szir, 2013).

un interés general y brindaban oportunidad al periódico para atraer lectores, reforzando de esta manera un sentimiento colectivo homogeneizado. Estos sentidos se sitúan en una trama de objetos que comparten funciones con la pintura y con la estampa (Szir, 2003: 5).

En este sentido, Roberto Amigo (2009) ha señalado como la pintura de tema histórico acompañó la expansión del Estado-nación moderno y la necesidad de fijar en la memoria episodios militares y configurar una idea geográfica del territorio nacional. Sin embargo, el autor llama la atención sobre el hecho de que los artistas contemporáneos al conflicto con el Paraguay no se ocuparon de representarlo. Según Amigo la explotación visual de la guerra para fines patrióticos quedaría entonces en manos de los “artistas menores” que trabajaban en los talleres de los periódicos ilustrados. Así lo expresa Candela Marini al analizar la cobertura de visual del *Correo del Domingo* durante el periodo en transcurrir el conflicto:

Con el estallido de la Guerra de la Triple Alianza llega también la “contaminación” política. Efectivamente, la intervención del gobierno argentino en la guerra, afectó visiblemente los propósitos originales del semanario (...) Los intereses políticos recibieron el estímulo que antes pensaba ser reservado al cultivo de las letras y las artes. Este empeño se vio secundado por las contribuciones de figuras públicas como Sarmiento, Mitre (entonces presidente de Argentina), Ricardo Gutiérrez, Marcos Sastre, entre otras tantas figuras de la escena política y cultural (Marini, 2007: 78).

La guerra no ocupaba la totalidad de sus páginas, junto con algunas noticias e imágenes también había mucho silencio acerca de la campaña, las novedades teatrales y otros contenidos indican que la intención de los editores era señalar que la vida continuaba en Buenos Aires (...) Los acontecimientos ligados a la guerra se representan en el *Correo del Domingo* desde el punto de vista del lugar de producción de las noticias, desde una Buenos Aires alejada del campo de batalla como es el caso del “*Desembarque en Buenos Aires del General Mitre presidente de la República Argentina jeneral en jefe de los ejércitos aliados el día 26 de febrero de 1867*”.

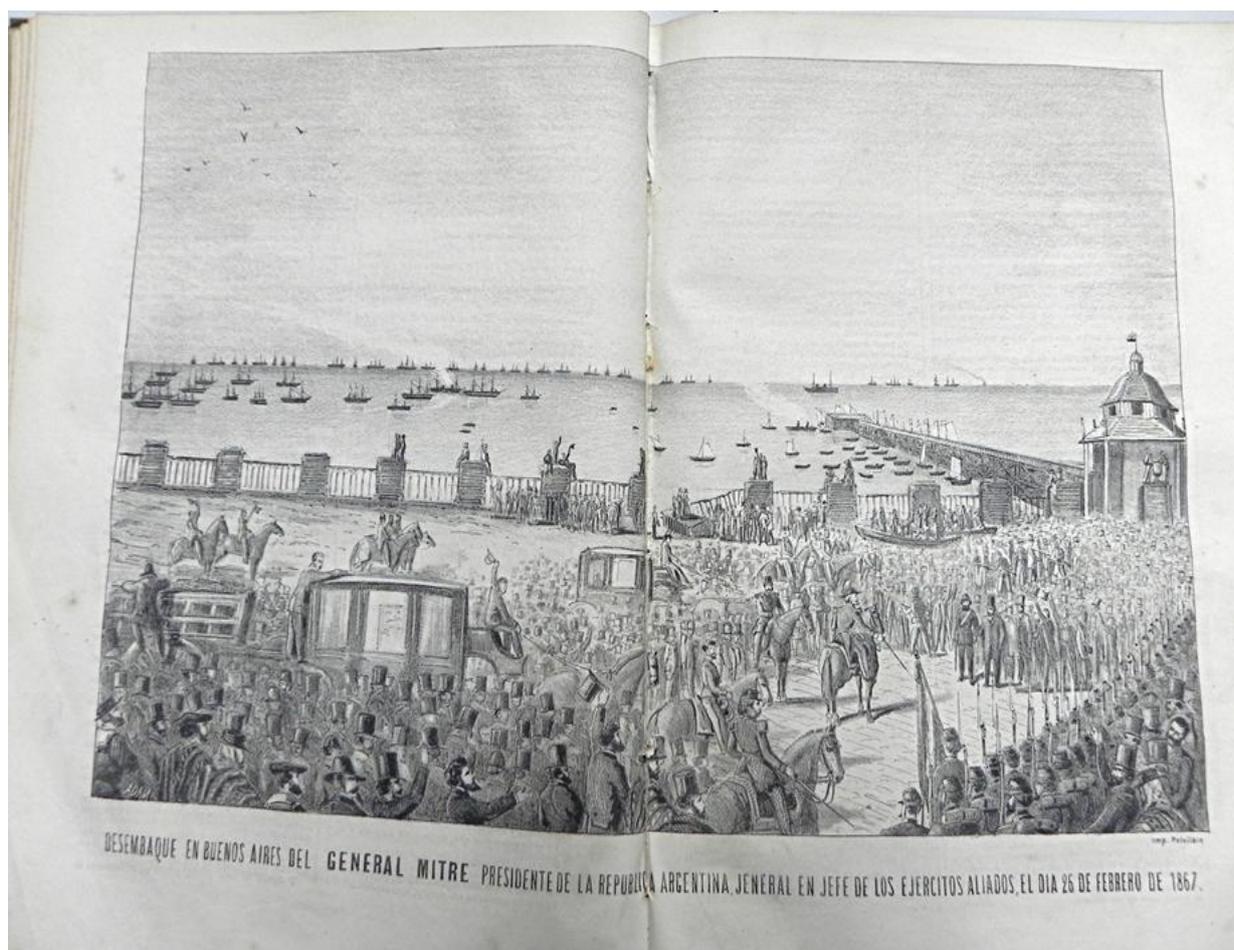


Figura 11 : “Desembarque en Buenos Aires del General Mitre presidente de la República Argentina jeneral en jefe de los ejércitos aliados. El día 26 de febrero de 1867”, Correo del Domingo firmado por Imp. Pevilam

Mientras que el texto sólo señala el arribo al puerto de Buenos Aires del general Mitre en febrero de 1867 en medio del conflicto bélico, la imagen a doble página presenta en detalle un masivo¹⁶ recibimiento público en el cual una multitud conformada por individuos de diversas clases sociales, militares, civiles, personas a caballo, en carretas o a pie, saludan en una manifestación de apoyo al proceso de organización nacional y también, a la causa de la Triple Alianza y a Mitre como figura conductora de este proceso como líder del estado argentino¹⁷.

¹⁶ En este sentido Amigo señala como la retratística contemporánea de Bartolomé apela a una movilización popular en apoyo del líder político, nunca en soledad mayestática con que, por ejemplo se representaba al Mariscal López.

¹⁷ La investigadora Sandra Szir al analizar el periódico *Correo del Domingo*, destaca el hecho de la disonancia aparente o la cierta independencia que se daba entre la información textual y las narraciones visuales de una misma noticia, donde no habría un correlato discursivo. La explicación a esta situación estaría dada por la cuestión técnica pues al tratarse de una litografía: si el grabado en madera permite la reproducción conjunta de texto

La ilustración está firmada como *Im. Pelvilain* y es importante porque representa la vuelta del campo de batalla a la Argentina de Mitre en un momento en que la guerra toma un *impasse*, luego de la gran derrota aliada en Curupaytí el 22 de septiembre de 1866¹⁸. Uno de los momentos más tensos de la guerra, ya que Mitre renuncia a su cargo de jefe del ejército aliado, producto de las desinteligencias con los mandos imperiales asumiendo ese cargo de Luís Alves de Lima e Silva, conocido como Marqués de Caxias. Mitre regresa en febrero de 1867 a Buenos Aires, para ocuparse de las rebeliones internas que se le habían presentado en la zona de Cuyo y en el noroeste. Si bien, en Buenos Aires la guerra había producido, al principio, una reacción inicial de “entusiasmo bélico” y en el litoral se logró contener las rebeliones a manos de Urquiza; el mayor conflicto se dio en Cuyo y el Noroeste, donde una gran rebelión puso en jaque el gobierno nacional (...) el levantamiento tuvo varios focos y se expandieron por toda la región a medida que se sumaban los caudillos locales el vicepresidente Marcos Paz llamó a Mitre a que regresara del frente paraguayo y organizara la contraofensiva. La movilización de las tropas regulares apostadas en la región no alcanzó para detener a las montoneras. Estos levantamientos mostraron el alcance de la resistencia a la guerra, la oposición a la política centralista del gobierno nacional y la hostilidad hacia Buenos Aires (Sábato, 2012:167-168). Toda la historia antes relatada nos interesa a los fines de hacer observar la disonancia de la ilustración que lo retrata en un marco festivo, en contraste con el complejo panorama bélico al que se enfrentaba en aquel momento.

Más allá de estas observaciones acerca del escaso interés que este tema despertó en los artistas de la época y en los potenciales comitentes y, tal como vimos, la cuestión del carácter reducido del espacio destinado a la representación del conflicto en estas publicaciones, una mirada atenta a la imagen del desembarque de Mitre en Buenos Aires nos puede llevar hacer algunas reflexiones. La primera sería una apreciación del punto de vista adoptado por el

e imagen en la misma página y a través de la misma prensa, (...) la litografía demanda una impresión aparte, un tipo de prensa diferente y a menudo un taller separado al de la impresión tipográfica (Szir, 2013).

¹⁸ Recién en marzo de 1868, a través de la toma de la fortaleza de Humaitá, con algunos enfrentamientos esporádicos, el ejército reinicia su objetivo militar de tomar Asunción y destruir a López.

ilustrador, muy semejante, a los retratos de Manzoni y Novarese para retratar la llegada triunfal de Mitre de la Batalla Pavón en 1862. Lo cual estaría indicando como las pinturas están siendo referenciadas por los ilustradores a la hora de representar a Mitre en el contexto de la guerra. Como hemos señalado las pinturas son inmediatas al triunfo militar en Pavón, las cuales desde lo compositivo glorifican su imagen y aportan una épica visual que refuerza el símbolo de Mitre como unificador y mentor de la pacificación nacional. La ilustración del desembarco sigue los mismos lineamientos compositivos: Un Mitre heroico que, en este caso de pie frente al pueblo, es ovacionado y bien recibido por un público diverso y heterogéneo. No obstante esta analogía de las imágenes en la forma en que Mitre se representa- y la suerte de carácter transitivo que presentan en relación a la glorificación del héroe desde lo iconográfico- el desembarco de Mitre en Buenos Aires en 1867, transcurre en un contexto muy diferente de los cinco años anteriores. El ingreso de Argentina a la Guerra de la Triple Alianza, implicó la alianza con el otrora enemigo del Imperio del Brasil¹⁹ en un marco de cuestionamientos y de fuertes críticas en el contexto local por el desarrollo del conflicto que lideraba Mitre.

Cabe señalar que la guerra fue profundamente impopular desde sus inicios, particularmente entre las regiones mesopotámicas argentinas (más cercanas a Paraguay que a Buenos Aires), con un costo demasiado alto por los territorios ganados, con efectos de larga duración en toda la región. La devastadora tasa de mortalidad, los levantamientos militares y políticos, la carga financiera y las vagas e insuficientes razones para intentar justificar esa masacre erosionaron la autoridad de un Estado cuya unidad y estabilidad eran aún muy frágiles²⁰. Un segundo aspecto a considerar de la ilustración del *Desembarque* sería la masividad de público

¹⁹ Debe señalarse la extensa tradición de enemistad de Argentina con el Imperio de Brasil incluso desde tiempos de la Colonia. (...) un Imperio del Brasil como un gigante desconocido y como el enemigo natural de las Provincias Unidas del Río de la Plata y de la América republicana (...) La causa de la impopularidad de la guerra en Argentina fue menos la defensa encendida de la injusticia que se cometía con el Paraguay y mucho más la deshonra y la denuncia sistemática de aliarse con el tradicional enemigo: el Imperio del Brasil.

²⁰ La condena moral a la guerra se volvió particularmente explícita en relación a la Guerra del Paraguay hacia el final de la contienda, con la obra de Juan Bautista Alberdi *El crimen de la guerra* de 1870.

que recibe con beneplácito la llegada del héroe, que ve legitimado con el apoyo de su pueblo “argentino. Las imágenes del *Correo*... dialogaban no solamente con las pinturas de tema histórico y patriótico, sino también con la multiplicidad de imágenes circulantes facilitada por la creciente innovación tecnológica en fotografía y formatos de reproducción visual.

Como explica André Toral:

Durante la Guerra del Paraguay la fotografía dejó de ser únicamente retrato y referencia para la pintura. Afirmó su valor como forma de registro histórico y autónomo. (...) La pintura académica como posibilidad de representación de la nación perdió bruscamente su hegemonía. (...) La fotografía y la litografía eran los medios que más se acercaban a ese pretendido realismo, ahora convertido en paradigma de modernidad (Toral, 2008: 220 - 221).

Prefiriendo una representación ficcionalizada de los soldados, el *Correo* ignoró los cientos de fotografías en circulación (tanto retratos, como protoreportajes de los campamentos y los campos de batalla), y eligió en cambio hacer sus propias representaciones de aquéllos a quienes también definía como héroes (Marini, 2017: 88). Si bien la fotografía hubiese sido un modo de cubrir visualmente de imágenes el periódico, la litografía le permitió introducir detalles y elementos iconográficos que jugaran a favor de un discurso victorioso del conflicto y que, de algún modo, legitimara su existencia tan cuestionada.

Tal como lo expresa Marini:

Fue entonces que la naturaleza indefinida de la imagen litográfica resultó particularmente ventajosa. A pesar de la numerosa cantidad de fotografías de soldados, el periódico elegía divulgar sus propios dibujos idealizados de las fuerzas militares argentinas (Marini, 2017:88).

Con esta vocación documental que aportan las ilustraciones del periódico entonces, se suplen la alarmante ausencia de imágenes gloriosas en la visualización de la Guerra de la Triple Alianza.

Otro caso que nos interesa analizar aquí en relación al papel de las imágenes de la prensa en la construcción de un Mitre heroico es el que aporta en este sentido el *Álbum de la Guerra del Paraguay*, revista ilustrada argentina que apareció entre 1893 y 1898, editada y escrita íntegramente por la Asociación de Guerreros del Paraguay de la República Argentina. Impresa primero en la imprenta de Jacobo Peuser y después en el taller de Tipografía de la Penitenciaría Nacional, sus páginas recogían testimonios directos de veteranos del conflicto, notas de opinión, anécdotas de campamento e imágenes de todo tipo: retratos de fallecidos durante la guerra y retratos de veteranos célebres en la arena política de sus respectivos países como Mitre, Flores, Pedro II y Solano López, además de otras estampas de guerreros no tan célebres o ignotos. Incluía también reproducciones de pinturas (como las de Cándido López e Ignacio Garmendia), ilustraciones (como las Methfessel) y fotografías de la guerra. Esta es la primera publicación postconflicto de las fotografías, tanto de la casa Bate & Cia como de otras de cientos de imágenes través de litografías (Díaz-Duhalde, 2015:190).

La revista ilustrada acumula en sus tres años de existencia y sus 45 entregas, más de 600 imágenes de la guerra y 223 biografías de soldados junto con piezas de acción, anécdotas del frente, cartas, partes oficiales de batalla y cientos de testimonios de la lucha entre los países, convirtiéndose así en la colección visual y textual más grande del conflicto existente en la actualidad²¹. En efecto, si bien el *Álbum*²² intenta abrir un espacio de confraternidad entre “veteranos” de guerra de los cuatros países resaltando el valor de la “materia prima de lucha”-los

²¹ Véase un excelente análisis del papel del Álbum en Díaz Duhalde, La última guerra. Cultura Visual de la guerra contra Paraguay.2014.

²² Disponible en alta calidad para su consulta: <http://bibliotecanacional.gov.py/hemeroteca/album-de-la-guerra-del-paraguay/>

soldados-, alejada de las políticas gubernamentales de los países que originaron el conflicto, destacando el valor paraguayo, vierte críticas en sus editoriales al gobierno argentino denunciando el abandono a sus combatientes:

De su reunión [*de veteranos*] surgió la benemérita “Asociación de Guerreros del Paraguay con fines de socorro o ayuda para los compañeros porque es una verdad humillante y cruel, que el gobierno argentino no ha aprendido todavía a evitar desnudez o el hambre del ciudadano que supo dejar sobre las trincheras enemigas el brazo con que ganaba el pan de sus hijos y que, mutilado e inválido por la patria, muere de hambre de e vergüenza solicitando una limosna al indiferente que por su lado pasa (*Álbum guerreros del Paraguay*, 1893: 45).

Pese a tan explícitos propósitos del programa que guiará la publicación, la primera entrega aparecida el 1º de febrero de 1893 dedica sus páginas iniciales a la figura de Bartolomé Mitre con estas palabras: “Para detallar la acción del Gral. Mitre, como director de los ejércitos de la Alianza, se necesitaría un volumen y daría material a nuestra revista para todo el tiempo que dure la publicación” (*Álbum...*, 1893: 2) Así, se ve como más allá de que el Álbum presente una voluntad explícita de apartarse e incluso rechazar a los rostros de gobernantes que llevaron al conflicto, la connotación que le otorgan al papel desempeñado por Mitre en el conflicto deja dudas en cuanto a si es positiva principalmente su acción como militar en la conflagración.

Francisco Fortuny (1865-1945) ilustró muchos de los números del *Álbum...* creando imágenes que han sido ampliamente circuladas y difundidas por distintos medios. Fortuny fue un dibujante y pintor nacido en Montornés del Vallés, Barcelona, en 1865 ingresó a la Academia de San Fernando y allí aprendió dibujo y pintura con Antonio Ferrán. En 1888 decidió probar suerte

en la Argentina y se embarcó rumbo a Buenos Aires y, al poco tiempo, resolvió radicarse definitivamente en esa ciudad²³.

Nos interesa para el tema de esta tesis tomar en consideración aquellas en las cuales el ilustrador retrató a Mitre en el contexto del periodo que estudiamos. Una de ellas es la famosa entrevista de Yataytí Corá.

La figura 11 sugiere un diálogo sereno y apacible entre los jefes de estado y excluye la participación del líder uruguayo Venancio Flores. La imagen reproduce parcialmente una probable escena que colocó a los personajes centrales de la contienda lado a lado y sus tropas al acecho de la reunión que, aunque era un encuentro entre caballeros, el momento no era de cortesías y mucho menos de confianza mutua. Diez días después, el 22 de septiembre se produce la Batalla de Curupaytí, en la que los aliados son aniquilados ante la fortaleza. Tamandaré no aceptaba las recomendaciones de Mitre y éste, por su parte, criticaba a la escuadra imperial que debía abrir el camino con los acorazados. La pesada derrota impuesta a los aliados mostró que faltaba una centralización de las órdenes y, sobre todo, una sincronización que hiciera las fuerzas navales y terrestres atacar juntos el fuerte. En una disputa política, los líderes aliados cayeron en alrededor de Curupaytí y, a continuación, Mitre se retiró del teatro de operaciones para sofocar una insurrección interna que amenazaba la estabilidad en Argentina.

²³ Fortuny, comenzó su labor como dibujante en la revista “Caras y Caretas”. Paralelamente colaboró con otras publicaciones que fueron apareciendo antes del Centenario, como “Pulgarcito”, “P.B.T.”, “La Vida Moderna”, “Papel y Tinta” y “Plus Ultra”. Fue el ilustrador de los manuales de historia de la Editorial Estrada desde 1906 y uno de los primeros artistas de su época en sentirse atraído por el acontecer nacional. Murió en Buenos Aires el 23 de julio de 1942.



Figura 12: Francisco Fortuny. *“La entrevista de Yataity – Corá, el 11 de Septiembre de 1866”*. Álbum de la Guerra del Paraguay, 14/15 de marzo de 1893.



Figura 13 : Francisco Fortuny. *Cuartel General de Argentina en Tuyutí*. Litografía. Álbum de la Guerra del Paraguay. 1893



Figura 14 : *La entrevista de Yataití Corá del 12 de septiembre de 1866*, grabado, dibujo de Meyer, Litografía de Jules Pelvilain, en *El Correo del Domingo* n° 143, 23 de septiembre de 1866.



Figura 15 : *Encuentro en Yataity Corá entre los generales Flores, Mitre y Mariscal López*. L'illustration, Paris 17/11/1866).

De este modo, vemos como durante el conflicto la imagen de Mitre se propaga mediante las ilustraciones periódicas mostrando grabados y litografías, algunas de ellas referenciadas en albúminas, que denotan una intención notable de continuar con la glorificación de la imagen de Mitre que ya venía impulsada principalmente desde Pavón. Como hemos visto, el encuentro de Yataití Corá produjo un conjunto de imágenes e ilustraciones en torno a ese evento (Figuras 12,13 y 14) que, más allá de las variaciones de los retratos, mostraron a un Mitre resolute y altivo, que domina el centro del espacio visual, en continuidad con un modo de representarlo previo al conflicto principalmente a través de la pintura. Otra ilustración de Fortuny sobre Mitre es *La herida del general Mitre* (Figura 15) que recrea el momento en que Mitre fue herido en la frente con una bala de fusil en 1853. Esta herida dejará una marca en su frente que será una señal característica del rostro del general, la cual lo llevará a utilizar para cubrirla el clásico sombrero tipo “chambergó” que lo usará hasta el final de vida. Esta cicatriz que luego los retratos fotográficos resaltaron como seña distintiva se convirtió en el símbolo de quien expuso su vida al servicio de la patria, una marca que reforzaba en el físico el carácter simbólico del héroe nacional.

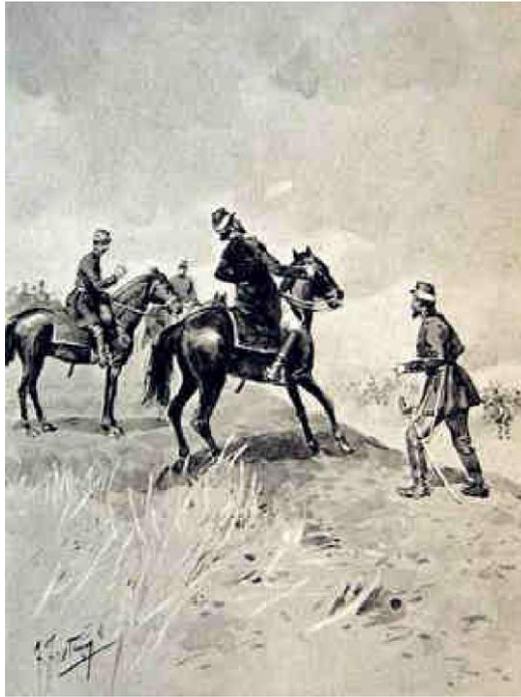


Figura 16 : Francisco Fortuny. “La herida del general Mitre”. Historia Visual. Álbum Histórico argentino. Col. 60 cuadros de F. Fortuny. Museo Roca, Buenos Aires, 2011.

1.4 La fabricación de la “apoteosis” de Mitre. “El Gran hombre”.

[...]Mitre, dirán los obreros, en su noble lucha por una sociedad de más libertad y de mejor justicia, y lo dirán porque él fue uno de ellos, porque él puede servirles de ejemplo, ya que supo elevarse hasta la cumbre por su propio esfuerzo, y también porque no será una realidad, señores, la democracia sana, culta y eficiente que él soñara, sino cuando el hombre que empuñe la manecra del arado o que redoble sobre el yunque, deje de ser fuerza, de ser máquina, para ser hombre, con su parte de trabajo que lo dignifique, con su derecho al descanso y placeres que le proporcionen la alegría de vivir y producir.²⁴

Agustín P. Justo. Discurso en la inauguración del monumento a Mitre (8-7-1927) AGN

²⁴ El discurso de Justo continuaba: *Mitre, será la voz del pueblo que sostenga sus anhelos cívicos, porque sabrá que siendo él, el último de los grandes caudillos, fue el primer político argentino que abolió los colores como distintivos partidistas, que arrasó con las denominaciones que establecían separaciones entre hermanos y las substituyó por principios e ideales superiores, pregonados desde la plaza, desde la prensa o desde el parlamento. Mitre, podrán decir, para alentarse en la tarea, los que sondeen en viejos archivos la verdad histórica; Mitre, podrá decir el joven que en viejas o nuevas rimas quiera dar forma tangible y hermosa a la emoción que agite y le conmueva.*

La extensa cita de 1927 que precede este párrafo nos introduce en la cuestión que nos interesa abordar aquí que es la consagración definitiva de Bartolomé Mitre como “héroe” indiscutido de la patria. En este apartado se busca reflexionar sobre la manera en que, luego de volver del conflicto, y al finalizar su mandato presidencial en 1868, empieza una etapa en la que Mitre juega un nuevo rol en la coyuntura política del momento y va a comenzar a transformarse en una suerte de “árbitro moral de nación”. Una condición que Mitre asumió al dejar la presidencia a costa de perder poder político efectivo. La última biografía política de Mitre publicada en 2018 por Eduardo Míguez analiza la relación controvertida que tuvo el ex presidente con la Guerra de la Triple Alianza. El autor plantea allí como el conflicto fue un acontecimiento que desvió el programa político liberal trazado por Mitre basado en el lema “Paz y administración” el cual lo llevó a mantener al principio una estricta neutralidad en la guerra y por lo que se vio interesado en conservar la paz, allí Míguez expresa:

“Las circunstancias y el error de cálculo harían fracasar esa intención, lo que dio lugar a una brutal guerra que afectaría todo su programa. Por cierto, sus consecuencias serían muy variadas, y un balance de ellas, más allá del horror moral por muchas decenas de miles de muertes absurdas, mostraría que en más de un aspecto la contienda contribuyó a hacer avanzar la consolidación de la nación” (Míguez, 2018: 281).

Tal consolidación de la nacionalidad era, de algún modo, un objetivo muy acariciado por Mitre al igual que la política de neutralidad que sostuvo inicialmente. Más allá de toda consideración sobre las razones que tuvo Mitre para ingresar a la guerra, nos interesa abordar el proceso de heroización que atravesó su figura. El modo en que fue consolidando una función social prestigiosa y cómo comenzaron sus retratos a colaborar para ocupar un lugar en el espacio emblemático de la nación hasta ingresar en el altar de la patria.

Ya hemos hecho referencia a cómo la guerra fue para Mitre un acontecimiento problemático no solo por lo que lo representó en el marco del proyecto liberal mitrista, sino por el

matiz antipopular que asumió el conflicto y que alcanzó, indudablemente, a socavar el prestigio de Mitre obtenido en la victoria de Pavón. Sin embargo, en la etapa que se inicia a partir de 1870 finalizada la contienda, Mitre consigue ir sobreponiéndose a esta situación y paulatinamente va a ir restableciendo su prestigio. A medida que fue pasando el tiempo los recuerdos de la guerra van perdiendo fuerza, y el viejo general irá adquiriendo una aura simbólica que ya no dependía de sus acciones. La inclusión en el santuario patrio debe estudiarse, según Míguez, más como necesidad social que como reconocimiento a su trayectoria. La construcción simbólica avanzaría poco a poco, posiblemente desde la “conciliación” de 1877 en adelante (...) por la necesidad de erigir un nuevo símbolo, que expresara el triunfo de la unidad nacional liberal, la consolidación institucional, la modernización, la renovación social (Míguez, 2018: 425).

En palabras del autor:

Como buen historiador que era [Mitre] sabía muy bien que los personajes que buscaba proyectar a la dimensión de símbolos no habían estado a la altura de la función; ningún ser humano real puede estarlo. Pero sabía muy bien que crear una iconografía patria era un elemento clave para la consolidación de la nacionalidad. Construyó entonces un argumento que le permitiera proyectar a Belgrano y San Martín como expresiones de identidad nacional. Y seguramente aspiraba él mismo a integrar ese espacio simbólico, aunque esa aspiración resultara un poco anacrónica (Míguez, 2018: 424).

Cabe señalar que Bartolomé Mitre produjo una historiografía que construyó un relato del pasado en donde por primera vez la nación-entendida como sujeto colectivo preexistente, dotada de rasgos peculiares (...) era elevada protagonista central del proceso histórico, pero a su vez, dentro de ella adquirió centralidad el rasgo romántico del culto a “héroe” (Blasco, 2015: 126). El héroe era el emergente y el producto natural de una nación que había nacido dotada de vigor expansivo y predestinada a un futuro venturoso.

Hacia fines de 1912 se llevaron a cabo un sin número de actos de homenaje que deben entenderse en el marco de la influencia que continuaba ejerciendo el mitrismo en la formación de la opinión pública porteña y en la vida política nacional, cumpliendo alternativamente el papel de oposición y aliado de la fuerza gobernante.

En síntesis, a solo siete años de su muerte Mitre contaba con un billete con su imagen, calles, plazas y un partido de la Provincia de Buenos Aires bautizadas con su nombre, un pequeño film, una estatua, dos iniciativas para erigir monumentos, un museo evocativo, y hasta un vals grabado en su memoria por el cantante y compositor Carlos Gardel:

*En mi alma ha nacido un anhelo, que su vuelo lo cubre cual buitres
Que cantar a Bartolomé Mitre, hijo heroico de esta gran nación,*

Pues su nombre y su grato recuerdo, en mi pecho argentino se expande

Qué recuerdo de gloria tan grande, que preocupa mi imaginación.

Cómo olvidaba en su seno, nobleza de amor ideal.

Otra vez en briosos corceles, olvidando familias y amigos

Recorría los campos enemigos, como raza del bravo huracán,

Cuántas veces lo vimos peleando, desafiando altanero a la muerte

Pero no descifraba su suerte, por la patria que era su afán.

Era el titán, era el bardo, guerrero infatigable dar al guerrero, que sangre vertió entre penas

De la patria y la historia serás como reliquia inmortal,

Cómo olvidar al valiente, que de patriotismo lleno

Sólo alimenta. Era de fe indomable, mente de gran pensador,

Era para ello, tal fiera de arrojo y valentía

Has hecho la patria mía, lleno de gloria y honor.

Ya Mitre ha bajado a la tumba, ya no tiene mi patria el guerrero,

Ya no tiene su poeta altanero, que a mi patria celeste cantó,

Voy dejando un puñado de flores, en su tumba voy a dejar mi canto

Y en mi canto lo voy venerando, al gran Mitre, al titán que murió.²⁵

En 1915 el historiador Ernesto Quesada describió la sala dedicada a la Guerra del Paraguay en el Museo Histórico Nacional de Buenos Aires: "... en el centro de la pared que da a la calle Defensa, está el retrato del general Mitre, que mandó en jefe a los ejércitos aliados y, en una vitrina al pie, los objetos que fueron del mariscal López: uniformes, parte de su vajilla, artículos de uso personal, ropa interior, sellos y, pieza no menos curiosa, el molde de corona que se tomó en su equipaje; además, fusiles, quepis, cornetas y clarines paraguayos" (Amigo, 2009:3).

²⁵ La versión musical disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=izaNP0jqp7U>

Debe considerarse que el proceso de construcción de su figura como “prócer” de la Argentina moderna se produjo antes de su muerte en 1906. La primera vez que se utilizó a Mitre como figura de un billete fue en la emisión de 1883 del Banco de la Provincia de Buenos Aires.



Figura 17: En 1884 el retrato de Mitre formó parte de los billetes fraccionarios denominados Peso Moneda Nacional, apareciendo en el billete de 20 Centavos.

El jubileo celebrado en 1901 en ocasión de cumplir 80 años puede ser pensado como un camino en la construcción de su figura como un *Gran Hombre* vivo. Pero cabe preguntarnos ¿qué elementos se ponen en juego en la fabricación de esta apoteosis? Sin duda la prensa y las imágenes que por ella circularon jugaron un papel clave en esta tarea pues contribuyeron a encarnar en Mitre la figura sincrética del Gran hombre: democrático, ciudadano y padre de familia y cuyo título de grandeza era el servicio humildemente rendido al país (...) En el elogio fúnebre publicado en el periódico *El Pueblo* de Federación en Entre Ríos, Mitre fue llamado “republico sin mácula, apóstol de la democracia” (Gayol, 2010: 18). Para la prensa contemporánea Mitre era un “personalidad múltiple”: patriota, tribuno, guerrero, estadista, parlamentario, gobernante, historiador, poeta, investigador y cultor de las ciencias y las letras²⁶ y aglutina valores políticamente necesarios, socialmente preciados y difíciles de encontrar todos juntos en una misma persona. Era la posesión de todos estos rasgos nobles, casi divinos, que lo convertía en héroe y por ende habilitaban la pretensión de hacerlo ingresar, sin cuestionamientos, al altar de la patria.

²⁶ *Revista Nacional* n°1 (1906)



Figura 18: Andrés Lamas en su estudio. Albumen, alrededor de 1890. En la parte izquierda se ve el busto hecho en vida de Mitre, frente al busto de Sarmiento que se observa a la derecha.

Lo que siguió fue simplemente la notable construcción de un ícono nacional. Las celebraciones de 1901 reunieron multitudes en manifestaciones de aprecio y gratitud a quién comenzó a ser llamado “El Patricio”. El término “patricio” iba cobrando en la Argentina aluvional un sentido diferente: buscaba honrar a las familias que se asumen como “tradicionales”, en cierta forma fundadoras de la patria, frente a la masa de recién llegados.

Si bien Mitre desde el punto de vista social nunca buscó asimilarse a esa élite ahora opulenta, que se identificaba con el Jockey Club, el término “patricio” tenía el sentido, en su caso de encarnar un ideal de nacionalidad, republicano y austero y representaba un valor constitutivo de la patria y esa construcción simbólica prioriza como fin social otorgar un sentido a una comunidad nacional, más que halagar a un ser humano. Como corolario de este proceso de construcción simbólica que se operó en torno a Bartolomé Mitre en las décadas finales de su vida

y sobre todo al momento de su fallecimiento traemos la representación del retrato que le realizará el destacado pintor español Ulpiano Checa (1860-1916). Contemporáneo de Joaquín Sorolla (1863-1923), Camille Pissarro (1830-1903) y José Moreno Carbonero (1860-1942), casado con la argentina Matilde Chaye Courtez. El artista hizo varios viajes a la Argentina que marcaron su trayectoria como pintor y donde realizó numerosos retratos²⁷. En el último de ellos, realizado en 1906, pintó un monumental retrato ecuestre del general Bartolomé Mitre (Figura 18).



Figura 19: Ulpiano Checa. *Retrato de Bartolomé Mitre* 1906. Óleo sobre tela 134 x 100 cm. Museo Mitre, Buenos Aires.

²⁷ La obra de Checa, como la de muchos otros del período, tuvo un lugar importante en el mercado del siglo de fines XIX. En Buenos Aires existía un sector de la burguesía que estaba integrado por miembros de la colonia española. Comerciantes, banqueros, médicos que se enriquecieron en el Río de Plata y que eran los que adquirían sus cuadros y solicitaban los retratos. A esto último se lo llamó 'la gira de retratos' y era que un pintor europeo pasaba un tiempo en América y la gente hacía cola para que la pinte. (...)” ver: Isola, Laura: “Ulpiano Checa vuelve a Buenos Aires después de un siglo. La República Checa”, en *Página12*, 5 de Febrero de 2006.

Roberto Amigo se refirió a este retrato en una entrevista sobre una muestra de Checa en Buenos Aires:

En el caso de Mitre, este retrato, aunque pintado en el siglo XX, contempla la forma del XIX. Es el retrato del héroe, de los padres fundadores y está más cerca del modo iconográfico en el que fue representado San Martín y no de la manera en la que se lo recuerda al historiador de la vida de San Martín, tal como fue Mitre. Ya que Mitre es ubicado más como intelectual que como militar. Es el retrato del general que no fue.²⁸

En esta misma entrevista Amigo relata una curiosa anécdota:

Cuenta que Mitre estaba en su tienda de campaña, durante la Guerra del Paraguay, cuando entró un soldado y le preguntó: “¿Qué está haciendo, mi general?”. A lo que Mitre respondió, sin levantar la vista de sus anotaciones: “Traduciendo al Dante”. “A esos gringos hay que darles con todo”, fue la briosa afirmación del subordinado y es elocuente, al menos, de la yuxtaposición de empresas que desplegaba²⁹.

Si se pudiera contar la historia sólo como una sucesión de anécdotas, ésta de Mitre serviría para mostrar con precisión que al Mitre guerrero lo ha sobrevivido el intelectual, el historiador, el periodista. Sin embargo, poco del traductor de Dante se deja ver en el retrato que Ulpiano Checa le hizo en 1906. Allí se lo pinta con el uniforme militar, a caballo y sin libros a la vista. La pregunta sobre el origen de esta iconografía tiene su respuesta: “¿Por qué lo habrá puesto a caballo? ¿Por qué habrá enfatizado esta faceta por sobre las otras? Sabemos que para la época en que Checa pintó este retrato ecuestre que destaca a Mitre como militar esta virtud era la menos destacada entre las virtudes de Mitre³⁰.

²⁸ Isola, Laura, 5/02/ 2006 *Página12* “Ulpiano Checa vuelve a Buenos Aires después de un siglo. La República Checa”. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-2793-2006-02-11.html>

²⁹ Isola, Laura...Idem

³⁰ Esta obra central en obra pictórica del pintor español, fue restaurada y puesta en forma, pues se encontraba en muy malas condiciones luego de haber sido tajeado en un confuso episodio en el Museo Mitre en

Es preciso señalar que la representación de retratos ecuestres de monarcas y soberanos a lo largo de historia del arte se entronca en una larga tradición en la cual incluir el caballo se asociaba con la idea de un poder legítimo.

Los monarcas y jefes de estados buscaban una representación que mostrará su magnificencia y su poder, contratando para ello a prestigiosos artistas al decir de Burke:

Concretizar lo abstracto consiste en mostrar al individuo como encarnación de ideas o valores. En la tradición occidental, la Antigüedad clásica estableció una serie de convenciones para la representación del gobernante como héroe o como personaje sobrehumano. Las estatuas ecuestres, como la del emperador Marco Aurelio cubierto con un manto y su característica cabellera rizada (su reinado se prolongó desde 61 a 180 d.C.), que durante tanto tiempo estuvo expuesta en el Capitolio de Roma -en la actualidad ha sido sustituida por una copia venía a hacer visible y palpable la metáfora del gobierno como ejercicio de equitación (Burke, 2000: 83).

Las imágenes que hemos ido analizando a lo largo de este capítulo expresan ese conjunto de ideas que buscaban consolidarse en el imaginario colectivo de la Argentina de mediados de siglo XIX. Ideas que aún estaban en un plano abstracto y necesitaban de figuras que los encarnaran. Así, determinadas figuras históricas acabaron por convertirse en personajes míticos, institucionalizados y naturalizados a fuerza de múltiples discursos textuales y visuales y reiterando los rituales cívicos. En este aspecto es imposible no remitirnos a la noción acuñada por Eric Hobsbawm *invención de tradiciones*³¹. Si bien el autor refiere al nacionalismo europeo del periodo 1870-1914 atravesado por la construcción de los mitos en que se fundamentan las

2002. Este cuadro formó parte de una muestra del Museo Nacional de Bellas Artes e integró además una exhibición itinerante que recorrió los museos del Cabildo en Córdoba a fines del 2005, pasó por el Museo de Bellas Artes de Mar del Plata.

³¹ Según el autor la «tradición inventada» implica un grupo de prácticas, normalmente gobernadas por reglas aceptadas abierta o tácitamente y de naturaleza simbólica o ritual, que buscan inculcar determinados valores o normas de comportamiento por medio de su repetición, lo cual implica automáticamente continuidad con el pasado”. (sin cfr). Hobsbawm, Eric, *La invención de la tradición*, 1983

identidades nacionales, nos ayuda su reflexión para pensar el problema de esta tesis, así el autor expresa:

Lo que de forma subjetiva crea la “nación” moderna consiste en tales productos y se asocia a símbolos apropiados y relativamente recientes, y con un discurso creado a medida (como la “historia nacional”), los fenómenos nacionales no se pueden investigar adecuadamente sin prestar una atención cuidadosa a «la invención de la tradición» (Hobsbawm, 1983: 21).

En cualquier caso, siempre apunta a un conjunto que se imagina (Anderson), a un «artefacto, invención o ingeniería social» (Hobsbawm, 18), a aquello que se sueña (Gourgouris) o que adquiere su realidad, en palabras de Bhabha, en «the mind’s eye». Y que se construye o inventa y plasma a través de un relato, de una narración (o más bien, de muchos relatos, de muchas narraciones posibles).

Se entiende, entonces, que los procesos de construcción de la «comunidad imaginada» de la que habla Anderson, hacen necesario atender a los procedimientos de representación que surgieron a partir de las recién formadas repúblicas, en este caso, la República Argentina.

Capítulo 2: Don Pedro II, y la construcción heroica de las imágenes a través de la guerra.

El segundo capítulo se desarrolla en torno a la figura del emperador brasileño Don Pedro II (1825-1891). En primer lugar, se describe el modo en que el Imperio brasileño ingresa al conflicto, así como sus particularidades políticas y sociales que la distinguen sobremanera de las naciones vecinas. Ahondaremos en la características propias del emperador brasileño, quien desde el comienzo del conflicto e incluso posteriormente tendrá una clara conciencia de la importancia de las representaciones visuales de la guerra, lo cual se refleja en el hecho de ocuparse personalmente de cómo deseaba ser representado y visto por el pueblo brasileño. Analiza cómo desde el plano iconográfico de fotografías, pinturas, estatuas e ilustraciones de la prensa, se construye desde lo simbólico un sentido heroico, encarnado en Don Pedro, a pesar de que precisamente el rol de jefe militar será “un cargo incómodo” de acuerdo a su propia visión. Tendremos en cuenta el férreo control de la imagen pública del mandatario.

2.1 El ingreso de Brasil en el conflicto. De la independencia a la guerra de la Triple Alianza. La guerra como interrupción del relato pacifista.

Durante la etapa que va de 1822 a la Guerra de la Triple Alianza, Brasil se vio envuelto en una sucesión de transformaciones políticas, sociales y culturales que pondrán de manifiesto las dificultades de la nueva nación para desarrollar una identidad propia. Al igual que los países de la alianza en la guerra, Brasil debe enfrentar a partir de la independencia con Portugal en 1822 problemas ligados a la ausencia de un sentimiento de brasilidad, ante la vastedad de un territorio constituido por un conjunto de unidades políticas próximas las unas a las otras por la continuidad geográfica, pero carentes de unidad cultural. Como expresa Murilo de Carvalho en su texto *Brasil, naciones imaginadas*, “la palabra patria tenía entonces un sentido ambiguo: refería más a las provincias que a la nación (...) la imagen mental de “Brasil” no existía en el pueblo, sino en la cabeza de los políticos” (2003: 503).

La continuidad de la tradición portuguesa y el mantenimiento de la dinastía de los Braganza daban a muchos la sensación de falta de una verdadera independencia, de un obstáculo a la formación de una auténtica identidad nacional. El Brasil monárquico y portugués en la América republicana era una situación incómoda para Brasil. Don Pedro I, se había convertido en el primer emperador de un Brasil independiente en 1822, cuando la aristocracia brasileña forzó una ruptura con Portugal. Un año antes, el padre de Don Pedro I, Don João VI, había dejado Brasil para volver al trono de Portugal creándose así una monarquía separada. La lealtad que mantuvo el rey hacia Portugal, le valió el enfrentamiento con las elites nordestinas, lo que provocó divisiones internas y rebeldía de las elites del interior que resisten al poder de Rio de Janeiro. En ese mismo período Don Pedro I sufrió un serio revés en la política exterior. Lo que ahora es Uruguay se había anexionado a la América portuguesa en 1821 como “Provincia Cisplatina”. Pero en 1825, la guerrilla local se hizo en el poder y proclamó la unión con las Provincias Unidas del Río de la Plata (la actual Argentina). La guerra resultante entre Brasil y

éstas últimas terminó 1828 con un tratado que creaba un estado independiente, Uruguay. Cuando João VI murió en Portugal en 1826, Don Pedro I su sucesor legal, consciente de que los brasileños nunca aceptarían una reunificación con Portugal, abdicó en 1831 y partió de la tierra cuya independencia había contribuido a lograr menos de una década antes (Skidmore-Smith, 1996: 161 y ss).

El vacío de poder que provocó su partida, ya que su hijo Don Pedro II tenía sólo cinco años, hizo que durante 9 años ejerciera el poder una regencia hasta el acceso al trono en 1840. Nueve años en los que los regentes ejercen el poder, en medio de un clima conturbado por rebeliones en varios puntos del país y ásperos debates, oponiéndose a la centralización y descentralización político-administrativa.

Don Pedro II, gobernó el Imperio desde 1840, 49 años, 3 meses y 22 días, hasta el año 1889. Según la descripción del historiador José Murilo de Carvalho:

Era un hombre de 1,90 de altura y de penetrantes ojos azules, barba espesa, prematuramente emblanquecida, huérfano de madre al año de vida y de padre a los 9 años, Asumió el poder con 15 años de edad recibió de tutores y maestros una educación rígida que buscaba hacer de él un jefe de Estado perfecto, sin pasiones y sometido a las leyes y al deber, casi una máquina de gobernar. Este fue Pedro II emperador de Brasil, el que detrás de los rituales de la monarquía, había un ser humano marcado por las tragedias domésticas, lleno de pasiones y contradicciones. (...) Este fue Pedro d' Alcântara, ciudadano común que detestaba las pompas del poder "Por la longevidad del gobierno y por las transformaciones efectuadas en su transcurso, ningún otro jefe de Estado signó más profundamente la historia del país (Murilo de Carvalho, 2007:10).

En la década de 1840 se enciende un nuevo conflicto con Juan Manuel de Rosas, presidente de la Confederación Argentina. Brasil rompe relaciones con Rosas por causa de una divergencia sobre la libre navegación del Río de la Plata. El representante de Rosas en Río de

Janeiro Tomas Guido, reclamaba al Brasil que reconociera la independencia de Uruguay y de Paraguay.

El año 1862 constituyó un hito para los Estados platinos, sea para las respectivas políticas internas, sea para las relaciones entre ellos. En el Paraguay subió al poder Francisco Solano López; en la Argentina, se dio la reunificación nacional bajo el liderazgo de Buenos Aires [Mitre], y en Brasil, el Partido Liberal sustituyó en el gobierno al Conservador en el gabinete de Don Pedro II (Doratioto: 2002, 36). Esta modificación en la ecuación política regional repercutió en el Uruguay, donde pronto se reactivó la larga disputa entre los dos partidos rivales: los blancos-en el poder- y los colorados. El conflicto se inicia entre el Imperio y Uruguay cuando este último no le renueva a Brasil la navegación de los ríos. La presencia de un número creciente de hacendados riograndenses que ocupaban tierras del lado uruguayo de la frontera para expandir sus empresas ganaderas se convirtió en una fuente de conflicto. Mientras el gobierno oriental intentaba asegurar su jurisdicción y controlar esa región ante el temor de que se convirtiera en una zona dominada por los brasileños, y eventualmente fuera absorbida por el imperio, la corona brasileña protestaba por lo que consideraba un atropello a los intereses y supuestos derechos de sus súbditos, por lo que invadió el territorio oriental. Cerca de 40.000 brasileños vivían en Uruguay, más de un quinto de la población, y poseían alrededor de un millón de cabezas de ganado. Estos grandes propietarios amenazaban con separarse del Imperio si Don Pedro II no intervenía, reclamo que era favorecido por la opinión pública en la capital. El gobierno progresista se sintió forzado a actuar para no ser acusado de débil.

El imperio de Brasil era el Estado más poderoso (o quizá menos débil) de los involucrados, pero no por ello dejaba de poner fuertes asuntos en juego. Por un lado, su protagonismo regional lo llevaba a tener un desenvolvimiento en los hechos del Río de la Plata, por el otro, el sur de ese país tenía lazos más débiles con el resto de la nación que no hacía tanto

tiempo había concluido una prolongada guerra con sus fuerzas independentistas. Atender a las presiones de las élites ganaderas era una forma de mostrar la integración de su imperio.

Entre tanto Solano López había decidido intervenir para frenar el avance brasileño y advertir al gobierno imperial que no toleraría una invasión militar al Uruguay alegando que atentaba contra el equilibrio de la política del Plata.

Finalmente en 1864, Brasil invade y ocupa militarmente el Mato Grosso, y meses más tarde ocupa Montevideo derrotando a los blancos e imponiendo al jefe colorado en la presidencia, de este modo, Paraguay rompe relaciones con el Imperio y declara la guerra a Brasil secuestrando el vapor *Marqués de Olinda* que pasaba por Asunción camino a Mato Grosso y posteriormente invadiendo el Mato Grosso (Sábato: 2012, 149). Con el objetivo de penetrar el sur de Brasil, Solano López solicita permiso a Argentina para pasar por Corrientes, permiso que Mitre le niega motivo por el cual Solano invade militarmente la provincia provocando la guerra con Argentina. Como hemos señalado en el capítulo anterior, el presidente Mitre tenía entonces una clara vocación de paz, para lo cual deseaba mantener “la más estricta neutralidad” pero, según su perspectiva, no podía permitir el tránsito por el territorio argentino a los beligerantes pues dejaría en posición de debilidad a la Argentina.

La política del Uruguay generó una situación bastante difícil de imaginar poco tiempo antes: la alianza entre Brasil y Argentina.

Como vemos, la coyuntura de 1864 favoreció la coincidencia de intereses de estos países, hecho que les permitía controlarse mutuamente reduciendo el riesgo de enfrascarse en una guerra entre sí (Míguez: 2018, 293). Con la subida de Flores al poder de Uruguay, apoyado por el Imperio y Argentina, se creó la Triple Alianza de Brasil, Argentina y Uruguay contra el Paraguay cuyo tratado se firmó el 1º de mayo de 1865.

La primera decisión de Don Pedro II fue dirigirse al campo de batalla, es decir a Rio Grande do Sul, invadido por los paraguayos para lo cual solicitó al consejo de Estado permiso para viajar. La autorización fue concedida produciendo la abdicación al trono y la partida como “*primer voluntario de la patria*”. En verdad, el viaje al sur representa diversas ventajas para la política nacional y monárquica; la principal, naturalmente, era el incentivo del voluntariado.

Brasil era mucho mayor que Paraguay, y despuntaba un ejército de apenas 16.000 hombres. El Imperio brasileño basaba su capacidad armada especialmente en fuerzas de carácter brasileño, como la Guardia Nacional, fuerza leal a los liberales creada en 1831 para sustituir al ejército regular, considerado poco confiable, indisciplinado y permeable a demandas populares y radicales expresadas en las “manifestaciones de pueblo y tropa” que llevaron a la abdicación de primer emperador (Peres-Costa: 2016, 72). La monarquía, entonces, dependía de las fuerzas milicianas, tanto para su defensa como para el mantenimiento de una política intervencionista en el Plata.

La presencia del emperador en el frente de batalla, al lado de Mitre comandando la fuerzas aliadas y de Flores serían una importante demostración de unión, ya que no debemos olvidar el historial de enfrentamientos con estas naciones y la desconfianza mutua que históricamente se tuvieron. Desconfianza que llevó incluso a Solano López, a lo largo de la guerra a no perder la esperanza de provocar un enfrentamiento entre Brasil y Argentina.

Según la descripción de Murilo de Carvalho Don Pedro II enfrentó un largo y penoso viaje:

“vestido de casaca y gorra de marina, partió de Río de Janeiro el 10 de julio de 1865, saludado por una pequeña multitud reunida en las calles [acompañado de algunos de sus ministros] (...) el viaje por tierra fue incómodo, hecho a caballo y en carretillas, comía en la barraca y conversaba al pie del fuego con los oficiales (Murilo De Carvalho, 2007: 114).

Tal descripción de Don Pedro II en los momentos iniciales del conflicto, deja entrever el espíritu del hombre que decía “haber nacido para las ciencias y las artes y que detestaba la guerra y la violencia”, pero que paradójicamente, la imagen de barbarie del régimen paraguayo instalada en la cabeza del monarca lo convencía de la necesidad de continuar en la guerra. Murilo de Carvalho relata en la biografía escrita del monarca que en el camino a Uruguaiana, Pedro II pasó por Porto Alegre y visitó San Gabriel, en el cual tuvo una larga conversación con un teniente paraguayo hecho prisionero, la charla no giró en torno de la guerra como cabría suponer, sino sobre el guaraní hablado en Paraguay y la semejanza con el brasileño. Hacia el final de la charla, el emperador ofreció al joven oficial la posibilidad de regresar a su país. La oferta fue rechazada, porque, según el teniente, si regresaba sería muerto por haberse dejado aprisionar. La anécdota revela, de acuerdo con Murilo de Carvalho, en primer lugar la erudición del emperador “en pleno frente de batalla, Don Pedro II confraterniza con un oficial enemigo y discute con él sobre sus temas predilectos de estudio, probablemente la lengua guaraní., explica Murillo:

Don Pedro II debe haber quedado horrorizado por el temor del prisionero que fue muerto al regresar. La imagen de barbarie ligada al régimen paraguayo durante la guerra, siempre enfatizada por los aliados, tal vez nos ayude a comprender esa intransigencia, de cómo el emperador, tan empeñado en mostrarse como un pacifista por vocación, haya sido tan inflexible a la hora de negociar la paz sacrificando esa imagen por la de un firme militar dispuesto a liquidar a López hasta las últimas consecuencias (Murillo De Carvalho, 2007: 114).

Incluso después de la feroz derrota aliada en Curupaytí en 1866, en la cual perecieron miles de aliados, el emperador no admitió negociación ni mediación alguna “es cuestión de honra y no transo” admitió en una carta su amante: López tenía que ser depuesto y expulsado del país. Cualquier otra solución será ofensiva para la nación. Pacifista radical por educación y convicción, Don Pedro II se comportaba como un beligerante radical. La justificación para la intransigencia

era siempre “la honra de Brasil”. El episodio con el teniente paraguayo y la percepción generalizada sobre la naturaleza del gobierno de López pueden haber contribuido además a que el emperador eligiera ser representado en pinturas, fotografías y litografías de prensa con casaca de jefe militar durante aquel período. Como una necesidad de reafirmar el carácter dispuesto de Brasil de defender su territorio.

2.2 Los artistas del Imperio y los retratos de Don Pedro II durante la guerra.

La formación del sistema artístico en Brasil fue realizado básicamente por la Academia Imperial de Bellas Artes (AIBA) de Río de Janeiro, fundada por los integrantes de la llamada “Misión Francesa”³², la cual llegó a Brasil en 1816. La fundación de la Academia no se debe apartarse de la idea de transferencia de un reino europeo para América: la fuga de D. João VI y de su corte al Brasil en 1808 por la invasión de la península ibérica. La corte en Río constituye la primera revolución moderna en el sistema del arte brasileño, pues suplanta el modelo informal del artesano por nuevos patrones profesionales: la figura del artista con formación profesional conforme al canon occidental, el sistema de encargos y el coleccionismo público, entre otros.

Durante la Revolución Francesa, el arte reveló toda su potencialidad en cuanto instrumento utilizado al servicio del Estado. Con Antoine-Jean Gros (1771-1835), Vivant Denon (1747-1825), Jean-Auguste Dominique Ingres (1780-1867), Pierre-Joseph Proudhon (1809-1865), Nicolas-Antoine Taunay (1755-1830), Jean-Baptiste Debret (1768-1848) y, principalmente, Jacques-Louis David (1748-1825), la producción artística francesa setecentista sirvió al Imperio y ejerció un papel primordial en la construcción de la imagen de Napoleón (Schwarcz, 2008: 53). En los próximos años, la *Missão Francesa* perdería dos de sus miembros del grupo original: Jean-Baptiste Debret y Grandjean de Montigny decidieron dejar la academia y

³² La contratación de un grupo de artistas extranjeros reunió no sólo el deseo de construcción de un aparato laico en relación a las artes; también la intención de importar a la sociedad nuevas preferencias artísticas, más coincidentes con la cultura de los países civilizados. Así, al menos teóricamente, “la idea era formar un grupo sólido y centralizado, y, como en Francia, importar patrones, modelos, géneros y gustos”. CITA

trabajar por cuenta propia. Esos acontecimientos llevarán al gobierno a decretar el 17 de noviembre de 1823, la instalación de la Academia Imperial de Bellas Artes. Los esfuerzos de institucionalización del sistema artístico en el país sólo pudieron ser concretados en 1826 con la creación de la Academia Imperial de Bellas Artes en la capital del Imperio. A través de la nueva generación de artistas, brasileros formados en Europa, el sistema artístico del país comenzaba a mostrar resultados ya que poco a poco, los eventos promovidos por la AIBA conseguían movilizar sectores cada vez mayores de la Corte.

En 1838, Félix-Émile Taunay³³ fue nombrado profesor de francés de D. Pedro II, abriendo un canal de comunicación directa con D. Pedro II, Félix-Émile Taunay incentivó la presencia del monarca en las exposiciones y premiaciones de la academia. Tal presencia era fundamental, ya que no solo valorizaba los trabajos de los artistas, sino también confería legitimidad al espacio relativamente nuevo de la academia. De allí sostiene Squeeff:

Al presenciar las exposiciones, la Academia se tornaba el lugar donde era practicado un ritual en que se afirmaban los valores monárquicos, como el destaque dado al emperador y a su séquito. Y ese “teatro de corte” venían asociados a valores propios de la nación independiente que se consolidaba en aquellos años: el himno nacional siempre abría el ceremonial. Subyacente a todo eso, era la Academia que se afirmaba como espacio cortesano y, por otro lado, de afirmación de los valores nacionales. Valores que encontraban en las “bellas-artes” un espacio peculiar de expresión, tal como afirman muchas veces en sus discursos directores como Taunay o Porto Alegre (Squeeff, 2012: 89).

Hacia la segunda mitad del siglo XIX, Brasil despierta hacia una iconografía propia a través de la pintura oficial histórica. En plena etapa de consolidación republicana, se impulsa a los artistas a construir una versión oficial de los hechos, a maximizar el papel de los actores principales y a fabricar nuevos héroes:

³³ Director del AIBA

La pintura del Romanticismo brasileño, en términos ideológicos, giró principalmente en torno al movimiento nacionalista, orquestado hábilmente por el emperador Don Pedro II, consciente de los problemas oriundos de la falta de unidad cultural en un país tan vasto e interesado en presentar una imagen de un Brasil civilizado y progresista ante el mundo. En el Segundo Reinado, la Academia Imperial de Bellas Artes entró en su fase más estable y productiva, el Romanticismo brasileño encontró condiciones de florecer en la pintura, produciendo sus principales nombres (Prazeres y Costa, 2011:6).

Es durante este periodo donde los recursos empleados para la propaganda oficial estimularon la pintura de batallas, subgénero de la pintura de historia, modalidad de mayor prestigio entre los géneros de pintura cultivados en la Academia Imperial de Bellas Artes. Ese fue el papel de la pintura de tema histórico en el Brasil. Por cinco décadas, alegorías y escenas imaginarias de la historia fueron sucesivamente pintadas por Víctor Meirelles (1832-1903), como la imagen de la fundación del Brasil *A primeira missa* (1860) y la de la consolidación de la nacionalidad *A Batalha dos Guararapes* (1875), un enfrentamiento que reúne a portugueses, indios y esclavos africanos contra la presencia holandesa en el Nordeste brasileño. El imaginario histórico recibe el aporte de Pedro Américo, Eduardo de Martino, Pedro Peres, Rodolfo y Henrique Bernardelli, Antonio Parreiras, Eliseu Visconti y muchos otros.

En palabras de historiador del arte Jorge Coli:

La producción de representaciones visuales de acontecimientos heroicos de la historia nacional, por la grandiosidad del vehículo de gran formato, expresaba el deseo de afirmación del Estado y la valorización del sentimiento de dedicación a la patria como moralmente superior. Algunas de las obras encomendadas y producidas en ese contexto se convirtieron en representaciones visuales clásicas de la Historia nacional; y son testigos del interés del Estado imperial en registrar, en una narrativa pictórica, las victorias militares, que servirían de motivo de exaltación cívica y militar, y de esa manera, reiteraban la grandeza de la patria, de sus instituciones y de los "hombres ilustres" (Coli, 2005: 85-86).

Las artes en general van a formar parte del esfuerzo político de construcción del imaginario de la nueva nación, buscando temas nacionales. La pintura de historia es, por lo tanto, colaboradora de los intentos de creación de la identidad nacional en el siglo XIX.

Importantes episodios de la historia del país son propuestos por el Estado como tema en pedidos de gran tamaño, comúnmente entregado a los dos grandes pintores del período: Víctor Meirelles y Pedro Américo de Figueiredo e Melo (1843-1905), responsables de los íconos más expresivos de la memoria nacional brasileña (Castro Vieira, 2009: 1154).

Las sólidas bases implantadas por el sistema artístico de la Academia Imperial de Bellas Artes, entre las décadas de 1830 y 1850, contribuirán no sólo a colocar a la institución en el contexto de producción artística de las naciones civilizadas, sino también a colaborar directamente para la formación artística de brasileños renombrados, como Victor Meirelles e Pedro Américo (Dias, 2005: 11).

Fue a partir de la Guerra contra Paraguay que el Estado pasó a actuar como incentivador de una producción artística dedicada a la exaltación de los grandes hechos de la nación por medio de la pintura histórica. Al encargar y adquirir de pintores consagrados representaciones de episodios de la guerra, el Estado dinástico imperial empleaba una estrategia de afirmación de poder e invención de héroes nacionales. El carácter oficial de los pedidos y la representación de episodios contemporáneos, aún frescos en la memoria colectiva, dieron prestigio a la pintura de batallas y conferían carácter épico a los eventos y sus protagonistas, muchos todavía vivos.

En palabras de Paulo Herkenhoff:

La pintura histórica sobre la Guerra del Paraguay no puede separarse del conjunto de Imágenes que, en la segunda mitad del siglo XIX, se elaboraban para la constitución del fondo simbólico colectivo del Imperio, que buscaba consolidarse ante las demandas provinciales y el imaginario necesario para la cohesión colectiva del

Estado nacional brasileño. La producción del arte sobre la Guerra de Paraguay se da inicialmente bajo los auspicios del emperador y, después de 1889, de la República. En términos generales, en el período de la eclosión de la Guerra de la Triple Alianza, el Imperio brasileño tenía el sistema de arte más fuerte de América del Sur. (Herkenhoff, 2009: 3).

Es interesante para los propósitos de esta tesis, saber quiénes fueron los dos artistas oficiales más importantes del Segundo Imperio en Brasil, reconstruyendo, sucintamente, su identidad y el que rol desempeñaron en el contexto de la guerra, para comprender como se llevó cabo la encomienda de pinturas, principalmente de retratos de su emperador durante el periodo de la guerra, y desarrollar, de este modo, un discurso visual desde las esferas oficiales del propio Estado imperial.

Victor Meirelles nació en Florianópolis en 1832, hijo de inmigrantes portugueses de condiciones financieras precarias, se formó en dibujo con el ingeniero argentino Mariano Nahuel Moreno. Ingresó a la Academia Imperial de Bellas Artes en 1847 y la relación con Don Pedro II llegó través del pintor brasileño del imperio Manuel e Araujo Porto-Alegre (1806-1879)³⁴.

Un retrato de este artista que merece especial atención para nuestro trabajo es la obra sobre *Don Pedro II*, de Víctor Meirelles de 1864 (Figura 21). En el retrato, elaborado un año antes del inicio del conflicto, el emperador se encuentra solo, envuelto por símbolos que apuntan tanto al poder del pensamiento y de la cultura, representado por los libros y obras de arte que lo rodean, como al poder de las armas inscriptas en la faja de almirante, sentando ya las bases de la imagen de “rey guerrero” e incluyendo elementos nacionalistas como ramos de tabaco y café, elementos iconográficos que va a sostener hasta el final de la guerra.

³⁴ En 1841, Manuel de Araújo Porto, brasileño, discípulo de Debret, en su retorno a Francia y estudiando también en el atelier de Gros, inició un cuadro de aproximadamente 40 m², representando la ceremonia íntima de la consagración y coronación de D. Pedro II, ya coronado, con la estatura de adulto, portando todos los símbolos majestuosos; con la presencia de los súbditos en el interior de suntuosa construcción, montada por el propio pintor-arquitecto, únicamente para las festividades. Cfr. Schwarcz (1998); Castro Vieira (2009).

Meirelles enfatiza en el retrato de Don Pedro II su aspecto militar en detrimento de la representación con los atributos simbólicos del emperador con la corona, manto y bastón de mando, lo que puede pensarse como las primeras insinuaciones en el plano iconográfico de presentar una nueva imagen que el gobernante se había propuesto ofrecer a su pueblo ante el inminente clima de tensión regional.

Si, al inicio del Segundo Imperio, la producción de la AIBA, en lo que se refiere a la pintura de la historia, se había fijado en el pasado colonial y en la construcción de mitos de origen³⁵, la Guerra del Paraguay impondrá como urgente la representación de la historia contemporánea. “Se trata de imágenes que hablaban más de la victoria de Brasil que de la guerra” (Castro Vieira Christo, 2009: 1155). A la vez que se convirtió en tema predominante en los debates historiográficos publicados por la Revista del Instituto Histórico y Geográfico Brasileiro (IHG), institución oficial encargada de la escritura de textos históricos creada en 1838: La guerra, allí era explicada como una reacción del Imperio a la agresión paraguaya, una lucha de la civilización contra la barbarie representada por el "tirano" López³⁶.

La relación de Don Pedro II como un mecenas de la Academia, de acuerdo a Schwarcz parece entonces ser muy evidente:

Mucho podría ser dicho sobre Academia, más de pronto baste recordar que la relación del monarca con esa institución fue muy estrecha. Más allá del apoyo financiero

³⁵ En cuanto a las raíces de la nacionalidad, algunos, privilegiaban los orígenes europeos, otros la buscaban en los indígenas; prevaleciendo, por fin, la visión romántica de sesgo indigenista (Castro Vieira: 1153). La visión romántica del indio colocándolo en el centro de una imaginada identidad nacional hizo que la representación del país como indio, se tornara común durante el imperio. El Brasil era indio y hombre, reforzado por la figura masculina del emperador. Tal vez, la sociedad patriarcal no conseguía visualizar una patria guerrera femenina al estilo de la Marianne francesa. Una vez obtenida la República, no tendrá duda en adoptar la representación femenina siguiendo la inspiración francesa. Además, la exaltación de la naturaleza, heredera de la visión idílica transmitida por los descubridores y primeros viajeros, convirtió a la naturaleza como fuente del nacionalismo hasta el presente (Murilo de Carvalho, AÑO: 511).

³⁶ Los trabajos del IHGB se circunscribe en los moldes de este proyecto propició al fortalecimiento de la monarquía, del Estado y de la unidad territorial, que sería también cultural. En los recintos del IHGB fueron constantes las discusiones acerca de la importancia de los reyes para la conformación de la cultura nacional, así como las comparaciones de Don Pedro II con reyes antiguos, como Alejandro, Augusto, Marco Aurelio, entre otros, y los más próximos cronológicamente como el Luis XIV, rey de Francia de 1643 a 1715.

oficial, con los vínculos [de la AIBA] con Don Pedro II estaban claros por el volumen de retratos encomendados que tenían como modelo al emperador (Schwarcz, 1998: 145).

De acuerdo con la autora, el hecho de que Don Pedro II fuera un mecenas de la Academia con el interés no solo de crear su imagen como un “gobernante comprometido con la nación”, sino también con el de crear una memoria colectiva y una cultura unificada, permite comprender el estrecho vínculo entre ambos.

La guerra representa un momento de necesidad de divulgación de la imagen del emperador, y en consecuencia “la confección de retratos sirvió como instrumento para un estrechamiento de los vínculos entre la academia y el gobierno imperial” (Dias, 2005: 15).

La pintura histórica, permitió, entonces un fortalecimiento de la cohesión social al mismo tiempo, que estas encomiendas oficiales formaron parte de un emprendimiento simbólico que tenía como objetivo identificar el Estado imperial como la nación por medio de la exaltación de la monarquía, la familia imperial y los jefes militares convertidos en héroes nacionales (Conduru, 2014: 29).

Y en ese sentido, para Don Pedro II, Victor Meirelles fue, evidentemente, un artista con la capacidad de representar esos anhelos del emperador, de allí su necesidad de protegerlo “era como una obligación de Estado, una forma de garantizar una iconografía social” (Schwarcz, 1998:145-146).

Vemos entonces como el monarca comprendía que era necesario el uso de pinturas como forma de transmitir a la población local y hacia el exterior actos heroicos, símbolos de la identidad nacional que se pretendía crear en la época, “bien como obras que retratasen la simbología de su poder o través de la representación romántica de una situación” (Nunes Gallo, 2016: 252). Victor Meirelles aprendió la importancia de la técnica del retrato muy temprano en su

estadía en Europa estudiando figuras esenciales para el dibujo histórico de batallas principalmente, que era lo más valorizado en la época al igual que los caballos. Además de su técnica, el artista entendía claramente, al igual que Don Pedro II, la importancia de narrar la historia, propagando una “verdad” de los acontecimientos a través de la pintura de batallas y también de los retratos del emperador. En este sentido, Elaine Dias resalta la importancia del retrato oficial a mediados del siglo XIX, enfatizando su función legitimadora del poder monárquico especialmente en las provincias más alejadas. El uso del retrato como instrumento de personificación del monarca servía a un objetivo político, promoviendo una aproximación entre los súbditos y el soberano. Como sostiene Dias, había una mixtura entre el carácter estético, político y religioso del retrato, que permitía que el emperador fuese adorado y homenajeado en todas las provincias (Dias, 2006: 257).

En las palabras de Nunes Gallo:

En el caso del emperador se procuraba dar una imagen de un político comprometido, un hombre de familia, el detentor del poder, y el responsable de un gobierno civilizado y evolucionado. Esa era la imagen que él quería pasar a través de los retratos. Y para entender eso era necesario situar a ese gobernante en las obras encomendadas por los miembros del imperio. Aunque esas imágenes en si, como hechos materiales no tenían sentido, sino que era en la interacción social producían su sentido (...) en la medida que movilizaban ciertos atributos que daban existencia real a esos sentidos y a esos valores. De ahí la importancia de situar la obra en su espacio y en su tiempo. (Nunes Gallo, 2016:253).



Figura 20 : Victor Meirelles de Lima: *Don Pedro II*, 1864 Óleo sobre tela, 252 m x 165 cm. Museo de San Paulo, Brasil.

En el retrato *Don Pedro II* (Figura 21) hecho por Meirelles puede observarse la influencia directa de los retratos de emperadores y personalidades europeas, utilizando prácticamente la misma simbología de poder de los retratos europeos (Nunes Gallo, 2016: 255).

Sin embargo es importante destacar junto con Christo Vieira, y enfatizado por Nunes Gallo “había una verdadera negociación entre el artista y la personalidad del retratado cabiendo así idealizaciones y el uso de simulacros” (Nunes Gallo, 2016: 254).

Otro significativo retrato de Don Pedro II durante el periodo de la guerra, es el famoso retrato de Pedro Américo llamado *Don Pedro II en la Apertura de la Asamblea Gral.*



Figura 21: Pedro Américo. *Habla desde el trono (Don Pedro II en la Apertura de la Asamblea Gral.)* 1872. Óleo sobre tela. 288 cm; x 205 cm. Museo Imperial. Rio de Janeiro.

En 1872 Pedro Américo pintó el retrato de Don Pedro II conocido también como *Fala del Trono*. Pintado dos años después de finalizada la guerra. La obra fue expuesta en la *Exposición General* de 1872. En la pintura el monarca exhibe en ella toda la pompa de la realeza, manto forrado, cetro, corona y bastón de mando. Representa el momento en que leía ante diputados y senadores el programa de gobierno. Cabe señalar que al término de la Guerra de la Triple Alianza se desataron conflictos internos producto del cambio en el balance entre liberales y conservadores dentro del gabinete, problema este que venía arrastrándose desde 1868. Pedro Américo colocó a

Don Pedro II en el centro del cuadro, mostrándolo imponente, como la propia encarnación del poder monárquico.

Sin embargo, como señala Murilo de Carvalho en su obra *Don Pedro II*:

Sintomáticamente, el cuadro no fue encomendado ni sugerido por el emperador. La encomienda fue del vizconde de Abaeté, presidente del senado durante trece años. El vizconde aparece, con destaque, naturalmente, en el medio del grupo de políticos incluidos en la obra (Murilo de Carvalho, 2007.83).

Así mismo Schwarcz relata:

[En la representación de Américo] había toda una preparación para tal acto. El Emperador se vistió como un verdadero monarca europeo: "con su manto verde, como la nación, la corona y la murcia de plumas de charla de tucán, más propios a un 'Luís XIV de los trópicos', d. Pedro II dialogaba con sus súbditos, así como ellos lo reimaginaban valiéndose de lecturas particulares"(Schwarcz, 1998: 17).

Cabe preguntarnos qué razones pudo tener Américo, cuando ya había finalizado el conflicto en 1872, en realizar una representación de Don Pedro II al estilo tradicional, un modelo que pareció haber sido interrumpido durante la guerra. Muchos eran los símbolos que caracterizan la monarquía brasileña, sin embargo, principalmente después de la Guerra del Paraguay, cuando varios de éstos fueron abolidos (tales como el *Te Deum* y el besar la mano), resulta extraña tal representación. En ese sentido, no se pudo soslayar la función del retrato y la significación religiosa que tuvo la tradicional representación del rey en Brasil. Al igual que en Francia, el retrato sirvió, principalmente como la personificación del rey, ocupando su lugar en momentos de su ausencia. La presencia del retrato reemplazaba la ausencia del rey recibiendo todos los homenajes y señales de respeto. De acuerdo a Dias:

En el período de aclamación de la Independencia, el retrato político en Brasil ganó, por lo tanto, un gran significado, no solo personificando al emperador en presencia de sus súbditos, sino también

adquiriendo un carácter sagrado, tomando el lugar de los santos en las procesiones, con un claro objetivo político. Por lo tanto, se utilizó un dispositivo religioso para exaltar la figura política.

De modo que, el cuadro que nos ocupa y lo extraño que nos resulta tal representación posterior a la guerra, parece tener sentido si, considerando lo expuesto, suponemos que Américo haya apelado en su imagen al imaginario religioso muy fuertemente arraigado en la sociedad brasileña.

La metáfora religiosa aparece, por lo tanto, como un instrumento de persuasión y legitimación del poder del soberano. Por lo tanto, debe enfatizarse que, incluso si se crea la imagen de un nuevo emperador, existe el uso efectivo de ciertos medios tradicionales para exaltar su importancia política, utilizando medios accesibles y persuasivos para las personas, como en el caso del uso de retratos en fiestas y también su connotación (Dias, 1999: 258-259).

Por otra parte, probablemente reponer estas formas simbólicas de representación del rey puedan deberse también a la necesidad de reafirmar su poder en un contexto de profunda crisis del imperio, donde la cuestión de la abolición de la esclavitud y los problemas políticos que aquejaban a Brasil fue, de hecho, el objeto principal de su discurso en ese momento y un álgido tema dentro de la coyuntura política del país. Respecto de esta cuestión, el emperador siempre dejó a entender que estaba contra la esclavitud, pero en razón de los grandes obstáculos políticos no podía avanzar en la abolición. Schwarcz sostiene que al final de la guerra civil y consecuentemente a la abolición de la guerra la esclavitud norteamericana, Brasil junto a Cuba pasaron a ser los últimos países de occidente a mantener la esclavitud. La presión internacional había aumentado y los representantes emancipacionistas franceses enviaron una carta a D. Pedro II clamando por medidas que decretar la abolición. Muy confuso, el monarca respondió diciendo que tan pronto como fuera posible, debido a que la guerra con Paraguay lo impedía; las medidas serían tomadas luego (Schwarcz, 1998:18). Después de la guerra, D. Pedro II retomó su trabajo por la abolición, aunque ya había dado muestras en ese sentido con la firma de la *Ley del Vientre*

Libre (1871) firmada por la Princesa Isabel, pues su padre había viajado para conocer Europa.

Así como Carvalho, expresa con sorpresa:

Que en los momentos decisivos del proceso de abolición, raramente Don Pedro II estaba presente, dejando al regente [la princesa Isabel] como responsable. Esto es tema de discusión entre los historiadores, según ella, tal iniciativa del monarca era para que la princesa recibiera el prestigio garantizando así la sucesión, otros defienden que él no quería enfrentarse con la élite latifundista, poseedora de los esclavos y para ello se apartaba de tales decisiones (Schwarcz 1998:19).

La autora desarrolla la idea de que Don Pedro II se fue distanciando del absolutismo implicado tradicionalmente a los Reyes y convirtiéndose en un “monarca-ciudadano”. Él fue acercándose más a la población, dispensando ceremonias lujosas e incluso distanciándose de los bailes de la corte. Este *rey-ciudadano* que se acercaba a la ciencia, la única que llevaría al progreso de la nación. Ante esta imagen, abolir la esclavitud sería deshacerse del retraso que esa institución secular impuso al país, y servía de coartada, contra los defensores de la esclavitud y poseedores del poder político y económico: la aristocracia rural.

Sin embargo, el ritual de las *Falas al Trono*, paradójicamente, continuó como el lugar del lujo y pompa característico de las decadentes monarquías absolutistas europeas y será, esta imagen de un monarca grandioso y aburguesado que se fijará en la memoria nacional a pesar de todos los esfuerzos de Don Pedro II en sentido contrario.

Si compartimos también la concepción de Schwarcz sobre “la orfandad de la realeza que el brasileño posee”, tal vez sea posible afirmar que, al menos imaginariamente, el objetivo de crear una imagen fuerte y positiva del Emperador fue alcanzado, y eso no es poca cosa, si nos volvemos atentos sobre el poder que las imágenes tienen en nuestra sociedad contemporánea.

Más allá de los interrogantes que sugiere el retrato del emperador realizada por Américo, lo cierto es que en 1996, la empresa de telecomunicaciones del sistema Telebras lanzó ochenta y

una tarjetas telefónicas con imágenes de siete museos de Río de Janeiro y de Sao Paulo. Entre las reproducciones de imágenes del *Museo Imperial de Petrópolis*, está la de la obra *Don Pedro II en la Apertura de la Asamblea General*, de Pedro Américo (Prazeres –Costa). La circulación de esa imagen y de otras ligadas a la monarquía, también presentes en la serie citada, alcanzaron el ámbito popular, y nos induce a pensar en la fuerza del "imaginario social" de estas iconografías en el presente.

A propósito de ello, el historiador de la cultura Roger Chartier en su obra *El mundo como representación* reflexionando en este sentido sostiene:

Producidas en una esfera específica, el campo artístico e intelectual, que tiene sus reglas, sus convenciones, sus jerarquías, las obras se escapan y toman densidad peregrinando, a veces en períodos de larga duración, a través del mundo social. Descifradas a partir de los esquemas mentales y afectivos que constituyen la "cultura" propia (en el sentido antropológico) de las comunidades que las reciben, las obras se tornan, en reciprocidad, una fuente preciosa para reflexionar sobre lo esencial: a saber, la construcción del lazo social, la conciencia de la subjetividad, la relación con lo sagrado. (Chartier, 1992:6).



Figura 22: postal parte de la *Serie museos*, Sistema Telebras 1996.

Como vemos el retrato de Américo se instaló en el imaginario del pueblo brasileño siendo reapropiada en la memoria colectiva, resignificada y sobreviviendo en el tiempo a pesar de los esfuerzos del emperador por ser recordado en un sentido contrario de allí sus denodados esfuerzos por ser representado sin la pompa vetusta del monarca, si no con la impronta del hombre moderno e ilustrado que procuraba ser. Este sentido “poderoso” que cobran las imágenes en el tiempo según Laura Malosetti Costa merecen ser pensadas como una reactivación de los poderes de tales imágenes en la construcción de nuevas tradiciones y la construcción de otras “comunidades imaginadas”, estableciendo un diálogo entre pasado y presente que parece operar en el registro de la subjetividad de cada uno de los actores de esta escena, así como de identificaciones colectivas a partir de su apoderamiento desde otros lugares en los márgenes del mapa cultural.

Escuchemos a la autora:

Aun cuando una imagen haya sido creada por su autor con la intención de inscribirla e inscribirse en un sistema canónico de valores (...), nada está dicho todavía respecto de su vida histórica. Ciertas formas, una vez lanzadas al ruedo de la historia, tienen una deriva propia que escapa o excede la voluntad de sus autores y de ninguna manera parecen prefijadas por el lugar que ocuparon en la cultura que las vio nacer (Malosetti Costa, 2009:2).

En cualquier caso, que *Fala al Trono* no haya sido un encargo directo del emperador, sino de sus colaboradores tiene sentido, en que tal vez Don Pedro II seguramente no hubiese elegido ese modo de ser representado y menos para la fecha en que la obra se ejecutó. No es la imagen pública que el monarca buscaba tal como apunta Murillo:

El emperador quería que su imagen pública fuese la de un amigo de los libros. Sus educadores valoraban ese lado de su personalidad, y él se hacía retratar como lector o estudioso. A lo largo del reinado buscó consolidar esa imagen (...) la declaración más contundente de su vocación para las letras, las artes y la ciencias está en su diario 1863: “Nací para consagrarme a las letras y a la ciencia, y de ocupar un posición política, preferiría la de presidente de la República o ministro que la de emperador” (Murilo de Carvalho, 2007:227).

Con esta misma actitud se negó a la construcción de un retrato ecuestre a su nombre en ocasión de celebrar la victoria brasileña en la Guerra de Paraguay. La escultura no escapó, al igual que los retratos, al reconocimiento de crear y fortalecer una iconografía nacional orientada a consolidar una unidad cultural. De acuerdo Knauss (2010) el proyecto civilizatorio del Segundo Reinado se erguía en una dualidad política y cultural que se sustentaba en el pasado glorioso del Brasil independiente, cuyo padre Don Pedro I había logrado construir, y en un deseo de futuro, de reafirmación del progreso y la civilización. Precisamente, la civilización, el progreso y la equiparación con las naciones desarrolladas supondrán una de las mayores preocupaciones del

imperio, que junto con la defensa de la permanencia del modelo monárquico, constituirán dos de los principales pilares imperiales (Chillón, 2015:134).

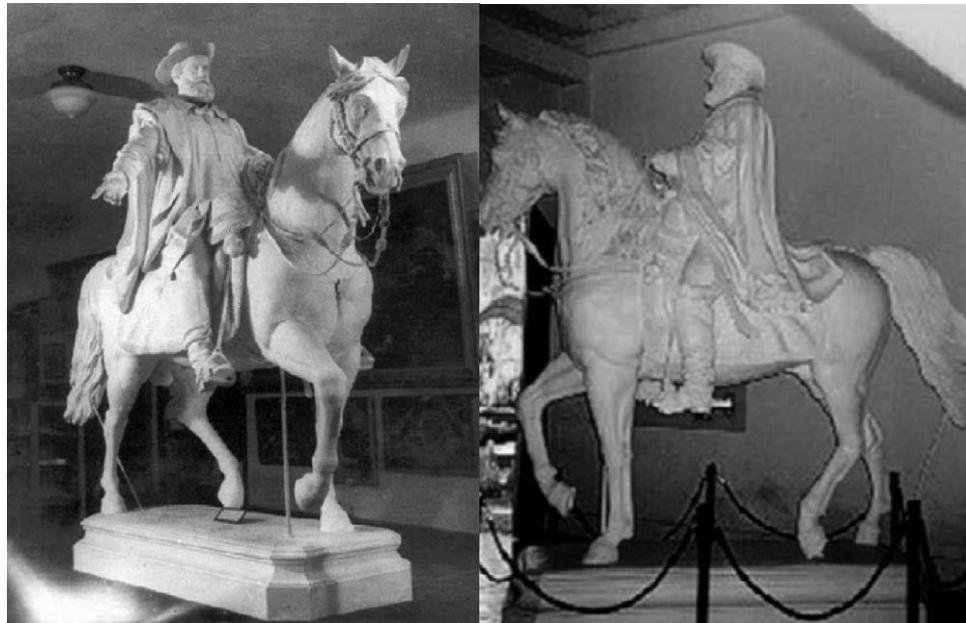


Figura 23: Chaves Pinheiro, F. M. (1866- 1870). *Estatua ecuestre de Don Pedro II en Uruguaiana*. [Yeso]. Museo Histórico Nacional, Río de Janeiro, Brasil.

La estatua ecuestre se trató de un proyecto inconcluso que representaba al emperador vestido de gaucho en Uruguaiana como forma de celebrar la victoria de Brasil en la guerra. El proyecto fue realizado por el escultor de la Academia Imperial de Bellas Artes, Francisco Manuel Chaves Pinheiro y tuvo su origen en un modelo en yeso que sería presentado en la *Exposición General* de Bellas Artes en 1866.

En 1870 se lanza un programa de promoción de escultura pública, y en este marco se decide concretar el proyecto, según relata Knauss:

En la reunión se decide erigir una estatua ecuestre de Don Pedro II, como primer ciudadano, por la constancia y tenacidad que mostró siempre en actuación de lucha contra el tirano de Paraguay, debiendo el monumento ser fundido con las piezas de bronce tomadas del enemigo (Knauss, 2005:244).

De acuerdo con los documentos de la época, el emperador encarnaba esos valores. Una nota de *La Semana Ilustrada* de 1870 refleja el mismo tono:

Un grito unísono de gratitud a nuestro emperador, cuya tenacidad y perseverancia y robusta fe en la santidad en la causa que defendía, realizó el símbolo del hombre fuerte, que impávido vería despedazarse el mundo, sin moverse de su firme propósito (p.245).

Pero lo sorprendente es que fue el propio monarca quien en una carta pública rechazó el homenaje, en favor de la idea de la construcción de escuelas públicas, recalcando en dicho documento que con el final de la guerra había comenzado un tiempo de pacificación y que apostaba a una identificación del pueblo más con la educación pública que con monumento de actuación militar. A partir de allí, Don Pedro II comienza a inaugurar escuelas municipales por doquier contando con su presencia en cada acto inaugural como “piedra fundamental” (Knauss, 2005:246).

El acto de rechazar su propio monumento generó una respuesta positiva de apoyo por la cámara Municipal de Río de Janeiro, quien justificó la decisión del rey

Siendo Su Majestad el Emperador manifestando su pensamiento altamente noble y humanitario de saludar la terminación de la guerra del Paraguay y a la fulgurante era de paz y de progreso que abre para Brasil por medio del derramamiento de la instrucción pública (Knauss, 2005:247).

De este modo, observamos como en la visión del periodo que se abre a partir de finalizado el conflicto, es la de una victoria militar en el Paraguay que pudo ser logrado gracias a las cualidades personales del emperador. Los retratos pinturas, fotografías e ilustraciones de Don Pedro II buscaban decididamente ese cometido. Y con ese mismo sentido, se inscribió el proyecto de la estatua ecuestre de Don Pedro II “encarnación de la victoria en la guerra del Paraguay”. Y

como luego de la Guerra del Paraguay, la pacificación y el orden parecen ser norte de la nueva etapa. La guerra y la paz, pasado y futuro, parecían contraponerse en la lógica del emperador. En ese sentido, el propio monarca buscó, al rechazar el retrato ecuestre de sí mismo, una representación que encarnara esos nuevos valores de cara al futuro de la nación donde la imagen de un pasado glorioso no bastaba para representar el progreso capaz de anticipar un futuro promisorio y menos aún si esa gloria refería a glorias militares como las de la guerra del Paraguay.

2.3 Del retrato cortesano al “rey ciudadano”. El rol de la fotografía en la construcción Pedro II como héroe durante el conflicto.

Durante la guerra, los retratos y las formas de representación del rey se vieron profundamente transformadas al calor del contexto bélico que demandaba con prisa imágenes del poder que estuvieran a tono con la época en el plano regional, y que, sobre todo, también condensen un conjunto de señales hacia el interior del gran Imperio.

Como venimos sosteniendo a esta altura, para el monarca parecía estar claro que la fuerza de las imágenes tenía que crear ciertas verdades; las cuales era necesario propagar para mantener el orden y la unidad del imperio y en ese sentido, la fotografía supo satisfacer esa necesidad.

Para 1865, año de inicio del conflicto, la fotografía ya se presentaba plenamente consolidada en la región del Río de la Plata; la técnica del albuminado y del colodión húmedo³⁷ había logrado reducir los tiempos de exposición a unos pocos segundos³⁸. Gracias a la técnica del

³⁷ Consistía en una placa de vidrio recubierta con colodión húmedo: una capa de solución de nitrato de celulosa (en parte iguales con éter y alcohol) y yoduro de potasio, sensibilizada con nitrato de plata, que debía ser expuesta todavía húmeda y revelada enseguida. El colodión húmedo era utilizado como vehículo para suspensión de sales de plata sensibles a la luz, formando una capa adhesiva sobre los negativos de vidrio o papeles fotográficos.

³⁸ En las cámaras fotográficas antiguas, la exposición era determinada por el tiempo que el negativo recibía luz y por el tamaño de abertura en donde la luz entraba. El perfeccionamiento de las formas de sensibilización de los negativos hicieron que el tiempo de exposición fuese cada vez menor. En las fotografías sacadas con los negativos de colodión húmedo, por ejemplo, el tiempo de exposición podía variar de acuerdo con las condiciones climáticas, pero generalmente eran pocos segundos.

albuminado³⁹ que permitió la producción del formato *carte de visite* que facilitó la gran divulgación y la costumbre del intercambio y ofrecimiento de tarjetas hicieron que, 21 años después de la invención de la fotografía⁴⁰, existieran registros de prácticamente todo el elenco de personajes que hacía la política y la guerra en Brasil, Argentina, Uruguay y Paraguay.

La fotografía se desarrolló como una actividad comercial particular, siendo muy pocos los casos en que fue subvencionada por gobernantes⁴¹, y, sin dudas, tuvo un efecto clave en cuanto las posibilidades técnicas que brindó de producir este “salto” en las maneras en que Don Pedro II fue representado en el Brasil de mediados del siglo XIX, y como dice Schwarcz “el medio se convierte en un instrumento interesante para potenciar la visibilidad de la monarquía” (1998: 747). En este sentido señala André Toral:

Los fotógrafos aprovechaban ese clima de patriotismo inicial que imperaba en las capitales de los países que formarían la Triple Alianza y en prácticamente todas las ciudades, había mucha demanda de retratos de los militares que partían a la guerra o que ya estaban en campaña. Diversos estudios ofrecían retratos de los gobernantes formadores de la Alianza, o *carta de visita* de personajes políticos o comandantes militares, que se vendían por separado (Toral, 2002:83).

De este modo, la fotografía será concebida por el gobierno imperial como una manera eficaz de insertar imágenes directamente a la mayoría del pueblo que a diferencia de la pintura, que sólo podía ser apreciada en espacios privados de sedes de gobierno y exposiciones por una

³⁹ El papel albuminado fue ampliamente utilizado en la segunda mitad del siglo XIX, para la obtención de copias fotográficas (positivos). La superficie del papel era cubierta por la albúmina, presente en la clara de huevo, adicionada a una solución de cloruro de sodio, para recubrir la superficie de papel en el lado en que se formaría la imagen.

⁴⁰ La fotografía había surgido en 1839, en Francia cuyo invento y acuñación de la palabra fotografía fue Louis Jaque Daguerre (1787-1851).

⁴¹ La Compañía Bate y Cía. de Montevideo fue el principal estudio que envió fotógrafos al escenario de las batallas, aunque no se trató de una iniciativa del gobierno uruguayo, durante la toma y caída de Humaitá, mandó a un fotógrafo para registrar las ruinas de la fortaleza, lo que ciertamente ya era un preanuncio del fin. En palabras de André Toral: “Los fotógrafos siguieron los ejércitos aliados entre 1864 y 1870 en Brasil, Argentina e interior de Paraguay. [...] fotógrafos que estuvieron en el “teatro de “operaciones” militares actuaron en Uruguaiana, Corrientes y Rosario, en la fase inicial de la guerra; después, en el extremo sur del territorio paraguayo, Tuiuti, Paso de la Patria y Tuii-Cuê, acampando junto a los ejércitos aliados; estuvieron en Humaitá sitiada y ocupada y, finalmente, en Asunción, en la última fase.

minoría, se torna un medio óptimo en el proceso de construcción de realidad de la guerra en general, y de construcción heroica del emperador durante el conflicto en particular.

La fotografía de mediados del siglo XIX se había consolidado, en el pensamiento positivista de aquel período, bajo la consideración “de prueba irrefutable de lo que realmente sucedió”, transfórmense al calor de estas creencias en un doble de la realidad, en un espejo. Esta fuerte convicción de la época en relación al medio fotográfico, hoy es ampliamente refutada, pues sabemos que ella funciona de forma ambigua, como testimonio/creación en el sentido de testimonio obtenido a partir del proceso de creación/construcción del fotógrafo; esto significa que es un producto estético documental que parte de lo real como materia prima visible, pero que es elaborado a lo largo de la producción fotográfica en conformidad con la visión del mundo de su autor (Kosoy,2014:191). Toda la fotografía tiene el poder de seleccionar determinada representación de los hechos para lanzarla al futuro, del mismo modo que puede contribuir al enaltecimiento de ciertos personajes públicos (Tell, 2015:16) De este modo, según la autora, en el contexto de una nación en vías de progreso y modernización:

La fotografía respondió al reclamo de contemporaneidad, de los países americanos que se encontraron de pronto, y casi al mismo tiempo que las naciones europeas, con un dispositivo técnico de producción de imágenes vinculado directamente con lo real visible (Tell, 2015: 17).

Así, los retratos fotográficos de Don Pedro II nacen como una producción de testimonio, a la vez que, supone el juego de creación y construcción de los fotógrafos que se ocuparon de retratar al monarca durante la guerra. Retratos producidos en un marco ideológico imperial, donde él mismo se propone como símbolo mayor de ese proyecto ideológico. Hecho que queda demostrado al ser el propio monarca quien introdujo la fotografía al universo brasileño, al

adquirir en marzo de 1840 el equipamiento de daguerrotipia.⁴² Conviene señalar, sin embargo, las experiencias pioneras en este campo producidas por Hercule Florence (1804-1879) en Brasil. Florence fue un dibujante en la expedición Langsdorff⁴³ que recorrió Brasil entre 1825 y 1829, y un año después inventó un sistema de impresión que llamó *polygraphie*. Como continuación y vinculado a ello por la necesidad de un sistema para la reproducción de ejemplares, a partir de 1833 realizó experimentos con la luz solar, descubriendo así el procedimiento que llamó *photographie* cuando el término aún no había sido acuñado. De acuerdo a Boris Kossoy, se trató de un descubrimiento independiente y aislado “lejos de las ruidosas manifestaciones que se hacían en París, ante la invención de Daguerre o de las reivindicaciones de prioridad por parte de William f. Talbot (1800-1877) en Londres” (Kossoy, 2014: 135). Y también, agregamos, posiblemente lejos de la capital brasileña y del conocimiento de este invento por parte del Emperador.

Observamos así como la historia de la fotografía decimonónica en Brasil, está íntimamente ligada al emperador, que fue su mayor fomentador. Las colecciones de fotografías que retratan a la familia imperial, nos “muestran la voluntad de hacerse representar perpetuando sus imágenes reales en la memoria y en la historia brasileña” (Leite-Costa, 2009:4).

La afirmación anterior se refuerza en el hecho de que Don Pedro II fue uno de primeros soberanos en conceder títulos y condecoraciones a los fotógrafos, conocía los trabajos de los profesionales más renombrados establecidos en Río de Janeiro que visitaban la ciudad y se hizo

⁴² En enero de 1840 el francés Louis Compte (que era amigo de Daguerre) introdujo el daguerrotipo en Brasil, presentándose a Don Pedro II, que con apenas 14 años adquirió el equipo, hecho que lo convirtió en el primer fotógrafo de nacionalidad brasilera.

⁴³ Se trató de un viaje expedicionario dirigido por el médico naturalista ruso **Georg Heinrich von Langsdorff** (1774 - 1852). En 1813 fue nombrado “Cónsul General de Rusia” en Río de Janeiro. En 1821 le propuso al zar Alejandro I y a la Academia de Ciencias dirigir una ambiciosa expedición exploratoria y científica desde São Paulo a Pará, en el Amazonas, vía fluvial. En marzo de 1822, volvió a Río en compañía de los científicos Édouard Ménétries (1802-1861), Ludwig Riedel (1761-1861), Christian Hasse y Nester Gaverilovitch Rubtsov (1799-1874), que participarían en la expedición para hacer observaciones zoológicas, botánicas, astronómicas y cartográficas. Sumó a la expedición a los pintores-dibujantes Hércules Florence(1804-1879), Mauricio Rugendas (1802-1858) y Adrien Aimé Taunay (1803-1828) para ilustrar y documentar la exploración.

retratar por buena parte de ellos. Concediéndole el título Fotógrafo de la Casa Imperial, a más de dos decenas de fotógrafos, entre 1851 y 1889 (Ferreira de Andrade, 1997: 2). Toda su colección particular, la Colección Doña *Teresa Cristina*, con más de veinte mil fotos, fue donada, después de la proclamación de la República [1889] y el exilio, a la Biblioteca Nacional y sobre todo al Museo Nacional. (Toral: 2002, 80-81).

Como afirma Toral:

Don Pedro II, al igual que muchos otros soldados, se hizo retratar en trajes militares, "uniforme de gala y traje de campaña ", en dos *carte de visite* hechos por Luis Terragno, en 1865, probablemente en Porto Alegre, procurando dar el ejemplo como "primer voluntario de la patria", el emperador de Brasil intentaba identificarse con el cotidiano de soldados y oficiales, al menos en sus signos exteriores, como vestir uniforme y sacarse fotografías (Toral, 2002: 83).

En este trabajo nos interesa analizar y comparar dos de las fotografías tomadas por Terragno, en el marco de la rendición de Uruguaiana en 1865, en donde se manifiesta el modo en que el gobierno imperial se apoyó en la fotografía para construir una imagen heroica de su persona, a la vez que trazando una narrativa acerca de la guerra. Aunque, tal como señala Leite Costa, si bien es claro que “el gobierno imperial utilizó la fotografía para crear “una imagen de sí” y una narrativa del poder del Estado en este conflicto, no fue hecha solo, sino que la fotografía también fue posible gracias a su autor partícipe del proceso de construcción/creación de esa representación” (2009: 20). Hecho que también señalamos anteriormente.

La rendición de Uruguaiana⁴⁴ por parte de los paraguayos fue una óptima ocasión para el emperador de tomarse retratos fotográficos que lo representasen como los acontecimientos

⁴⁴ El 18 de septiembre las fuerzas aliadas se decidieron a emprender el ataque y asaltar la ciudad de Uruguaiana, pero antes enviaron un ultimátum de rendición al comandante paraguayo Estigarribia el cual fue aceptado. De este modo, por más de dos horas soldados y oficiales paraguayos desfilaron ante las tropas aliadas formadas delante de Don Pedro II, Bartolomé Mitre y Venancio Flores (Salles, 2003: 53)

bélicos demandaban, es decir como un militar firme, ataviado con su uniforme y decidido a dar pelea por el honor de Brasil.

Más allá de esta cuestión, nos parece necesario recuperar la identidad del autor de estos retratos tomados en los inicios del conflicto ya que son quienes producen en sus retratos una ruptura o discontinuidad en la forma en que entonces se representaba al rey ante su pueblo y el resto del mundo. Como ya fue señalado el italiano Terragno llegó a Porto Alegre en 1853, y allí ejerció su profesión de fotógrafo hasta 1880. Conocedor de la química y del oficio de la fotografía se tornó uno de los pioneros en el ramo. Como era costumbre del periodo imperial, también ejerció su actividad de manera itinerante llegando a Rio grande do Sul en 1860(Leite Costa, 2009: 23).



Figura 24 : Luis Terragno. *El Emperador Pedro II de Brasil con poncho de gaúcho en Uruguaiana*, provincia de Rio Grande do Sul, durante la Guerra de la Triple Alianza, Albúmina. *Carte du visite*, 12x7cm 1865., 1865 Archivo IHGB.

Su dominio de la técnica del daguerrotipo, y el ejercicio de su actividad de manera itinerante viajando por la región del sur riograndense le valieron su prestigio como retratista.

Para la década de 1860, Don Pedro II conoció a Luis Terragno, donde, al parecer, cayó en el gusto del emperador y éste le concedió el título de “Fotógrafo de Casa Imperial”. Quizás Don Pedro II haya visto en el fotógrafo a un hombre con visión ya que había demostrado poseer aptitudes para generar innovaciones técnicas y artísticas, además comprometido con la causa ideológica imperial, esto era, llevarse bien con el emperador, por lo tanto ser un buen fotógrafo no era garantía en ese sentido (Leite Costa: 2009, 24). Mencionamos anteriormente que durante la

guerra muchos fotógrafos fueron a los campamentos a fotografiar a los soldados en su vida cotidiana. Estas fotografías inauguran en Brasil un nuevo tipo de registro fotográfico “la fotografía militar”, sin embargo no hay registros de fotografías violentas que muestren la crueldad y el terror de la guerra como supo retratar, por ejemplo, el fotógrafo uruguayo Esteban García para la Bate & Co. que capturó la impresionante imagen “Cadáveres paraguayos” alojada hoy en la fototeca de la Biblioteca Nacional de Uruguay.

Además del retrato de Don Pedro II, fig.23 y 24, “Terragno fue el autor de una serie de retratos tomados entre 1865 y 1867 de individuos tanto de la élite involucrados en la guerra como también de prisioneros paraguayos en Uruguaiana” (Leite Costa: 2009: 25).

Una observación a la fotografía del Emperador “vestido de gaúcho” en Uruguaiana (Figura 23) nos permite suponer la construcción artificiosa que comporta, ya que, claramente, el emperador lejos estaba de ser un gaúcho, y seguramente no acostumbraba a vestirse así en sus viajes, pero en la ocasión de la guerra del Paraguay que en aquel momento se manifestaba en las fronteras de Rio grande do Sul, identificarse con la provincia en defensa de sus intereses era necesario pues el imperio estaba amenazado. Cabe destacar que las relaciones del emperador con una parte de la elite de sur riograndense no eran demasiado fáciles y la negociación entre las partes era necesaria como lo demuestra la historiografía sobre el asunto (Doratioto, 2002).

Podemos imaginar que la demostración de un “emperador-gaúcho”, buscaba, en algún sentido, un modo de ganarse la simpatía de los habitantes de Río Grande a través de su ropa, sobre todo por el elemento fundamental del poncho. No sabemos con certeza si el propio emperador eligió esa ropa o fue sugerido por Terragno para tomar la fotografía, lo cierto es que es evidente la importancia que le otorgó a la hora de toma el retrato y el carácter simbólico y político de este elemento del vestuario que representaba al hombre de la pampa. En este sentido, el emperador parecía tener claro que en el momento de la guerra su imagen no debía ser la de un

gobernante letrado y estudioso (como aparecía en otros retratos anteriores al conflicto rodeado de libros) y menos aún revestido de la solemne mayestática imperial, sino la de un hombre fuerte en defensa de sus dominios. Idea que se comprueba con el segundo retrato del emperador con traje militar, el cual posiblemente haya sido tomado con el mismo sentido simbólico que el primero (Figura 24).

Un repaso comparativo de ambas fotografías nos permite observar que fueron tomadas el mismo año (1865), solo que en la imagen con uniforme militar Don Pedro II tiene la barba más larga y parece estar más delgado que en el retrato de gaucho, aunque el estudio donde se tomaron ambas imágenes parece ser el mismo a juzgar por los elementos decorativos del fondo.

La idea de retratarse “volviendo” de Uruguaiana, posiblemente no sea casual, sugiere una idea de tránsito y circularidad y tendría, tal vez, la intención de mostrarse regresando “volviendo al hogar”, de la causa patriótica que debía alentar a abrazar la población brasileña y en consecuencia, fomentar el voluntariado⁴⁵. No debe olvidarse que estos retratos circularon en el pequeño formato *carte de visite*, lo significa que era barato y fácilmente reproducible, lo que permitió una mayor divulgación⁴⁶.

⁴⁵La evolución numérica del ejército brasileño fue en aumento: 18 mil reclutas en 1865; 67.365 en 1866; 71.039 en 1867; 82.271 en 1869. A pesar de contar sólo con la Guardia Nacional (creada en 1831 y reorganizada en 1850), el ejército imperial ganaba cuerpo rápidamente a partir de pocas convocatorias compulsivas y del alistamiento voluntario, que fue más evidente durante el primer año de la guerra, cuando la participación en el evento se consideraba un gran acto de patriotismo; una verdadera "Cruzada patriótica".

⁴⁶ Durante toda la guerra del Paraguay las fotos en *carte de visite* (pequeño formato) fueron utilizados por los soldados que se tomaban estos retratos antes de partir al frente y las enviaban a sus familias o enamoradas. En caso que no volviesen, el soldado tenía su imagen “siempre viva”, presente en la memoria impresa de la fotografía, más allá de la memoria emocional de sus seres queridos. Tal vez sea posible imaginar que Don Pedro II, inauguró esa práctica haciéndose fotografiar en formato *carte de visite* antes de ir a la guerra.



Figura 25: Luis Terragno, albúmina *carte- de- visite*, 12x7cm. *Don Pedro II con traje militar durante la guerra*. Porto Alegre, Rio Grande Do Sul, 1865. Archivo IHGB.

A esta altura de nuestro análisis, sería oportuno preguntarnos: ¿a quién fotografió realmente Terragno? ¿al hombre de letras? ¿al militar?⁴⁷. Sabemos claramente que Don Pedro II no era un hombre de armas y que, seguramente, no debe haber llegado muy cerca del frente. Si observamos con atención el fondo en que Don Pedro II se retrata no es un campo de batalla, sino que parece haber sido tomada en un espacio que nada recuerda a un frente bélico. Por que como

⁴⁷ En la excelente biografía de Murilo de Carvalho (2007) sobre Don Pedro II, revela el conflicto de identidades que supo aquejar al emperador entre “Don Pedro II y Pedro d’Alcântara. Este tenía pasión por los libros, lecturas y conversación con los sabios y consideraba el oficio de emperador como un destino ingrato, una pesada cruz, y los rituales de poder una gran inconveniencia (p.82).

expresa Leite Costa “al final podría ser el *voluntario número uno de la guerra*, pero antes que nada era el emperador” (2009: 32).

Nadie imaginaba tanto arrojo de un monarca cuya postura civil y avidez a la más rudimentaria experiencia de la guerra podría exponerlo a peligros inútiles, el emperador estaba muy lejos de ser un jefe marcial y no se interesaba por asuntos bélicos. Exageraba incluso en su "paisanismo" como anota Schwarcz (1998: 622).

En síntesis, la fotografía pasó a ser el instrumento de divulgación de la imagen de Don Pedro II, "moderna como él quería que fuera el reino", según comenta Lilia Moritz Schwarcz en el libro *Las barbas del Emperador: D. Pedro II, un monarca en los trópicos*, y también un símbolo de civilización y estatus. A pesar de eso:

La calma y la tranquilidad que las fotos trataban de transmitir no esconden la preocupación que la situación exigía. La famosa barba de d. Pedro II, verdadero objeto de "cultura política" en la época (...) comenzaba a delinearse la conocida imagen de anciano, por la que d. Pedro II es reconocido hasta hoy. En esa "batalla de imágenes" el "aire de "Bonachón y displicente" de una serie de fotos oficiales omite el desasosiego de un rey que va por primera vez a la guerra y se da cuenta del lado menos brillante de su imperio (Schwarcz, 2000: 665).

Los años de la guerra de Paraguay dejarían huellas profundas en la representación de Don Pedro II, y sin duda, la fotografía tendrá una responsabilidad central en esta huella al captar y difundir una representación del monarca asumiendo un nuevo rol activo como gobernante.

Y en ese sentido, “cuando el rey muda de ropaje (...) con la guerra del Paraguay, deja atrás su antigua imagen de mecenas de artes y ciencias, para vestir en cambio el uniforme del “voluntario número uno” (Schwarcz, 2000:624). Las nuevas tecnologías de reproducción lograron distribuir, de manera inusitada, su imagen, pero quitándole el aura: la realeza mística se ha quedado en los lienzos.

Como señala Turazzi:

Entre la fotografía y la pintura se instituía en la cultura visual del Segundo Reinado, una división de tareas según la cual la segunda se dedicaba a la confección de imágenes alegóricas y simbólicas de la identidad nacional, muchas veces recurriendo a motivos literarios o históricos, mientras que la primera se encargaba de la documentación realista, la catalogación visual de los ingredientes naturales, étnicos o arquitectónicos del país (Turazzi, 1995: 309).

La pintura proporcionaba un relato mítico sobre la *nacionalidad*, la fotografía componía una enciclopedia visual sobre la *nación* (Andermann, 2000: 7). O en otras palabras como expresa Schwarcz “Técnica e imagen se colaboraban: la fotografía servía a los propósitos de la modernidad, así como la pintura quedaba reservada a los momentos más solemnes y de la realización de rituales” (Schwarcz, 1989: 696).

Después de finalizada la guerra, como para recuperar una imagen más positiva, luego de su empecinada insistencia en la prolongación sangrienta de las hostilidades, en cambio, se pondrá las ropas de un “rey ciudadano” al estilo de Luis Felipe, tratando de aparecer como el primer instigador del proceso de modernización. Renuncia a su indumentaria y a la ritualística medieval (como la arcaica costumbre del “beijamão”), y hasta, en 1871, al título de “soberano”, aduciendo que la soberanía pertenecía al pueblo. La distribución de esa nueva imagen “presidencialista” ahora le es encargada a la fotografía, y la casaca burguesa, los libros e instrumentos científicos, y hasta locomotoras y telégrafos, emblemas del progreso, reemplazan a las alegorías naturales y aristocráticas. Don Pedro II ya no viaja por su país sino por el exterior, visita a literatos y científicos, y asiste a la inauguración de las grandes exposiciones universales donde el Brasil tendrá un papel destacado. Si bien el escenario político planteaba la necesidad de adelantarse a las reformas más imprescindibles, que culminaría en el decreto de abolición de la esclavitud en 1888, la monarquía buscaba de esa manera dar cuenta de su capacidad de modernización, de ese modo no sólo perdía su base de apoyo tradicional sino, arguye Schwarcz, ante todo la capacidad de teatralización política para volverse, en cambio, un objeto de caricatura (1998: 658).

2.4 La prensa ilustrada y la representación del emperador durante la guerra

En América Latina, la prensa ilustrada alcanzaría un gran desarrollo en la segunda mitad del siglo XIX, sobre todo con el empleo de la litografía⁴⁸. El desarrollo de tecnologías de reproducción de imágenes permitió publicaciones de calidad, alcanzando madurez, principalmente entre finales del siglo XIX y comienzos del XX.

En este contexto de innovación y de una circulación amplia de imágenes, surgen las publicaciones ilustradas en Brasil. Se trataba de negocios particulares llevados adelante por los propios dibujantes empresarios. La presencia de la imagen alteró de manera significativa la relación del lector con la prensa, relación que pasó a ser intermediada por las imágenes. La litografía facilitó la impresión de imágenes en el papel y, de esta forma, contribuyó a su difusión. Con esta difusión de imágenes cada vez más intensa, al lado de la influencia de la fotografía, la visualidad se alteró significativamente. Los textos solos ya no satisfacían al público.

Conviene subrayar, sin embargo, que “la narrativa visual no sustituye a la textual, sino que creó con ella una relación muy estrecha en la construcción del sentido” (Bruna Oliveira, 2014:2).

La prensa más importante que circuló para mediados del siglo XIX en el Brasil del Segundo Reinado fue *La Semana Ilustrada*, innovadora por ser el primer periódico ilustrado que se afirmó en el mercado editorial. Luego le seguían en relevancia, los periódicos *Cabrião* (1866-

⁴⁸ La litografía era la tecnología más usual para la reproducción de imágenes en el periódico. Inventada en 1798 por Alois Senefelder (1711-1834) la técnica se basa en la repulsión del agua con aceite y consiste en el dibujo hecho a mano en una piedra o chapa que, con el uso de un lápiz o bastón graso, se registra el diseño para posterior impresión en el papel. De manera más detallada Itajahy Martins (1987: 19) sintetiza [...] Después del dibujo hecho en la piedra, ésta debe recibir agua, pues el principio de la impresión se basa en la repulsión entre ésta y los cuerpos grasos. La piedra humedecida permite que la tinta grasa, pasada con un rodillo, se agregue solamente en las partes que contienen el dibujo, también ejecutado con lápiz graso. La impresión que resulta en la reproducción de la imagen se realiza en prensa manual especial. En la industria gráfica, la litografía dio origen al proceso off-set en máquina plana. Ver más a este respecto en Ferreira de Andrade Joaquim Marçal. *Historia del fotorreportaje en Brasil: la fotografía en la prensa de Río de Janeiro 1839-1900*. Río de Janeiro. Elseveier, 2004, pp 87-94.

1867); *El Diablo Cojo* (1864); *El Mosquito* (1869-1875), *La Vida Fluminense* y la *Revista Ilustrada* (1876-1898).

La *Semana Ilustrada*, publicada en Río de Janeiro durante 16 años, hizo su primera aparición en diciembre de 1860. Durante la guerra las ilustraciones eran firmadas por el famoso diseñador alemán Henrique Fleiuss llegado a Brasil en 1858. Otros de su estilo eran, según señala André Toral (2002), *La Vida Fluminense* “jocosos serio ilustrado” y *El Mosquito* “caricatura crítica”. Las principales publicaciones de *Semana Ilustrada* estaban ligadas a Henrique Fleiuss, como ya mencionamos, y los periódicos restantes se vinculan a Ángel Agostini, artista italiano que llegó a Brasil entre 1858 y 1859. Estos artistas y sus colaboradores influenciaron profundamente la formación de la caricatura, la política y del dibujo de ilustración en la prensa al final del siglo pasado en Brasil (Toral, 2001: 86).

Durante la guerra esas publicaciones privilegiaron algunos temas tales como la demora de las operaciones militares por parte de los brasileros, así como la bravura y patriotismo de los soldados en guerra. Las opiniones de esas publicaciones variaban de acuerdo a los reveses de la guerra y contribuían por tanto al clima de libertad de prensa existente durante el Segundo Imperio (Toral, 2001: 86). La *Semana Ilustrada*, fue un periódico creado por Henrique Fleiuss en diciembre de 1860, siendo descontinuado en abril de 1875. Era un periódico de ocho páginas, siendo uno de los principales periódicos de la época en la producción de imágenes y caricaturas que abordaban los relatos de la guerra, que vendía grabados, además de suplementos ilustrados en serie. En estos suplementos, se encontraban diversas imágenes de la Guerra del Paraguay. La estructura del periódico *Semana Ilustrada* traía cuatro páginas de texto y cuatro páginas de ilustración. La mayoría de estas ilustraciones se basaron en fotografías de los campos de batalla, óleos y dibujos que extendieron aún más la producción iconográfica acuñada por fotógrafos como Luis Terragno y artistas consagrados como Pedro Américo, Victor Meirelles y Edoardo de

Martino, conocidos por ser financiados por el Estado, enfatizando los Ministerios de la Marina y del Ejército.



Figura 26 : Henrique Fleiuss, *Emperador Don Pedro II. Junto al Duque de Saxe en traje de campaña.* Copiados de las fotografía enviadas de Porto Alegre. *Semana Illustrada*, 10/09/1865.

Para las imágenes que representaban la acción, el periódico lanzó una serie titulada "Episodios de la Campaña del Sur" y posteriormente "Episodios de la Campaña del Paraguay". Los artistas se valían de las noticias verbales que llegaban por los paquetes en que se destacan ilustraciones de movimientos y situaciones de heroísmo del soldado brasileño. Precisamente, muchas de las fotografías, obtenidas durante el conflicto, inspiraron creaciones artísticas ulteriores que se basan enteramente en ellas. Tal como vimos en el primer capítulo de nuestra tesis que analiza la construcción simbólica de Mitre como héroe durante la guerra, independientemente de su técnica (grabado, litografía, acuarela, óleo), "se creó una segunda generación singular de imágenes en donde se ponían en juego la capacidad para producir arte de cada grabador, litógrafo o acuarelista" (Del Pino, 2016: 141). Observemos que precisamente, la imagen del rey vestido de gaucha esta extraída del retrato fotográfico de Terragno, solo que en este caso Fleiuss, insertó su figura en un nuevo escenario, produciendo una imagen nueva y dotada de un nuevo sentido también.

Vemos de este modo como además, de las dotes artísticas que desplegaron los ilustradores de prensa, fue importante su función en la difusión de fotografías cuya circulación era para entonces menor.

La figura 26 es elocuente de la centralidad de la figura del rey y del acto heroico y ejemplar que realiza: retira su poncho para donar al soldado caído al suelo.



Figura 26: Henrique. Fleiuss, *Semana Illustrada*, Edición 252 p.5. Rio de Janeiro. Museo Mariano Procópio, Juiz de Fora. *Semana Illustrada*. 8/10/ 1865

Con base en las fotos de la guerra, *Semana Illustrada*, a través de la mano Fleiuss muestra la tienda del emperador con su mayordomo al frente, o el propio monarca delante de su ejército poniendo de manifiesto el rol activo y destacando cualidades altruistas que tuvo el emperador en el contexto de la guerra al frente de Brasil.

En el episodio anterior, la sobriedad de Don Pedro II frente a los heridos tiene un propósito narrativo muy bien localizado. Con el semblante y, a pesar del frío, el monarca entrega a un herido la capa que traía en los hombros. En esa imagen Don Pedro II no usa una corona, sino un sombrero y sus vestiduras son simples. La ilustración no imprimía a su figura ningún signo de sacrificio. Los hombres que rodean al gobernante tampoco parecen expresar reverencia en sus posturas, a pesar de la importancia del gobernante entre ellos. (..) la imagen buscaba la valorización positiva de la figura de Don Pedro II a través de la conmoción, promoviendo una aproximación de su figura con el público al deshacerla de la pompa, y proyectarle compasión (Alves Flores, 2015:61).

Tal ilustración se vincula, en ese sentido, a toda una tradición iconográfica que asoció reyes al cuidado de los enfermos, vulnerables, y también se hizo presente entre los esfuerzos de la monarquía brasileña en representarse.

La reproducción de escenas, que se veían como realistas, tenía como objetivo aumentar significativamente el impacto sobre los lectores. En esos casos no se identificaba si las escenas eran a partir de fotografías, siempre con el discurso de que la fotografía era el espejo de la realidad, o si eran relatos verbales llegados de los paquetes e intuidos por los litógrafos que se imaginaban las mismas y las reproducen como si fueran testigos oculares de los eventos.

De esta manera, la prensa ilustrada, además de mostrar la guerra y transformarla en un “espectáculo visual para ser consumido por espectadores” (Silva, 2017:68) también fue un espacio de construcción y afirmación de nacionalidades.

En septiembre de 1866, Angelo Agostini (1843-1910), Américo de Campos (1835-1900) y Antônio Manuel dos Reis (1840-1889) fundaron el *Cabrião*, periódico cuyas características

más destacadas eran el humor y las caricaturas. El periódico se presentaba irónicamente como, defensor de la libertad y sería imparcial, “e de uma imparcialidade à prova de interesse...” dado que presentaba clara simpatía por un segmento del partido Liberal paulista y se colocaba contra los conservadores. La actuación del periódico fue crítica pero sin dejar de informar y divertir. La Guerra de la Triple Alianza fue tema constante en las páginas del periódico. De acuerdo a Silva, el autor Pedro Soares expresa que:

En las páginas del *Cabrião*, Pedro II surgía como un hombre débil, apático o connivente con la conducción política del conflicto. El indígena, símbolo del romanticismo nacionalista brasileño y adoptado por muchos caricaturistas en las principales hojas ilustradas de la época, era visto con actitud avergonzada: alegoría infeliz del país y de la nación, maniatado por el sistema político e incapaz de conducir al país a la victoria en la guerra. Por su parte, los jefes militares de la Triple Alianza, responsables de la conducción de la campaña, en particular el general Caxias, eran representados como perezosos e incompetentes. Pero había también espacio para la exaltación de la nación; al final los héroes paulistas también estaban luchando y muriendo en Paraguay, como demuestra la publicación de retratos de militares oriundos de la Provincia” (Silva, 2017: 88).

Por el contrario al tono crítico que asumió este periódico, la *Semana Illustrada* transmitía claramente a través de sus ilustraciones su apoyo al imperio, destacando el carácter benéfico de la lucha por la patria.

Un ejemplo potente en este sentido es la famosa litografía basada en una pintura perdida de Pedro Américo (Figura 27). Entre 1871 y 1873 Pedro Américo pintó en Florencia un cuadro por iniciativa propia llamado *A Rendição de Uruguaiana*. En esta pintura Américo demostró la rendición del general paraguayo Estigarribia y sus hombres ante el emperador Don Pedro II y los generales de las repúblicas argentina Bartolomé Mitre y uruguayo Venancio Flores. Como ya señalamos anteriormente la presencia del emperador brasileño en este episodio de la guerra, moviéndose desde la lejana capital de la corte de Río de Janeiro, hasta la región sur del país

donde se encuentra la ciudad de Uruguaiana, en el estado de Rio Grande do Sul, fue un hecho sobresaliente en cuanto marcó una actitud del gobernante que se reflejó en las diversas representaciones que de él se hicieron dando lugar a una “nueva imagen de su persona de tono belicista”. Según Bruna Oliveira

Consta en el *Anuario del Museo Imperial* que la pintura original del episodio fue arrojada en el patio de la Quinta da Boa Vista y se rompió en cuatro pedazos junto con su rico marco. La obra debía seguir para Francia, como deseaba Don Pedro II. Este hecho ocurrió después de la expulsión de la Familia Real del país con la proclamación de la República en 1889. Pero gracias a los registros litográficos del período, la obra aún se encuentra bajo la tutela de diversos museos e instituciones, tales como el Museo Mariano Procópio, Juiz de Fora, y la Biblioteca Nacional, en Río de Janeiro (Bruna Oliveira, 2016: 2).

La litografía aquí presentada (Figura 27) basada en la malograda obra de Américo, fue hecha por el taller litográfico *Vida Fluminense*.



Figura 27: Taller litográfico *Vida Fluminense*: *A rendição de Uruguaiana*, litografía.

Una mirada detenida, denota en sus personajes dos expresiones distintas; al analizar la postura de los paraguayos, derrotados, cabizbajos, se encuentra de rodillas un clérigo pidiendo clemencia, mientras que los vencedores se sitúan en un plano elevado, montados en sus caballos, transmitiendo la idea de superioridad delante de sus enemigos. Si bien, encontramos diferentes formatos de esta obra, sea en coloración diferente o presentando a la Triple Alianza a la izquierda y los paraguayos a la derecha, tales obras encontradas virtualmente carecen de información, haciéndose imposible descubrir qué casa litográfica las elaboró ni tampoco el año exacto de su producción. Sin embargo, a través del análisis de *La Rendición de Uruguaiana*, y el papel de la litografía en el período de la Guerra del Paraguay podemos establecer algunas comprobaciones. En primer lugar, como señala Saluan da Cunha (2016), la litografía, circulaba de dos formas específicas: por periódicos y suplementos de periódicos o por medio de impresiones en papel

vendidas en casas litográficas, teniendo tanto valor informativo como valor estético, decorativo e intelectual:

La Rendición de Uruguaiana representa además del arte del período, acuñada por la pintura histórica y sus reproducciones litográficas, una imagen victoriosa del imperio, la expansión del arte brasileño y una nueva fase en la prensa ilustrada. Además, cabe destacar la semejanza de la narrativa de la rendición se asemeja mucho a las rendiciones retratadas de las Guerras Napoleónicas, obras que se hicieron importantes en la construcción del imaginario del pueblo francés, fenómeno parecido al ocurrido con las pinturas históricas en Brasil (Saluan da Cunha, 2016: 8).

En segundo lugar, estas litografías basadas en pinturas y fotografías, nos invitan a pensar la función política, social y artística que cumplían en el contexto de la guerra. Según la opinión de Da Cunha:

El grabado de reproducción tiene una amplia función aparte de la mera reproducción: tiene el papel de difundir una imagen a gran escala, con el fin de diseminar más allá de donde se encuentra la pintura, sea como producción estilística decorativa, sea como un " medio de presentar al público una obra que no se encuentra en exposición (2016: 4)

De este modo, comprobamos la importancia de la función del arte litográfico, y la necesidad de no minimizarla como acto meramente mecánico, pues no debemos olvidar que en el proceso de creación de la matriz, se involucran diversos artistas, especializados en diversos aspectos como la elaboración del paisaje, personajes, animales, etc. Además, a veces cada matriz llevaba los respectivos nombres del taller donde había sido creada por el litógrafo que la concibió y del pintor de la obra. Por lo tanto esta "nueva imagen creada" asumía una identidad propia inscripta en el autor que se iba complejizando en cada nueva reproducción.

Observamos así, como la rendición de Uruguaiana, como hecho histórico, constituyó un hecho triunfal para el imperio cuyo carácter simbólico de inaugurar la guerra funcionó como una

ocasión ideal para producir imágenes que ponían en foco el protagonismo de un estado imperial, que encarnado en la figura de Pedro II buscaba instalar una narrativa de la guerra y un discurso visual heroico.

Por otra parte, *La Semana Ilustrada* tuvo un rol central en la cobertura de la guerra contra Paraguay, ya que:

Los militares que actuaban delante de las batallas enviaban noticias, principalmente por los paquetes que hacían el trazado del alto Paraná, pasando por el Estuario del Plata y Porto Alegre, hasta llegar a Río de Janeiro. Colaborando para el periódico almirantes y capitanes. Las imágenes eran hechas en el frente y enviadas a la revista que reproducía por medio de la litografía (Borowski Lavarda, 2009:92).

La idea de *testigo ocular*, de acuerdo a esto buscaba transmitir la noción de la realidad, incluso de veracidad, marca registrada cuando se echa mano a las imágenes para narrar hechos históricos, otorgando validez. En esto residía el poder de las imágenes, a través de los discursos que se producían para justificarlas como las únicas posibles, confiriéndoles legitimidad, independientemente de la técnica en que fueran hechas: pinturas, estatuas, grabados, fotografías, etc.



Figura 28: H. Fleiuss, La Triple Alianza: Los tres jefes son representados como “tres heroicos suizos”.
Dibujo de *La Semana Ilustrada*, 1865. Museo Mariano Procópio, Juiz de Fora.

En 1865 Fleiuss ilustra el encuentro histórico de los tres jefes de estado de los países aliados (figura 28), una vez que el coronel Estigarribia, siguiendo las órdenes de López, invadió Rio Grande do Sul, saqueando varias ciudades y ocupando Uruguaiana, donde huyó sin oponer resistencia. Las tropas aliadas cercaron la ciudad y el 11 de septiembre, se produjo a los alrededores de la ciudad el plantamiento de bandera aliada símbolo del triunfo militar ante Paraguay. De esta ilustración llama la atención el título elegido para el epígrafe “tres heroicos suizos”. La composición se presenta equilibrada, destacando por igual el tamaño de las figuras de los tres mandatarios, aunque la bandera está en manos del Emperador en el centro de la escena el único que mira al espectador, mientras la mirada de los otros se pierde a los costados, lo cual parece enfatizar el papel de Pedro II en el acontecimiento.

Según nos relata Murilo de Carvalho era la primera vez que los tres jefes supremos aliados se reunían, cabe señalar que Don Pedro II jamás había establecido contacto personal con los otros jefes de la Triple Alianza hasta ese momento:

Llegaron los tres a caballo, encontrándose frente a la barraca del general brasileño conde de Porto Alegre y se saludaron. Don Pedro contaba con 40 años irradiaba energía con su físico imponente y se comportaba con la fineza de un aristocrático. Mitre contaba con apenas cinco años más, era educado, alto, elegante, de cabellos negros y sueltos al viento. Venancio Flores era el más viejo, con 57 años, bajo, rudo y feo y tenía uñas sucias. Era un tosco típico caudillo platino por quien el emperador, y con él, la élite brasileña no sentía ninguna simpatía (Murilo de Carvalho, 2007:115).

Se hace evidente entonces que *La Semana Ilustrada*, tenía para este momento el rol de ser la prensa oficial, en cuanto a la visión que va transmitir de la guerra a través de las ilustraciones, muchas de ellas caricaturizadas. El periódico dejaba claro su intención oficial, comprometida en relatar los hechos a partir de los militares brasileños, lo que se puede aseverar que el periódico tuvo un tono eminentemente patriótico y nacionalista. Es a partir de esta declarada y nítida parcialidad en la cobertura de la guerra y del apoyo incondicional del semanario que otros periódicos plantearon dudas sobre las subvenciones que *la Semana Ilustrada* podría recibir ante tanta propaganda y apoyo a los proyectos movilizadores del gobierno en la campaña contra Paraguay.



Quem não é pelo Brasil, é contra o Brasil.
 Diante de um inimigo feroz, que invade nosso território, que talha nossos campos, que exerce toda a sorte de crueldades, não há, nem deve haver duas opiniões.
 Em face de um tirano, que escraviza a grande América meridional, os patriotas nacionais desapparecem, e não é rivalidade que possa dividir-se na vida de a pátria. Quem não ama a sua pátria, não ama a sua família, e desconhece seus próprios interesses.
 Na balança do patriotismo pesam igualmente em todas as circunstâncias divergentes dos partidos, resentimentos, passões, dissidências, tudo acaba, e se dissipa: um só pensamento deve brilhar em todos os espíritos, um só sentimento animar todos os corações: A glória do Brasil, o triunfo da honra e da dignidade nacionais.
 Brasileiros, unidos, concordia! Salvemos o grande Império do Brasil!

Figura 29: H. Fleiuss “*Quien no está por Brasil, está contra Brasil*”, dibujo, en *Semana Illustrada*, 1865. Museo Mariano Procopio.

La misma idea se refuerza en la figura 29, donde vemos que el emperador se representa, con la multitud del fondo, sosteniendo la balanza en la que, en cada plato de la misma, se encuentran los bustos que simbolizan los dos partidos políticos más importantes del Segundo Reinado: conservadores (con corona de laureles) y liberales (con gorro frigio), los cuales definían la coyuntura de Brasil para 1865, evidenciando así el papel moderador que jugaba Don Pedro II en la política interna del imperio. La frase del epígrafe “*Quien no está por Brasil, está contra Brasil*”⁴⁹, señala la idea de que la causa nacional y patriótica de la guerra debía estar por encima

⁴⁹ Guerra al Despotismo. El que no pugna por el honor de la nación, es enemigo de la patria, quien, frente a las huestes extranjeras no abraza al adversario político no ama a su país, menos que los lazos de la familia y desconoce sus propios intereses. En la balanza del patriotismo pesan igualmente en las circunstancias divergentes de los partidos, resentimientos de peso, disidencias, todo termina, y se disipa: un solo pensamiento debe brillar en todos los espíritus, un único sentimiento animar todos los corazones: La gloria de Brasil, el triunfo del honor y de la dignidad nacional. ¡Brasil, unión, concordia! Salvemos el gran Imperio de Brasil. *Semana Illustrada*, edición 237, año 1865

de toda confrontación interna partidaria. Era una causa que debía abrazar todo el pueblo brasileño y el garante estaba en las manos del propio rey.

En esta línea, como expresa Borowski Lavarda “las imágenes del periódico más silenciaron que mostraron los hechos, atendiendo al juego de intereses del Estado monárquico” (2009: 132) y colaborando sostenidamente en la construcción del rey como héroe tenaz y persistente que defiende al pueblo de la tiranía del Mariscal paraguayo Francisco Solano López.

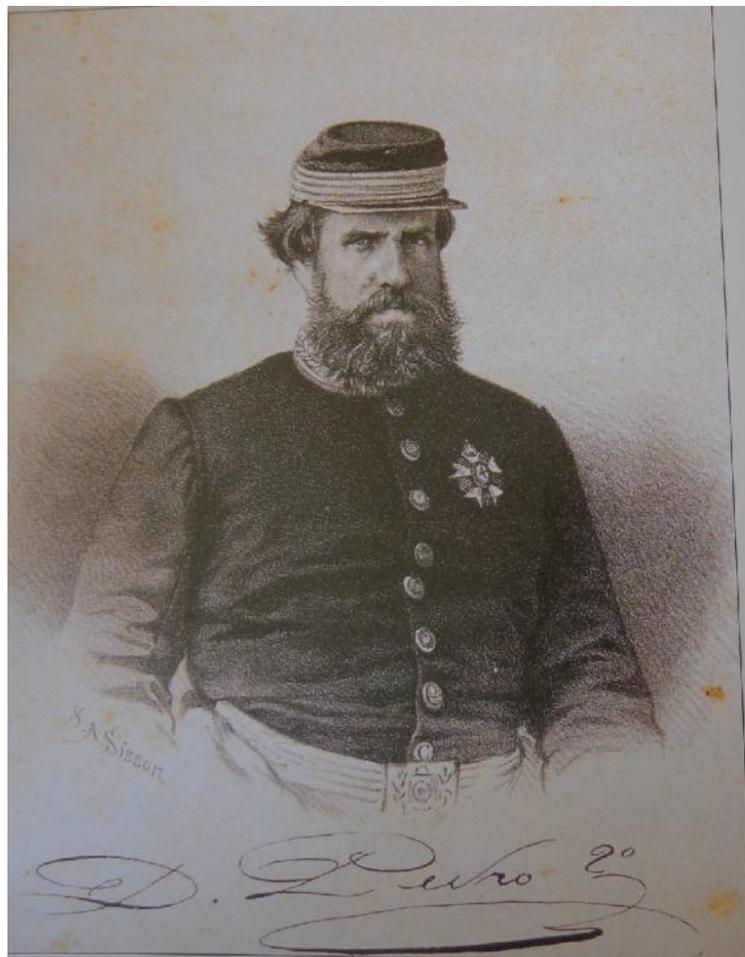


Figura 30: A. Pinho *Pedro II con traje de general*. Litografía de (IHGB).

Como fue indicado, la insistencia del emperador de continuar la guerra pese a los signos de impopularidad que empezaba a cobrar explica, tal vez el deseo de mostrarse con uniforme de

general (figura 30) incluso cuando esto comenzó a perjudicar su imagen y contradictoriamente a favorecer la resistencia de Solano López. La guerra continuó de manera cada vez más intensa y persecución al dirigente paraguayo que sólo tuvo fin el 1° de marzo de 1870, cuando las tropas brasileras lo acorralaron en Cerro Corá y López fue muerto junto con su hijo adolescente, nombrado coronel.

Como expresa Lila Schwarcz:

A pesar de la oscilación, la guerra terminaba con una victoria sacudida por el número de muertes y la crueldad de las batallas. La imagen del emperador también salía afectada; al final, ¿cuál sería el motivo de la persecución [a los paraguayos], que incluso logró prestar a la memoria de López un carácter heroico y patriótico? (Schwarcz, 1998: 645).

Una posible hipótesis de esta fijación de Don Pedro II de abatir a López, podría deberse al profundo enojo que le causaba la asociación de su Imperio a un “reino de monos”, tal como era ridiculizado en los periódicos paraguayos el emperador brasileño y su pueblo. En *El Semanario*, por ejemplo, órgano oficial de la política en Asunción, los brasileños eran llamados los *monos*, los *negros*, en una clara referencia al modelo esclavista y al mestizaje existente en el país. También en el *Cabichuí* las caricaturas mostraban un ejército sanguinario compuesto de soldados con los rabos y las orejas de mono. Nada más agresivo para un monarca que quería hacer de su corte "una París del sol" y para la imagen pública de ese Imperio dibujado bajo el signo de la civilización europea, caracterizada por el colorido tropical, destacado románticamente por la vegetación y la población indígena (Schwarcz, 1998: 657). De allí la necesidad de contrarrestar el ataque de la prensa paraguaya con ilustraciones que fortalecieran y ponderaran la actuación del rey por medio de imágenes heroicas acompañadas de textos laudatorios de su persona y del rol que este jugaba en el contexto del conflicto.

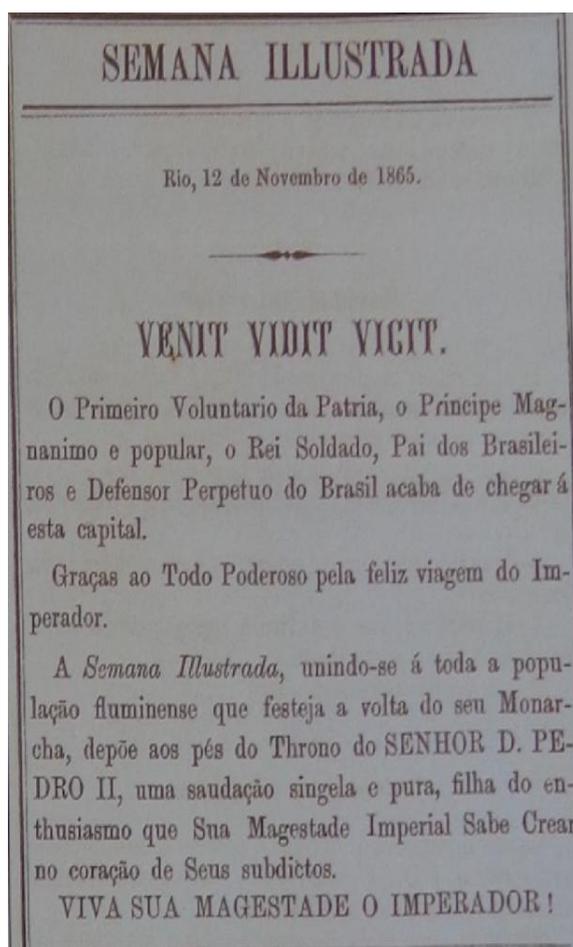


Figura 31: Regreso triunfal de Don Pedro del frente de batalla en sur a Rio de Janeiro, La Semana Illustrada 12 /11/1865 (FBN).

El pequeño recuadro de la portada del periódico *Semana Illustrada* (Figura 31), informa sobre la llegada a Río de Janeiro de Don Pedro II volviendo de Uruguay y agradece al emperador con los siguientes calificativos: *O Primeiro Voluntario da Patria, Príncipe Magnánimo y popular, el Rei Soldado, Padre de los brasileños y Defensor Perpetuo de Brasil*. La noticia lleva por título *Venit Vidit Vicit*⁵⁰.

⁵⁰ Expresión latina empleada por el general y cónsul romano Julio César en 47 a. C., al dirigirse al Senado romano, describiendo su victoria reciente sobre Farnaces II del Ponto en la Batalla de Zela. La fórmula, se traduce por "Vine, vi y vencí". Se utiliza habitualmente para significar la rapidez con la que se ha hecho algo con éxito, a la vez proclamaba la totalidad de la victoria de César y sirvió para recordar al Senado su destreza militar (César se encontraba inmerso en una guerra civil contra Pompeyo). En el marco de la guerra del Paraguay y tras el sitio de Uruguaiana, la expresión "Venit Vidit Vicit", al acto de presencia del emperador en el campo de batalla como garantía del éxito ante con el enfrentamiento con las fuerzas de Estigarribia.

Es evidente que estos periódicos gozaban de un público lector considerable, teniendo en cuenta la cantidad de periódicos ilustrados que circulaban en la capital del Imperio. Las imágenes ciertamente impactaron por la novedad con que representaban el evento bélico.



Figura 27 : El Emperador con dos de sus generales en Uruguaiana, según *L'Illustration*, del 18/11/1865.

En resumen, con el advenimiento de la litografía en Brasil, los periódicos ilustrados se convirtieron en referencias visuales, o mejor, se constituyeron en una de las pocas formas del público para ver los acontecimientos que ocurrían en todo el mundo, colaborando para cristalizar en la sociedad imperial modos de ver e imaginar los hechos ocurridos en los campos de batalla de Paraguay. El periódico brasileño *Semana Ilustrada* quedó marcado como el primero que publica fotografías, con la técnica litográfica del grabado.

En esta mezcla de categorías de imágenes (grabados basados en fotografía y pinturas) aumentaba considerablemente el realismo de las imágenes e infundía la creencia en su lector de

que aquellos acontecimientos realmente sucedieron. Sin embargo, la distancia entre las imágenes publicadas en el periódico y los hechos ocurridos en el escenario muchas veces era grande.

En ese sentido, afirma Schwarcz:

A pesar de la amplia divulgación del carácter heroico de las batallas en los cuadros de la Academia Imperial de Bellas Artes e incluso en las revistas ilustradas, que debían consagrar héroes como Caxias e incluso el conde D'Eu, lo que se vio fue otra cosa. Las fotos y los dibujos muestran un monarca fardado y altivo, pero también revelan la tensión en su cara y los primeros signos de una barba que, como decían, se había vuelto blanca en ese contexto. Así, si al comienzo de la guerra, con cuarenta años, llevaba un porte seguro, vistiendo trajes oficiales, d. Pedro II era la representación de un gobernante sereno y confiado en su posición, durante y después del combate la representación es otra: la guerra estará por todas las partes (Schwarcz 1998: 662).

Reforzando la cita leemos en otra parte de su libro:

En la época de las grandes batallas, es como militar que d. Pedro II se presenta, tratando de pasar, por medio de la expresión compungida, la seriedad y la serenidad que el momento exigía: Brasil había gastado 600 mil cientos de reales y agravado una situación de dependencia financiera para con la Inglaterra. A caballo y con sombrero, o portando una pequeña luneta con un escenario de batalla al fondo, o con gorra y botas de militar, o usando una gran chaqueta sobre la chaqueta bordada de ramas de café, o cercado de los niños, el monarca simbolizaba a la nación en guerra” (Schwarcz, 1998:141).

De acuerdo a la autora, la victoria final en la guerra que había hecho de Don Pedro II un monarca cada vez más popular, “hay que reconocer que los cinco años de combate fueron penosos para Don Pedro II que se había transformado en un viejo, frente surcada por profundas arrugas, cabeza totalmente blanca y barbas sin más ningún hilo dorado (Schwarcz, 1998:660). Terminada la guerra, Don Pedro II recupera su imagen de pacificación.

Cada vez más lejos de las fiestas oficiales, de los bailes de la élite carioca e incluso de las fiestas populares, el emperador empezaba a portarse y a vestirse como un monarca-ciudadano, se confunde con sus súbditos y políticos que lo rodean, inspirado en Luís Felipe, que en ese contexto ya no era más rey de Francia. Abandonar las vestiduras majestuosas para "acercarse a los ciudadanos" para orientar su gobierno hacia la burguesía.

Siempre de jaquetón y de paisano, el emperador paseaba por las calles, visitaba colegios y gimnasios, y presidía exámenes; conversaba amigablemente con visitantes extranjeros (...) estudia astronomía y lenguas muertas, y pensaba en salir del país por primera vez. (Schwarcz, 1998: 671)

Finalmente, a lo largo del capítulo hemos podido entrever los modos en que la figura del Emperador Pedro II fue representado desde el campo de los retratos y desde los diversos lenguajes y técnicas en que se llevaron a cabo en el Brasil del periodo de la guerra.

En primer lugar, la pintura oficial, como empresa de estado, que permitió por parte de los artistas de una libertad de creación de signos inherentes al retrato pictórico. Luego, la fotografía, considerada entonces como el medio transparente que podía revelar una verdad indiscutible, ofreciendo un lenguaje moderno y avanzado en contexto del Brasil contendiente en la guerra. Y por último, la litografía, derivada de las fotografías, que permitía la intervención a través de agregados ilustrados que imponían sus sentidos y connotaciones heroicas hacia el rey.

Si consideramos que en 1889, se producía la caída del Imperio y el advenimiento de la etapa republicana, podríamos relativizar, entonces, el alcance del éxito en los intentos de construir la imagen de Don Pedro II como héroe de la patria en el contexto de la guerra.

Cómo plantea Schwarcz:

Paradójicamente, si la Guerra del Paraguay representa el apogeo del Imperio de d. Pedro, el momento de mayor madurez, significa también, aunque se vea de forma retrospectiva, el inicio de la caída. El apogeo, pues en su primer año la contienda trajo muchos beneficios a la figura del monarca, que, como "rey guerrero", se convertía aún más popular en el imaginario local. Pero ese es también el anuncio del declive futuro. La guerra no sería tan corta como se imaginaba d. Pedro, ministros, generales y hasta sus aliados: Argentina y Uruguay (Schwarcz, 1998: 617).

Con el fin de la esclavitud, en 1888, la monarquía perdió su sustento, que eran los grandes propietarios rurales y el sistema de trabajo esclavo, sobre todo los caficultores paulistas, clase media y operaria que deseaba una mayor participación política, movilizándose a favor de la República, que creían, podía proporcionar la deseada autonomía.

La crisis de los sectores de la Iglesia y del Ejército con el gobierno imperial, y la ausencia del Emperador en relación a las crisis y las decisiones del gobierno, muchas veces ironizada por el dibujante italiano Angelo Agostini en los años 1880, hacen evidente el debilitamiento de la monarquía el fortalecimiento del movimiento republicano.

Como hemos expresado en el recorrido de este capítulo, el emperador tomó como una cuestión personal y de honor de Brasil la tarea de cazar al "caudillo López", lo que acabó costando muy caro, pues fue el Ejército que "el Estado imperial que había creado fue el que ayudó a derribar a la monarquía. No son pocos, por lo tanto, los reflejos de esa guerra en los destinos futuros del Imperio Brasileño" (Schwarcz, 1998: 619).

A pesar de estas dificultades, y las razones que pusieron fin a la etapa imperial en Brasil, es innegable que la guerra contra Paraguay fue un factor muy importante de creación de identidad nacional. Fue vivida por el Imperio como la experiencia colectiva más importante desde la independencia ya que ninguno de los acontecimientos políticos anteriores había afectado tan

directa e intensamente un parte tan grande la población. Ni la independencia ni la guerra de regencia, todas de carácter provincial tuvieron este poder aglutinante en relación a la identidad.

La guerra del Paraguay duró cinco años, movilizó a la nación entera utilizó más de 100.000 hombres, exigió grandes sacrificios materiales y vidas humanas y sacudió la vida de millares de familias. En el inicio de la lucha hubo genuino entusiasmo cívico y formación de batallones de voluntarios. Las primeras victorias causaron también entusiasmo nacional. Quizá por primera vez empezaba a aparecer un sentido positivo de patria (Murilo De Carvalho, 2003: 513).

La fotografía, la pintura y la prensa reflejaron claramente este cambio, la bandera nacional empezó a aparecer en las escenas de partidas de batallones y de victorias en el campo de batalla y el emperador surgió como el *líder de la nación* empeñado en conseguir la colaboración de los dos partidos políticos, a la vez que comenzaron crearse la figura de los primeros héroes militares, como el Conde D'Eu, Caxias, Osório, y Mena Barreto Barroso.

Capítulo 3: Francisco Solano López y la encarnación de la patria paraguaya durante la guerra.

El tercer capítulo está dedicado al análisis iconográfico de los retratos y representaciones del Mariscal Francisco Solano López, presidente del Paraguay durante el conflicto.

En primer lugar, se introduce el marco histórico en cual Paraguay ingresa al conflicto, la impronta de militarización en que se imbuye el país por intermedio de la generación gobernante de “Los López” en el preludio de la guerra y posteriormente, nos adentramos en el análisis de la relación de las imágenes del líder paraguayo con las lógicas discursivas hegemónicas.

Principalmente, se evalúa la función que cumplieron las fotografías, pinturas e ilustraciones de la prensa, especialmente la de trinchera, en el contexto del conflicto y el modo en que estas imágenes fueron apropiadas en el imaginario colectivo dando cuenta de su papel en la construcción de López como héroe del Paraguay.

3.1 El ingreso de Paraguay al conflicto. La militarización del país. “Los López” y la aristocracia asunceña.

La guerra de la Triple Alianza (1864-1870), llamada también “Guerra Grande” (*Guerra Guazú* en guaraní) por los paraguayos ha sido una historia constitutiva de las identidades colectivas en el Paraguay. El carácter de la guerra fue total para los paraguayos en la medida que exigió la fuerza de un pueblo entero. Sumergirnos en los modos en que esta guerra impactó en las subjetividades del pueblo en relación al conflicto de la Cuenca del Plata, nos induce a la idea de que los aliados no conocieron la misma guerra que los paraguayos. Es necesario precisar que mientras del lado paraguayo “el conflicto fue vivido como una *guerra total*, del lado de la alianza, el nivel de implicación de la población varió considerablemente según las regiones” (Capdevila, 2015: 32).

Como fue sugerido en los capítulos previos “la geopolítica” reúne los principales elementos explicativos de los orígenes del conflicto. A mediados del siglo XIX las entidades territoriales de la región se convertían en estados en construcción, reagrupando naciones inciertas. Situado en la periferia de la periferia, ubicado en la juntura de los antiguos imperios español y portugués, el nuevo estado paraguayo, a la vez cruce y tierra de los confines, vio todas sus fronteras disputadas por sus vecinos desde la afirmación de su independencia en 1811 (Capdevila, 2010: 24 y ss). El ambiente geopolítico devino más amenazador luego de la independencia. De ahí en más, Asunción confrontaba un nuevo problema en el sur. Las elites de Buenos Aires aspiraban a conservar el cuadro territorial del Virreinato del Río de la Plata.

Las relaciones del Paraguay con Argentina fueron a menudo tensas. En la prolongación de la sociedad colonial, los nuevos dirigentes reforzaron la militarización del joven estado, José Gaspar de Francia (1766-1840), nombrado dictador en 1814 y primer hombre fuerte del Paraguay

independiente, mantuvo las milicias rurales y reemplazó progresivamente a los filiados⁵¹ por un ejército regular. Bajo su dictadura el Estado consagró cerca del 90% de la totalidad de los gastos públicos a los salarios de los soldados y a partir de esa época, todo hombre paraguayo era considerado un soldado.

Después de haber fracasado en el intento de retomar la antigua provincia por las armas, Buenos Aires intentó un primer acercamiento con Asunción, antes de que esta capital se cerrara al mundo bajo la dictadura de Francia durante los años 1820-1830. Buenos Aires condenó, entonces, a la antigua provincia a un bloqueo fluvial, rehusándose a normalizar sus relaciones con la misma hasta la caída del gobernador Juan Manuel de Rosas en 1852.

Los paraguayos gozaron de una disciplina sobresaliente, una cohesión logística impresionante a la que los aliados no podían ni aproximarse y un nacionalismo que podía llenar el sentimiento popular cuando los estómagos no habían conocido buena comida por mucho tiempo. Y Paraguay también gozaba de un líder que supo concentrar este sentimiento como una espada, que nunca admitió su error y que se creía un hombre escogido por la historia para traer la victoria a su pueblo (Wigham, 2016: 12).

Según este autor, la mejor manera de entender cómo los paraguayos llegaron a utilizar estas ventajas en defensa de su país durante la guerra es examinar al Paraguay y sus fuerzas armadas en el contexto del naciente nacionalismo en Sudamérica durante los 1800. La construcción nacional en América del Sur involucra mucho más que la determinación de identidades específicas para distinguir unos pueblos con otros. También suponía el establecimiento de instituciones concretas (Wigham, 2016: 32), y en este sentido el desarrollo de las fuerzas armadas debe verse como la más importante institución, por el papel que jugó en la construcción de los Estados nacionales, tanto en Paraguay como en los demás países de la alianza.

⁵¹ Los filiados conformaban un cuerpo de élite de soldados semi profesionales en el seno de las milicias.

Carlos Antonio López (1792-1862), sucesor de Francia, electo como primer presidente por el Congreso en 1844, también reforzó la militarización de la República. En 1845 decretó el servicio militar obligatorio de dos años de duración para los hombres mayores de 16 años.

En el periodo que precedió a la Guerra de la Triple Alianza, el cono sur conoció un movimiento geopolítico importante. En 1862, luego de dos decenios de régimen conservador, los liberales llegaron al poder. En Argentina, las fuerzas liberales de Buenos Aires, lideradas por Bartolomé Mitre, venían de obtener una victoria decisiva contra la Confederación en la batalla de Pavón. Buenos Aires se convirtió desde ese momento en la capital de un estado centralizado. En Asunción Francisco Solano López sucedió a su padre, mientras que en Montevideo, el presidente “blanco” conservador, Bernardo Berro intentaba un acercamiento con el Paraguay y con los caudillos federalistas argentinos, con el fin de deshacerse de la situación del cuasi protectorado brasileño que padecía su país llamado la “Banda Oriental”. Capdevila señala que para el momento del estallido:

Dos ejes estaban por lo tanto en formación en el Plata. Un primer eje conservador, representativo principalmente de las elites rurales, vinculaba Montevideo con a Asunción vía los federalistas argentinos, principalmente Justo José de Urquiza, el gran caudillo de Entre Ríos. El segundo eje era más complejo, ya que Buenos Aires y Río de Janeiro se tenían una desconfianza recíproca. Pero las circunstancias se prestaban para un acercamiento entre el gobierno de Mitre y los liberales brasileños. Del lado uruguayo se hallaba Venancio Flores, caudillo del partido “colorado”, liberal que había participado de la guerra en Argentina del lado de Mitre, lo que explica que al momento de sublevarse contra el gobierno del presidente Bernardo P. Berro, Flores obtuviera el apoyo del presidente argentino y de los grandes estancieros riograndenses cuyas propiedades se extendían en el Uruguay (Capdevila, 2010: 29-30).

Las intervenciones de Brasil y de la Argentina en la guerra civil uruguayo pueden verse como el prelude de la Guerra de la Triple Alianza. En marzo de 1863 Venancio Flores movilizó a sus hombres contra el gobierno de Berro. En 1864 incapaz de controlar la crisis cedió su

mandato al presidente del Senado Atanacio Aguirre. Rio de Janeiro temía que los grandes propietarios gaúchos de Rio Grande do Sul tomaran la iniciativa de una intervención del lado del partido colorado. Este temor llevó en los hechos a inmiscuirse en la guerra civil uruguaya apoyando a Flores contra el gobierno de Montevideo. El Paraguay, por su parte tomó partido por el presidente Aguirre, manifestando así la intención de Solano López de erigirse como árbitro de la región. El detonante del conflicto fue la inmediata respuesta de Asunción a la intervención militar brasileña en Uruguay en 1864. Solano López estaba convencido de que una alianza militar argentina-brasilera no era posible. Su régimen autoritario era popular del lado de los caudillos federalistas argentinos, por lo que pensaba poder contar en particular con el apoyo del gran caudillo de la provincia de Entre Ríos, el general Urquiza pero, cuando en 1865 envió un cuerpo armado a Corrientes con el objetivo de atacar Rio Grande do Sul, el gobierno argentino no le permitió el paso a los paraguayos por su territorio. Urquiza se unió a Buenos Aires. Los argentinos de Corrientes cuya identidad era mucho más próxima a la de los paraguayos que a la de los porteños, no se inclinaron hacia el lado de Solano López. El 1º de mayo de 1865 en Buenos Aires, Brasil, Argentina y Uruguay firmaron el Tratado de la Triple Alianza, cuyo texto debía mantenerse en secreto. Los aliados se comprometieron a conjuntamente a llevar la guerra contra el “gobierno de López”, no contra el “pueblo del Paraguay”, y a garantizar la libre navegación de los grandes ríos al final del conflicto.

La historiografía del conflicto divide el desarrollo de la guerra de la Triple Alianza en tres periodos. El primero, es el de la agresión paraguaya, desde 1864 a 1865. Las fuerzas paraguayas lanzan la ofensiva contra Brasil en Mato Grosso, invadiendo Corrientes para tal fin. En octubre de 1865, empezó el segundo periodo correspondiente a una guerra de posición. La guerra se traslada del Mato Grosso a la zona de confluencia del Paraguay y Paraná, donde los paraguayos instalaron el fuerte de Humaitá, que permitía bloquear la navegación de la Alianza río arriba. Cuando los aliados toman Humaitá en 1868 el conflicto se transformó en una guerra de

trincheras. El tercer periodo es del repliegue de Francisco Solano López, que llevó consigo a su ejército y a una parte su pueblo. Las últimas batallas tuvieron lugar en la región del río Paraguay, ascendiendo hacia Asunción. Los aliados invadieron la capital en enero de 1869, mientras Solano López desplazaba el estado, la tropa, el pueblo y los prisioneros a la cordillera central. El 1° de marzo de 1870 el mariscal y lo que restaba de la tropa, unos 200 o 300 hombres fueron atrapados por el ejército brasileño en Cerro Corá. Francisco Solano López fue abatido mientras intentaba huir. La guerra estaba terminada. El conflicto duró cinco años. Pero hasta 1876 las tropas brasileñas ocuparon Asunción y las tropas argentinas esperaron hasta 1878 para evacuar la región. El país fue pulverizado. Se le amputó el 40% de su territorio y había perdido alrededor del 60% de sus habitantes. Su población masculina adulta estaba destruida; su economía devastada.

Llegados a este punto, se hace necesario preguntarnos ¿quién era en verdad Francisco Solano López? ¿Qué mecanismos simbólicos se pusieron en funcionamiento en Paraguay para construir un liderazgo tan potente? ¿Cómo emerge su figura como líder del Paraguay?

Fue en la misión europea entre 1853 y 1854 donde Francisco Solano López, siendo un veinteañero, se convirtió en la figura militar más importante del gobierno paraguayo y uno de los pocos hombres en los que Carlos Antonio López realmente confiaba (Whigham, 2016: 14). Su posición de evidente príncipe heredero le daba razones para suponer que podría guiar el desarrollo de las fuerzas armadas tanto como quisiera. Y él deseaba que fueran las más modernas posibles. Según Whigham:

Solano se caracterizaba por ser un hombre arrogante e inseguro, que sentía siempre la necesidad de probarse a sí mismo y a los demás que era un hombre de mundo, un cosmopolita [...] en el fondo un romántico que soñaba con la gloria para él y su aislada nación. Para muchos sudamericanos del siglo XIX la majestuosidad del Viejo Mundo hacía resaltar las limitaciones de su propio continente. En Solano López tuvo el efecto contrario (...) se quedó embelesado y se auto convenció de que era un hombre nuevo (...) comenzó a copiar las maneras y las representaciones externas de los europeos. Incluso el

aspecto físico de sus manuscritos adoptan un estilo florido, deliberadamente europeo, que contrastaba con la letra plana y conservadora de su padre (Whigham, 2016:15).

En 1853, estando Solano en Inglaterra compró a su nombre equipos militares e industriales, armas y uniformes sobrantes de la guerra de Crimea. Y se ocupó de arreglar la educación de un selecto grupo de paraguayos enviados a Inglaterra para estudios avanzados. Parte de su educación comprendía el aprendizaje de las características que hacían grande a un hombre. En ese aspecto, admiraba a Napoleón III y el concepto de equilibrio de poder de éste entre los Estados, y tomó ese principio para aplicarlo en el Plata. Deslumbrado por París y sus avenidas, trató de emular algo de ese esplendor en su propia lejana nación; esa era, creía, la verdadera función del líder. Tal vez, la innovación más importante llegó en forma de nuevos procedimientos de entrenamiento para soldados comunes: la disciplina en el ejército lopista, era estricta, incluso brutal. Para los soldados, nadie podía escapar a la “regla del látigo”, por cobardía o deserción un hombre podía ser azotado hasta la muerte. Esta evocación al paternalismo demuestra que Solano López quiso construir un ejército nacional con espíritu común. Algo, sin paralelo en las naciones de la triple alianza, ya que en Paraguay participaban en las fuerzas armadas ciudadanos de todos los estamentos⁵²

Así, con la impronta familiar lopista, Francisco Solano López devino Presidente de un país a las puertas de la guerra. El Estado paraguayo, forjado al amparo de Francia y los López, fue un régimen político moderno, en el sentido de la nueva organización política y en la radicalidad que implicó el cambio de titularidad de la soberanía, de ahí en más en un ente abstracto, “la nación”. No obstante, fue, por sus imaginarios y prácticas políticas, mucho más antiliberal de lo esperado. Como indica Capdevila:

⁵² De hecho, cuando hombres más ricos se reportaban para su servicio, el gobierno los obligaba a quitarse sus zapatos y andar descalzos, ya que nadie sino Solano López y los oficiales de alto rango tenían permitido usar botas. (Whigham, 2016: 22).

Por el discurso difundido en las escuelas, la milicia, la prensa, por las fiestas, las conmemoraciones, las campañas de suscripción a su gloria, Francisco Solano López había tejido relaciones inmediatas con la mayor parte de la población, cuya identidad colectiva estaba relativamente afirmada (Capdevila, 2012:91).

A diferencia de los caudillos del Plata, no hizo de los propietarios sus relevos privilegiados, sino que se esforzó por tener su respeto desarrollando una “cultura de corte” y aplicándolos al servicio del estado. Era un caudillo que disponía de un estado, con una función pública eficaz, en el cual los jueces de paz y los comandantes de las milicias formaban las redes principales en el interior del país, a la cabeza de una comunidad que se identificaba en gran parte con él, y a la cual él le confería autoestima. En cierto modo, Francisco Solano era el *Karáí Guasú* López, es decir el “gran caudillo de la patria”.

3.2 El arte paraguayo al estallar la guerra.

La caída del Antiguo Régimen incluyó el fin del sistema de representación visual sujeto al poder de la Corona y la Iglesia agudizado, en el caso de Paraguay, por la expulsión de los jesuitas. En cuanto al panorama del arte paraguayo en la etapa de la guerra, la situación de encierro imperante y el aislamiento en que se mantuvo el país impuesto por el dictador José Gaspar Francia (1766-1840), no fueron propicios para el florecimiento de las artes en el Paraguay. En relación a ello Ticio Escobar (2011) expresa:

En el Paraguay, la situación es singular. Si en los demás países americanos la revolución había abierto las puertas a la cultura visual burguesa, en que el retrato ocupa un lugar predominante, en Asunción ocurre lo contrario: la política de aislamiento impulsada por Gaspar Rodríguez de Francia alcanzó el arte erudito, más aún con la autoridad del modelo rural. La política represiva hacia las familias patricias cerró el camino al establecimiento de una burguesía activa, dinámica, que funcionara como comitente de pinturas (Escobar, 2011:13).

Rodríguez de Francia, de acuerdo a Escobar, no desarrolló una política de propaganda mediante su retrato, que sirviese a la vez de emulación de sus seguidores. “La autarquía francista no necesitaba del arte erudito” (Escobar, 2011:13). Con la apertura posterior de los López se va dar una mayor producción y circulación artística en el Río de la Plata.

Durante el gobierno de Carlos Antonio López (1844-1862), se desarrollaron, entonces, las artes y se otorgaron becas para estudiar pintura en Europa. Entre los becarios estaban Saturio Ríos (1840-1922) y Aurelio García (1846-1869) considerados luego los primeros pintores paraguayos del período independiente.

Tras asumir el poder el general Carlos Antonio López en 1842, las fronteras se abrieron en cierta medida al intercambio y comenzó a formarse un gusto a partir de otras formas culturales o formas culturales vinculadas con la tradición occidental. Uno de los primeros síntomas de esta situación fue la erección de la cátedra de diseño en 1855 con el arquitecto italiano Alessandro Ravizza, bajo su ala se formarán, Aurelio García y Saturio Ríos becados por el gobierno para perfeccionarse en Europa. Otro italiano, Félix Rossetti, llegado en 1859, año en que llevó a cabo la primera muestra individual de pintura, se destacó como retratista de personalidades de la sociedad asunceña, retratando entre otros al Obispo Basilio López, hermano del general.

Como indica Díaz Duhalde:

El Paraguay cambia radicalmente en esos años con el llamado “refinamiento del gusto” en cuanto a la producción y consumo estético, que coincide con el regreso de Francisco Solano López de Europa y con la libre navegación en la cuenca del Plata que acentuaba el intercambio con las elites culturales porteñas y cariocas. La exportación del gusto europeo de la corte madrileña, napoleónica y victoriana se establece como paradigma a seguir al estar relacionadas, desde el punto de vista de los López, con el “progreso y civilización” (Díaz- Duhalde, 2009:76).

El programa estético es continuado, como dijimos, por el Mariscal Francisco Solano López al asumir la presidencia en octubre de 1862 tras la muerte de su padre. La suntuosidad afrancesada se acentúa en una Asunción que fomentaba los bailes, galas teatrales, fiestas de disfraces y festejos patrios a nivel nacional, entre los que se incluía el cumpleaños del Mariscal, eventos en los que se ponían en escena los decorados y la arquitectura efímera, la pompa en el vestuario y la moda en los bailes.

En este sentido Escobar sostiene:

Esta política, [la de modernización] perfectamente viable a nivel tecnológico, en el plano de la práctica estética implicaba el *injerto brusco de formas extranjeras sin un encuadre* que permitiese integrarlas en un proceso propio; la misma supuso todo un intento de renovar el gusto paraguayo “modernizándolo” a lo europeo y adaptándolo pautas estéticas ajenas (Escobar, 1982: 268, énfasis mío).

La estética se intenta propagar y reafirmar en la representación de las reducidas élites. Sobre todo durante los años más crudos del conflicto durante la invasión al Paraguay. Así, el “gusto oficial” se transforma en un discurso hegemónico, un modelo a seguir *por y para* una élite casi inexistente (Díaz- Duhalde 2009:78).

Esta estética francófila que venimos analizando en Paraguay se concentró en las efímeras figuras de Aurelio García Corbalán y Saturio Ríos. Si bien han quedado muy pocos trabajos de García y Ríos, estos muestran una formación fundamentalmente académica, “determinada por la escuela retratística de David donde se trueca la figura de Napoleón por la del Mariscal Solano López” (Escobar, 1982:272). Aurelio García, fue uno de los artistas más notables de la región rioplatense por su capacidad técnica, pero su trayectoria se vio interrumpida por su fallecimiento en el transcurso de la guerra a los 23 años.

En el caso de Saturio Ríos⁵³, Escobar adhiere a la opinión de Josefina Plá⁵⁴ de que Ríos es un continuador, a pesar de su fuerza académica, de la tradición pictórica misionera. El artista fue tomado prisionero por el ejército imperial y llevado a la corte carioca en donde siguió su labor como pintor regresando en 1870 a Paraguay confinándose en el anonimato. Con el estallido de la Guerra de la Triple Alianza en 1865 terminaron abruptamente con la tarea emprendida por esta generación de artistas prácticamente hasta el surgimiento de una nueva camada de pintores a finales de la centuria (Escobar, 1982: 65). La suerte de los artistas paraguayos es, en algún sentido, como la de los periódicos ilustrados de trincherera *Cabichuí* y *El Centinela*: la desaparición ante la muerte.

⁵³ Este artista inició sus estudios de dibujo lineal y geométrico, de pintura y plástica en la academia de los hermanos Ravizza. A la edad de 16 años fue uno de los primeros seleccionados para asistir a la Escuela de Telegrafía, tras terminar de manera sobresaliente el curso de 8 meses se convirtió en el primer telegrafista nacional. Luego se trasladó a Brasil para continuar sus estudios de pintura en 1864. Regresó al país en 1864 meses antes del inicio de la Guerra de la Triple Alianza. Como uno de los primeros telegrafistas del país tuvo activa participación en la implementación de una de las primeras líneas telegráficas de América Latina, colaborando con los ingenieros alemanes Hans Fish y Robert Von Fisher Treuenfeldt. Terminando la línea telegráfica Asunción Villeta para octubre de 1864. Posteriormente esa línea se extendería hasta Paso de Patria pasando por la Fortaleza de Humaitá. Ya iniciada la contienda Saturio Ríos transmitía por telégrafo a la capital las novedades del frente de batalla para los diarios de la Capital. Su faceta como inventor surgió en medio de las necesidades creadas por la Guerra de la Triple Alianza, ante el inminente peligro que los telégrafos dejarán de funcionar por la falta de ácido, el sanlorenzano salvó el problema creando un ácido en base al jugo de apepú (naranja agria). Además ante la falta de equipos que recepcionaran las señales entre los numerosos destacamentos del ejército a lo largo de la línea telegráfica Saturio Ríos supo inventar un aparato telegráfico más sencillo, que no necesitaba emplear papel. Por todo esto el Mariscal Francisco Solano López lo condecoró con la Estrella de Caballero de la Orden al Mérito y le otorgó el rango de Teniente Honorario. En plena contienda su faceta de artista no menguó, en el campamento de Humaitá pintó en 1868 un retrato del Obispo Manuel Palacios, “con tintes de la tierra” circunstancia que da a esta obra un interés especial, ya que en ella Saturio Ríos continuó la tradición técnica de la pintura de las misiones. También pintó retratos de Benigno López y el Coronel José María Aguiar. Regresó al Paraguay en 1871, trató de proseguir con su carrera de artista y pintó varios retratos, especialmente de personajes oficiales. Pero el ambiente era aún demasiado escaso en estímulos para mantener económicamente a un artista, menos aún para alimentar su evolución estética; esto afectó a Saturio Ríos. Llegó a ejercer una incipiente actividad política, logró ocupar una bancada como diputado de la nación, pero fue separado del cargo antes de poder terminar su periodo. Esto debido a sus inasistencias. Así iniciaba su ocaso espiritual y físico. Un día quemó todos sus apuntes y diseños, y se retiró a vivir lejos del mundo en su casa de San Lorenzo. Sus memorias de la Guerra de la Triple Alianza fueron vitales para el historiador Juan E. O’Leary. Murió el 17 de julio de 1920, en la misma ciudad que lo vio nacer, olvidado y en la pobreza, tras años de un delicado estado de salud física y mental. Cfr. <https://www.ultimahora.com/perfil-un-artista-del-pincel-y-primer-telegrafista-paraguayo-n472833.html>

⁵⁴ Josefina Plá (1903- 1999) fue una poeta y dramaturga paraguaya de origen español. Escribió poesía, cuento, novela y ensayo. Tuvo una gran influencia sobre las futuras generaciones de intelectuales de Paraguay. A lo largo de su vida recibió numerosos premios y distinciones por su labor literaria, por su defensa de los derechos humanos y por la igualdad entre hombres y mujeres.

3.3 Los retratos del Mariscal y la influencia francófila en la representación del héroe durante el conflicto.

Nos proponemos ahondar aquí en las características de este breve periodo del arte académico paraguayo, que como fuera indicado, culminó abruptamente con la fatalidad de la muerte, en el caso de Aurelio García y el retiro de la vida pública por parte de Saturio Ríos, sus exponentes artísticos más importantes. En consecuencia, la idea es recuperar para nuestro análisis aquellos retratos del mariscal ejecutados en esa etapa, e incluir, de este modo, en nuestra observación esa iconografía que desde la pintura académica alimentó, junto con las demás formas de representación del periodo, un imaginario apoteótico del líder del Paraguay Francisco Solano López durante la etapa de la guerra.

Como hemos visto en capítulos precedentes, la convulsión del conflicto generó una reconfiguración en las pautas y códigos de representación acorde con la coyuntura bélica que persiguió el objetivo de consolidar la imagen de las figuras políticas que lideraban los países participantes en la guerra. Al igual que las demás naciones participantes de la guerra, el rápido crecimiento de la prensa ilustrada, el uso masivo de la litografía con las cuales se podían reproducir cuadros, y la intervención de las cámaras fotográficas en la guerra, alterarán cierto tipo de modalidad épica en la narración bélica y, fundamentalmente, reforzarán, desde los símbolos inscritos en las imágenes, el poder de los conductores políticos- militares del enfrentamiento. Y, en este aspecto, el mariscal no escapó a este destino.

Ya hemos señalado en el capítulo dos, abocado al estudio de la retratística de Don Pedro II durante la guerra, sobre las condiciones del arte rioplatense. La pintura, específicamente, que va a capturar el conflicto lo va a representar siguiendo principalmente las pautas de la academia europea o de la formación académica de sus autores. Sin embargo, si bien fue evidente el influjo

de la academia dentro del arte regional, no debe menospreciarse a la vez la convivencia para este periodo de un arte americano en la región que como expresa Roberto Amigo:

Durante el período 1830-1870 hay obras pictóricas resueltas desde la implantación de modelos europeos que se desarrollan paralelamente con otras realizadas desde la "tradicción americana". Los asuntos predilectos de la pintura federal (la militarización de la campaña, las guerras civiles, la defensa del caudillismo y del republicanismo agrarista) se conforman sobre un tipo particular: el gaucho soldado, desde la iconografía popular del caudillo —el gaucho soldado por excelencia hasta los retratos ecuestres de las distintas jerarquías militares, dialoga con el tipo gaucho soldado del costumbrismo político (2007: 71).

Según Amigo, tanto para el modo de representación americano como para el europeo, esta ausencia de autonomía es causa de la dificultad de la implantación del sistema artístico en el Plata, que a excepción de Brasil, fue el objetivo central de la coyuntura 1852-1870 en varios centros urbanos de Sudamérica. Una vez resuelto el desplazamiento de la cultura visual "americana" con el triunfo liberal, el camino a la modernización plástica estaba abierto(cita).

En este sentido, un artista que puede ser incluido por su actuación dentro de los cánones del arte académico en el Paraguay es Juan Manuel Blanes (1830-1901). Aunque, si bien, su nacionalidad era la uruguaya, su obra participó en el Paraguay a través de la ejecución de un retrato ecuestre que realizó entre 1865-1870 al mariscal paraguayo Francisco Solano López. En realidad, este cuadro forma parte de una serie de los principales caudillos de la región, Justo José de Urquiza y, su compatriota Venancio Flores. Los tres están resueltos desde la escuela de Jacques L. David, en particular siguiendo el retrato ecuestre de Napoleón a Marengo de J.B. Gros (1803), que sirvió de modelo también para obras más tardías como el *retrato ecuestre de Carlos X, Revista de Saint Léonard a Reims*, o el de *Napoleón III* de Charles Muller.

La imagen ecuestre del mariscal López, como se ampliará más adelante, fue utilizada, luego por Manuel Colunga para ilustrar un número de *El Centinela*, uno de los periódicos de trincheras durante la guerra en el Paraguay, como propaganda laudatoria en la etapa final de la contienda.

En opinión de Amigo (2007) la necesidad de convocar a la base popular permite que regrese con fuerza la "tradición americana": Es el caso de las xilografías de la Guerra de la Triple Alianza (1865-1870) editadas en los periódicos de combate de las trincheras paraguayas, uno de los últimos ejemplos notables de la tradición regional: el discurso americanista, el republicanismo, la defensa del caudillismo, la creación desde las formas, técnicas y símbolos de la cultura popular, la resignificación de la cultura letrada. *Cabichuí*, *Cacique Lambaré* y *El Centinela* son expresión singular de los periódicos ilustrados populares, con imágenes que transitan el amplio registro que va desde el humor a la alegoría y con textos que se desplazan del español al guaraní y se analizarán en detalle a continuación.

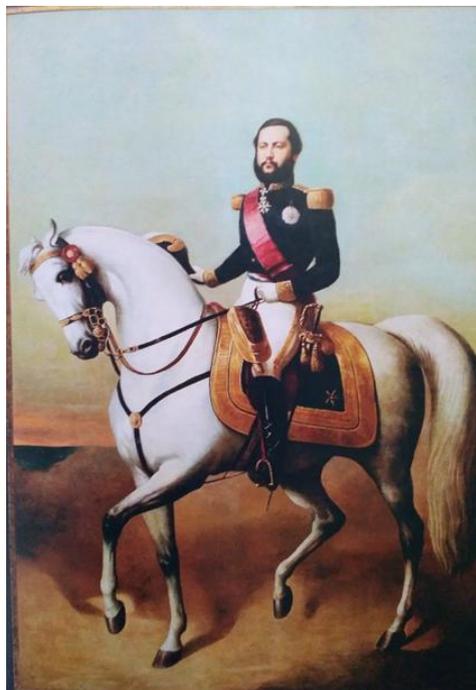


Figura 28: Juan Manuel Blanes *Retrato ecuestre del mariscal Francisco Solano López*. Óleo sobre tela. 1,80 x 1,30 m. Ubicación actual desconocida.

En 1864 Blanes regresó de Florencia con la cultura pictórica y el oficio técnico deseado por las élites rioplatenses para la nueva etapa de construcción de los imaginarios de los estados nacionales de mediados de los años sesenta. Su paso por la academia privada del florentino Antonio Ciseri le permitió adquirir a Blanes nociones de dibujo, estudios de sombra, desnudos y la elaboración de cuadros de historia, y con tal bagaje se preparó para aceptar cualquier desafío pictórico. En este marco, Blanes “unió el tema americano con las formas europeas bajo el programa de instauración de imágenes que en su lectura funcionaran como constructoras de las naciones pero también de una instancia regional común” (Amigo, 2012:205).

Una serie de retratos ecuestres ejecutados por el artista durante esta etapa, responden a la nueva idea del gobierno nacional: son jefes de Estado y del ejército. Blanes acompañó el cambio de gusto de las élites federales, ya adaptadas al liberalismo imperante. El retrato de Urquiza, modelo de otros de menor escala, señala la fuerza poderosa de la imagen: cuando en 1870 asesinaron al ex presidente constitucional en el palacio San José, los jordanistas apuñalaron también este retrato. En el caso de Venancio Flores el retrato ecuestre pertenece a otra variante: la de la revista de tropas, y es el principal antecedente de un asunto que sería central en la producción posterior del artista, multiplicando las figuras ecuestres en grandes máquinas pictóricas, a una por década, en tamaño escalonado hacia el fin de siglo: La Revista de Rancagua (1873), La Revista de Santos (1885), La Revista de Río Negro (1896).

El retrato ecuestre del mariscal ejecutado por Blanes estuvo perdido por muchos años posteriores a la guerra de la Triple Alianza. Una fotografía de época, con sello de estudio sito en Montevideo, localizada por Osvaldo Salerno, permite postular que sea la del retrato perdido. Blanes solía vender fotografías de sus pinturas, en algunos casos se conserva la lista de compradores, tal vez porque se realizaban por encargo.

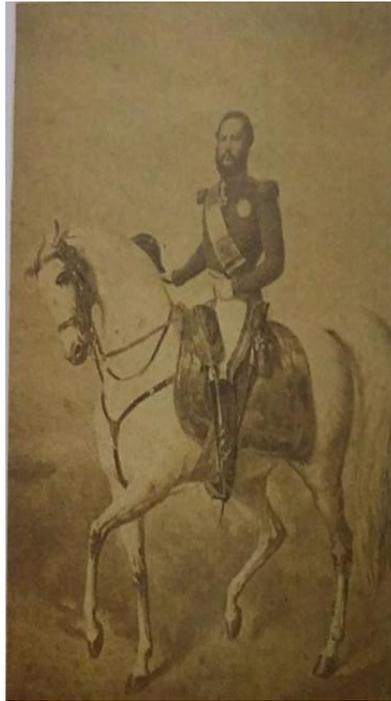


Figura 29 : Estudio Maurel. Fotografía de la obra de Blanes del Mariscal López hallado en La Habana, Cuba.

La producción de los retratos ecuestres del mariscal Francisco Solano López señala ya una política de la imagen que comienza a prefigurar en el Paraguay en los primeros años sesenta y se intensificará durante el conflicto. Sus productores artísticos insertados en la trama del contexto político rioplatense comprenden la función de estas imágenes y la necesidad de que deben ser reproducidas en diversos soportes para potenciar así, su capacidad de circulación por diversos espacios, ya sea dentro de los límites del propio país como hacia el mundo.

Así, se inició un encadenamiento de imágenes donde la fotografía reproducía la pintura (figura 33), a la que antes funcionó como modelo (figura 34), y la prensa de propaganda difunde el grabado en las trincheras (Figura 47).

Esta historia, entonces, pone en evidencia los vínculos de la pintura y la fotografía en esta etapa. Como vemos, el retrato del mariscal pintado por Blanes, pudo ser recuperado, en gran parte gracias al registro fotográfico que se hizo de la obra. Y debido a la existencia de esta fotografía pudieron, posteriormente ejecutarse otros retratos del mariscal, como el realizado por

Aurelio García que ante la ausencia del cuadro, extraviado ya para el momento de su pintura, se basó exclusivamente en la fotografía para retratar a Solano López. Además de ello, también expone las tensiones de ese vínculo que pintura y fotografía entablan cuando se trata de representar al poder. Por ello mismo Escobar acota:

La tensión entre pintura y fotografía señala también la disputa por la representación (...) la diferencia entre la imagen del poder público (que debe en parte ocultar el cuerpo del retratado para marcar la distancia aurática) y la figuración del poder privado, el familiar, el personal que también precisa escamotear la presencia para poder resaltarla (Escobar, 2012: 51).

Pintura y fotografía parecerían entonces, para el autor, lenguajes visuales en donde según su uso (público o privado) se determinaría la función para la que fueron elaborados y a los espacios por donde los retratos circulan.

Esta afirmación cobra sentido cuando nos acercamos a la fotografía de Solano López (Figura 35) tomada en 1870. Probablemente este haya sido su último retrato pocos antes de su muerte a orillas del arroyo de Aquidabán en Cerro Corá a tiro de fusil. Es cuanto menos impactante esta imagen, principalmente por el contraste que ofrece frente la construcción magnánima del mariscal retratado en las pinturas de Blanes.



Figura 30: Fotógrafo no identificado. *Retrato del mariscal Francisco Solano López. Ca 1870.* Carte de visite. Sello Francisco Cattaneo/Asunción/ Depósito de Tabacos/ col. CAV. Museo del Barro, Asunción.

Si pensamos en el contexto político en que fue tomada la fotografía en 1870, esto es, la inminencia de la estrepitosa derrota paraguaya frente a los aliados y el destino de fatalidad asegurado de la vida del mariscal, la representación adquiere otro sentido, tal vez trágico.

Como se viene sosteniendo sobre el intenso uso político de la imagen del mariscal en la construcción heroica de su figura durante la guerra, no sería aventurado imaginar que, tal vez,

este retrato haya tenido una finalidad personal, la de fijar para la posteridad el último gesto de su rostro, y en este sentido, posiblemente, destinado al ámbito privado de su intimidad.

Según indica Escobar:

Las fotografías del Mariscal y de la familia López se tornan en un espacio de cruce entre lo público y lo privado, entre la fidelidad política y el cuerpo de lo amado. La fotografía permite la multiplicidad de la imagen del poder en formato intimista. Poseerla en prenda de fidelidad, testimonio de fe política, obliga a pensar la imagen como objeto protector, como cuerpo deseado. Toda imagen del poder aspira a la taumaturgia (Escobar, 2012:50).

Solano López es representado en la figura 35 sentado, con gesto adusto, enjuto, alejado de la pomposidad y el brillo que sugiere la figura 36 casi podría decirse que no hay heroicidad en la composición, por el contrario, se observa, una expresión de calma resignación y abatimiento. Su vestimenta de fajina no presenta medallas, ni glorias pasadas. Si bien afirma su mano derecha sobre su espada, por el dramático momento de la guerra en que la foto fue tomada parece menos que un desafío a la lucha, y más bien una sugerencia gestual, simbólica, tal vez, de su última y célebre frase del mariscal al ser alcanzado por la lanza del Chico Diabo “muero por mi patria”⁵⁵. Y en este sentido compartimos la afirmación de Escobar cuando reflexiona sobre lugar de los retratos en tiempos de guerra:

Todo soldado [en definitiva Solano López también lo era] quiere su imagen antes de la batalla. Quiere ocupar, imaginariamente, el espacio que podría dejar vacante. Quiere adelantarse al trabajo de la memoria. (...) quizá sea esa la función del retrato, condensado en tiempos guerreros: dejar constancia no tanto de una semejanza como de una presencia expuesta. Expuesta a la mirada. Expuesta al riesgo de desaparición (Escobar, 2011: 51).

⁵⁵No hay acuerdo entre los historiadores sobre cual fue realmente la frase final pronunciada por el mariscal antes de morir. Pero la contracción “muero por mi patria” o “muero con mi patria” pueden resbalar hacia un sentido o el otro. Al morir “por” su patria, el gran patriota se sacrifica por “su” pueblo. Al morir “con” su patria, se afirma la desaparición de la “antigua raza” y la idea que ella era principalmente indisociable del jefe; aunque para otros esta frase se inscribe la locura mortal del tirano, rehusándose a aceptar que su pueblo lo sobreviva. (Cfr. Capdevila, 2012:66-67)

Si, nuevamente, comparamos este último retrato con otra fotografía del Mariscal capturada en 1864, preludio del conflicto (Figura 36), la diferencia sorprende aún más por la notable diferencia de tono que nos lleva a pensar en los usos públicos y privados de los retratos de acuerdo con su función.

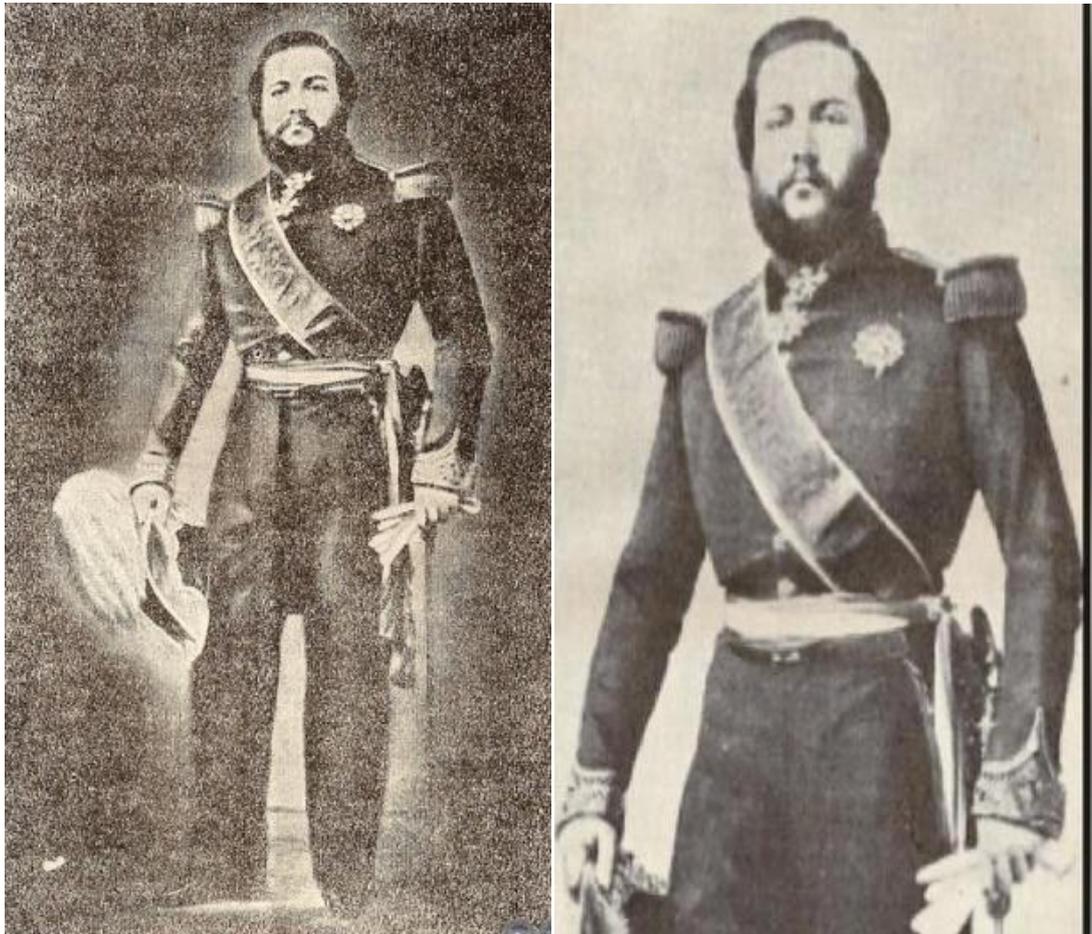


Figura 31: Imagen izquierda: Mariscal Francisco Solano López. *Carte de Visite*. 1864. Imagen derecha: detalle del uniforme del mariscal de la misma fotografía. Museo Julio Marc.

La fotografía de la figura 36 muestra un altivo y desafiante Solano López, tomado de cuerpo entero, luce su pomposo uniforme militar de gala de factura y modelo francés: casaca azul con vivos rojos y festoneada de galones, pantalón azul muy ceñido con franjas de oro y enterizos de charol con espolines de plata; cruzaba su pecho del hombro derecho al costado izquierdo, la

banda de la Orden Nacional del Mérito resaltando su condecoración más importante,⁵⁶ la de la Orden de Cristo como *Comendador* otorgada, vaya ironía, por el Gran Maestro de la orden el Emperador Don Pedro II de Brasil años antes de la guerra. En una de sus manos, el bicornio de mariscal confeccionado al estilo napoleónico adornado con plumas blancas, en la otra los guantes completan el uniforme, de su costado pendía el espadín con empuñadura de oro y dragona tejida con hilos de plata (Amaral, 2005:395). Este retrato heroico del mariscal tuvo un sentido público, fue hecho para ser circulado y utilizado como propaganda para ilustrar la prensa e integrar las colecciones de álbumes fotográficos.

Volviendo al retrato de Blanes sobre el Mariscal cabe destacar que la pintura fue hallada en La Habana en el año 2008 exhibido en los pasillos del Cuartel de Capitanes Generales, el mismo fue catalogado erróneamente como un retrato del general Joan Prim y Prats gobernador español de Puerto Rico. Lo llamativo fue que era idéntico al de la fotografía del cuadro de Blanes registrado por el Estudio Maurel. Por esta copia de época se pudo conocer la composición original perdida hasta 2008. El de La Habana presenta la habitual luz de los fondos pictóricos de Blanes, potenciado por el caballo blanco que facilita la luminosidad de la figura ecuestre. Las sombras proyectadas del animal recuerdan la obra del artista uruguayo y se perciben también en la fotografía probablemente tomadas por Juan Espelet en 1864. Si nos preguntamos qué motivos pudo haber tenido Solano López para optar por esta representación ejecutada por Blanes, Amigo sugiere que:

Francisco Solano López conoció la representación de gobernantes burgueses en su estadía parisina, de la que regresó en 1855, con el espíritu del nuevo gusto ejemplificado con el mobiliario que decoró su casona de la Independencia Nacional. Por lo tanto es

⁵⁶ Las demás distinciones que se aprecian en la imagen corresponden a las de la Orden de los Santos Mauricio y Lázaro (otorgada por la Casa de Saboya durante la visita de FSL a Cerdeña); y la Legión de Honor de Francia otorgada por Napoleón III durante su estadía en París donde concretó importantes acuerdos incluyendo la colonización francesa en la Villa Occidental que pasaría a llamarse Nueva Burdeos o Nouvelle Bourdeaux. Cfr. Archivo Nacional de Asunción, Colección Río *Branco* "Paraguay y Brasil: documentos sobre las relaciones binacionales, 1844-1864" (Rodríguez Alcalá, Guido; Alcázar Eduardo, Ed. Tiempo de Historia, Asunción, 2007).

lógico que enviase a estudiar pintura a Aurelio García y Saturio Díaz a Francia, y encargarse al primero un retrato de aparato cuando subiera al poder en reemplazo de su padre. No se tiene información sobre la formación adquirida por ambos, pero lo más probable es que se hubieran dirigido a algún taller frecuentado ya por artistas latinoamericanos (Amigo, 2012:206).

Ticio Escobar ha señalado la disonancia entre este proyecto de implantación cultural, que no logró constituirse en expresión de una inexistente burguesía liberal local dependiente del imperialismo, y la propuesta de desarrollo autónomo. Sin embargo, según el autor la posibilidad de implantación de los modelos visuales europeos para conformar el “arte nacional” de carácter erudito es, justamente, compatible con la idea del desarrollo autónomo acorde con el progreso factible desde la acción de las personalidades notables que implantan la modernidad inicial: el arte erudito forma parte de la cotidianidad burguesa.

En nuestro caso, nos inclinamos más por llamar “arte oficial” en lugar de arte erudito. Escobar utiliza esta denominación en contrapunto con el arte popular. De allí que el autor sostenga:

La estética visual propuesta por los López se basaba en la importación de modelos neoclásicos; es indudable que de haberse podido contar sistemáticamente con artistas que siguieran tales modelos, sus diseños se habrían impuesto sobre los de aquellos anónimos soldados aficionados que carecían de otra formación que la adquirida día a día en su improvisada práctica de grabar ilustraciones (Escobar, 1997:65)

Nosotros afirmamos aquí que se trata de un planteo que encierra una antinomia falsa, pues veremos sobre todo en los grabadores que ilustran la prensa de trinchera el manejo de lenguajes visuales y códigos iconográficos que nos hacen pensar que había en ellos un conocimiento de estos. Por lo cual plantear arte erudito/ arte popular como términos opuestos y sin solución de continuidad entre ellos resulta en principio problemático y abierto a futuras discusiones.



Figura 32: Aurelio García. *Retrato del mariscal Francisco Solano López*, 1864, Óleo sobre tela, 200 x 145 cm. Palacio de Gobierno de Asunción.

Aurelio García (1846-1869) como dijimos, es el artista paraguayo más destacado de los tiempos del mariscal. Sin duda tuvo una capacidad notable para la pintura sobre todo si consideramos que la obra la realizó con menos de 20 años. En el retrato de pie del mariscal de 1864 puso en escena todos los elementos de la enseñanza académica: la construcción de la figura, la representación de los pliegues del cortinado, las diversas texturas de la tela, la copia de esculturas, los elementos

arquitectónicos, el paisaje de fondo y la perspectiva del piso. García retrata al mariscal vestido con uniforme, el pecho condecorado y el bastón de mando en una mano, mientras en el otro brazo sostiene el sombrero del que resalta el penacho de plumas con los colores del Paraguay, que se reiteran en la faja de su cintura. Dos gruesas columnas cierran el espacio en la que se implanta la figura, enmarcado por el cortinado rojo que se despliega en curva sobre el solado y la base marmórea. La abertura del fondo sugiere una logia, en la que una escultura de león, símbolo de la fortaleza del Paraguay, descansa al pie de la escalera que abre el paisaje, a la naturaleza, más que a un jardín burgués. Si recordamos el retrato de Mitre ejecutado por Baldassare Verazzi analizada en el capítulo uno (Ver figura 5, cap. 1), notamos como se incluye en la representación del presidente argentino la movilización popular en apoyo a su líder político. Por el contrario, en el retrato de García sobre el mariscal aparece solo al modo en que también Meirelles representó a Don Pedro II en 1864 estudiado en el capítulo dos (ver figura 19, cap. 2).

De acuerdo con Amigo, esta elección responde a la tradición visual francesa, sostenida también por la retratística imperial brasileña, aunque asimismo plantea diferencias ostensibles:

En ciertos aspectos, esta obra de Aurelio García se emparenta con los retratos de la corte de Petrópolis, al estilo de los de Félix de Taunay y Victor Meirelles. El retrato de Don Pedro II, de Meirelles, realizado el mismo año que el del mariscal López, de García, es la representación del gobernante liberal, protector de artes y ciencias; por el contrario el retrato de López apela a una idea de jefe de nación con todos los atributos de su poder y los símbolos de su patria (Amigo, 2012: 207).

Esta comparación, según el autor, sirve para destacar la autonomía del género del retrato de aparato que desdibuja los límites entre formas de gobiernos y regímenes políticos, el sustrato común es afirmar la idea del poder soberano de la nación en la figura de su cabeza de gobierno. En el caso de este retrato del mariscal López los principales puntos visuales se afirman en los símbolos paraguayos. “El caudillismo americano, como forma *sui generis* del republicanismo se presenta en la fusión de hombre y nación” (Amigo, 2012: 207).

Un año después de la ejecución de este retrato, Aurelio García sigue el modelo del retrato ecuestre desarrollado con éxito por Blanes (Fig. 37); su obra tiene escasas variantes del registro fotográfico pero significativas ya que demuestran, como indica Amigo, claridad de conceptos plásticos: un cambio en la posición de la mano del caballo genera un movimiento hacia el espectador, mejorando el espacio pictórico, además la modificación del pelaje en la cola y crines acentúa el foco lumínico sobre el retratado, y enriquece el paisaje de fondo con un mayor uso del verde que permite asociarlo con la naturaleza americana, mientras el fondo de la pintura de Blanes es crepuscular.

La misma imagen ecuestre fue apropiada por Manuel Colunga para el periódico de trincheras *El Centinela*, desplazando la imagen del universo erudito al popular, solo que en la imagen de Colunga se suman elementos nuevos que difieren la composición original generando una nueva imagen y por lo tanto nuevos sentidos.

Esta ilustración se analiza particularmente en el próximo apartado (3.3) que se ocupa de abordar la representación de Solano López, el rol de la prensa de trincheras y la iconografía durante conflicto.



Figura 33: Aurelio García. *Retrato ecuestre del Mariscal López*. Óleo sobre tela. 80 x 100 cm. 1865, Club Centenario, Asunción.

En síntesis, en el Paraguay del mariscal López, como vimos se encuentran tensionadas y superpuestas las dos tradiciones visuales y políticas. La adecuación del gusto oficial distante ya de la austeridad criolla cuyo ejemplo es el retrato ecuestre de Francisco Solano López de Aurelio García, que como vimos tuvo como modelo el perdido de Juan Manuel Blanes, realizado a su regreso de la etapa florentina conocido por García a través de una fotografía, será a su vez, el modelo de Manuel Colunga para el ilustrar el periódico *El Centinela* uno de los periódicos de trincheras de la guerra, como propaganda laudatoria en la etapa final de la contienda. La necesidad de convocar a la base popular permite que regrese con fuerza la "tradición americana".

3.4. Solano López, el rol de la prensa de trinchera y la iconografía del enfrentamiento

“El Mariscal López en medio del fragor de la guerra (...) ha hecho surgir una nueva nación, que el mundo mira sorprendido (...) una nación que combatiendo por la causa del derecho y de la libertad, con una bravura y abnegación supremas, ha inclinado la cerviz de los violadores del Código internacional, rodeandose de simpatías y de aplausos”

Cabichuí, n°22, 24/07/1867, p. 1.

Como venimos señalando, desde el comienzo de las hostilidades, la prensa de los países beligerantes se dedicó a tratar ampliamente el conflicto. En el caso del Paraguay, inmerso en un contexto de guerra total el gobierno inició una campaña de propaganda que consistió en la difusión de ideas tendientes a inducir determinados comportamientos y representaciones del conflicto. Las autoridades otorgaron una particular importancia a los periódicos porque entendieron que a través de ellos podrían regular las conductas y modelar las representaciones, en un contexto en el que eran impostergables las necesidades de movilizar moralmente a la población y de garantizar la defensa de la identidad en peligro. Esas nuevas representaciones se difundieron principalmente por medio de la prensa con el fin de crear al menos dos efectos: por un lado, afianzar la cohesión social, mediante la reducción, y más aún de la eliminación de las diferencias políticas e ideológicas y la consolidación de vínculos fundados en lo emocional, y por otro, imponer imágenes estereotipadas y negativas del enemigo como un reflejo opuesto de una imagen propia positiva. Con esos fines, el gobierno paraguayo creó entre abril de 1867 y febrero de 1869 cuatro periódicos: *El Centinela* (1867-1868), *Cabichuí* (1867-1868), *Cacique Lambaré* (1867-1868) y *Estrella* (1869). A lo largo del conflicto llegaron a publicarse cinco periódicos, incluyendo a *El Semanario de Avisos y Conocimientos Útiles* (1853-1869) que venía editándose con anterioridad al enfrentamiento.

El primer objetivo de esa novedosa prensa de guerra fue ampliar el número de lectores, razón por la cual esos periódicos de trincheras transformaron su forma y su contenido con base en una serie de expectativas atribuidas al nuevo público al que estaban dirigidos, integrado especialmente por los hombres movilizados para el combate.



Figura 34: Portadas de los periódicos paraguayos de *El Centinela*, *Cacique Lambaré* (luego *Lambaré*), *Cabichuí* y *La Estrella* durante los años de la guerra de la Triple Alianza.

Al mismo tiempo, una nueva práctica de lectura que se desarrollaba en el ámbito público, en grupo y en voz alta, sobre todo, aunque no exclusivamente, en las trincheras se impuso con el fin de garantizar la difusión del mensaje propagandístico. Algunos de los cambios más significativos fueron el nacimiento de la prensa en guaraní, lengua que hablaba la mayor parte de la población, y la aparición de dos periódicos ilustrados, *El Centinela* y *Cabichuí*, que a través de sus grabados descifraban el mensaje para quienes no sabían leer (Johansson,2014:90).

La utilización del guaraní, la lengua hablada entre los paraguayos, favorece un contexto de intimidad tanto por la vía de la lectura individual o en el transcurso de una lectura colectiva. En términos de Capdevila:

La guerra favoreció así la emergencia de una expresión popular nacional cuya identidad reposaba en la convicción de pertenecer al grupo identificado por la raza, la lengua y el jefe: la “patria de López” injustamente agredida por otra raza demoníaca y grotesca, casi animal (...) patriotismo y devoción al jefe iban de la mano en las asambleas y desfiles de mujeres, en las columnas de los periódicos y en la de los soldados. “República del Paraguay, Mariscal López, he aquí el foco de nuestra existencia política” (Capdevila, 2010: 84).

El periódico ilustrado *Cabichuí*, comienza a editarse en otoño de 1867 desde las trincheras del Cuartel General de Paso Pucú. Se publica dos veces por semana y comparte una estrategia común de propaganda con *El Semanario*, *El Centinela*⁵⁷ y *Lambaré*, estrategia de guerra reforzada por las referencias cruzadas de los textos. El lugar que ocupa cada publicación es claro:

⁵⁷ Ya desde su denominación este periódico aclaraba “que pertenece á las filas del Ejército nacional”. Incluso el nombre con el que fue bautizado respondió al interés de presentarlo como un soldado más, en guardia, con las funciones de un centinela vigilando tanto a los enemigos como a los ciudadanos desde su mangrullo: “El Centinela” que hoy aparece en el terreno periodístico, es uno de esos soldados jóvenes” ; “El Centinela” pasará á veterano. Hoy es recluta, y después será soldado viejo”. *El Centinela*. Año 1, n°1, 23/04/1867.

“El grave veterano *El Semanario* está con los cañones de alto calibre *El Centinela* maneja la artillería volante y el *Cabichuí* recorre los campamentos y sin cesar hostilizar al enemigo con sus rifles y punzantes agujones”. En este periódico en particular, 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 (Amigo, 2016:16).

Los periódicos paraguayos exhibieron distintos estilos entre los grabados que, como las mismas publicaciones señalaron, se relacionaban con el origen y formación de sus artistas y con su lugar de publicación. Frente a las diferencias formales presentaron criterios comunes sobre la función de las imágenes y compartieron apreciaciones sobre el alto valor artístico y comunicacional que las caracterizaba. *Cabichuí*, por ejemplo, se manifestó orgulloso por el nivel de sus xilografías que “se trabajan con el fusil en una mano y el buril en otra, puesto que estamos “frente á frente, á un palmo de distancia de nuestros feroces enemigos”⁵⁸.

El uso de la técnica xilográfica permitió la incorporación en los periódicos de imágenes de fuertes significaciones simbólicas que se transformaron en instrumentos de defensa nacional.

El Centinela, por su parte, refiriéndose a la labor de *Cabichuí*, definió a sus caricaturas como “ingeniosas y muy de circunstancias”, y se lamentó afirmando: “nosotros, aunque con un artista de profesión, no podemos alcanzar esa expresión que sabe dar a sus grabados el mismo soldado que ve, siente y palpa los acontecimientos”. Las caricaturas y escenas de la guerra que aparecen en sus páginas contaron con los aportes del arquitecto italiano Alessandro Ravizza, que se ocupaba de realizar los dibujos. Los encargados de trabajar la madera eran sus colaboradores paraguayos Juan José Benítez y Manuel L. Colunga, quien firmó once de las cuarenta y nueve ilustraciones publicadas. Mientras que Ravizza era estimado como un artista de profesión, sus

⁵⁸ *Cabichuí*, n°4, 23/04/1867, pp.3-4.

colaboradores eran considerados meros aficionados. Este hecho llevó al periódico a valorar de manera especial el trabajo de esos cinceladores que por “primera vez toman el buril”, caracterizándolos como “guerreros artistas (...) que vencen toda dificultad”⁵⁹.

Como ha señalado Amigo en relación al proceso de aculturación en las artes paraguayas de la convivencia tensa de la impronta europea, y la inscripción de una tradición americana, aplica también dicha afirmación para el caso de las ilustraciones de la prensa de trinchera. Expresa:

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 (...), 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 (Amigo, 2016: 19).

Los periódicos paraguayos, transforman ese modelo, resultado del singular proceso de producción en combate, por la aceptación de un imaginario visual propio y de una identidad nacional sostenida en la lengua y en la defensa del sistema del caudillismo americano. La propaganda se sostiene en la carcajada violenta sobre el enemigo, en el valor de la raza sobre la tecnología militar, en la tradición satírica de la animalización del otro.

La revolución periodística desencadenada durante la guerra se caracterizó por ser dirigida verticalmente desde el Estado. Fue el gobierno paraguayo quien ideó y llevó a cabo este proceso. Los periódicos paraguayos eran mantenidos por el gobierno y reproducían sus opiniones de forma directa, siendo sus redactores y grabadores funcionarios públicos u oficiales y soldados del

⁵⁹ *El Centinela*, n°2, 02/05/1867, p.4.

ejército. La festividad inicial de los dibujos se somete a la temporalidad adversa de la guerra, “es una prensa que va encerrándose a sí misma excluyendo al otro” (Amigo, 2012:209).

El Centinela exaltaba desde el inicio la figura del mariscal López, donde como dijimos, los grabadores eran soldados evacuados del frente “soldados artistas” de origen popular sin ninguna formación académica.

En este sentido, por primera vez en el número 14 de *El Centinela* del 24 de julio de 1867 (Figura 40) un grabado hace referencia directa a López, por motivo del aniversario de su natalicio. El texto que acompaña la imagen realiza un trazado de los rasgos biográficos del homenajeado. Amigo explica la alegoría: “los dos ángeles representan la Patria y la Libertad que ofrecen “la corona de la gloria al genio de la guerra”. La alegoría está inicializada por Manuel Colunga y remite a la tradición neoclásica del gusto por la antigüedad” (Amigo, 2012:209).



Figura 35: Manuel Colunga. *Ofrenda de El Centinela al Exmo. Señor Mariscal Presidente en el día de su natalicio*, Grabado. *El Centinela* 24/07/1867

Esta representación clásica del poder mediante un dibujo simple y lineal se contrapone, de acuerdo con Amigo, a la ilustración de *Cabichuí* de la misma fecha, número 22 (Figura 41).

La ilustración ocupaba dos páginas completas en la publicación original y representa al mariscal de pie, con el león a su lado, coronado con los ángeles de la Gloria y la Fama, derribando al emperador Don Pedro II, cuyo ejército de “rabilargos”, tal como la prensa se refería a las fuerzas de Brasil, se retira en desbandada. En este sentido, es necesario señalar que el periódico *Cabichuí* estaba plagado de implicaciones racistas como estas. Distintos apelativos se utilizan para referirse a los brasileños desde “monos” “cambá” (negros), “macacos”, “demonios” que además de los rasgos de animalización que exaltaban del enemigo, implicaban también una autorrepresentación blanca del imaginario paraguayo: “En fuerte contraste con estas imágenes malévolas, ángeles y cruces fueron grabados como forma de construir una imagen positiva del Paraguay” (Johansson, 2014:95).

En el fondo de la ilustración logra divisarse a Mitre y Flores “discutiendo” aspectos de la guerra. Detrás de Solano López se ubica su Estado Mayor y un ordenado ejército contrasta con el desbande brasileño. Un grupo de figuras alegóricas es precedido por la República Paraguaya, que guía a un joven guerrero vestido a la antigua, cinco figuras simbolizan los genios de la Guerra, la Justicia, la Abundancia, la Paz y la Libertad.

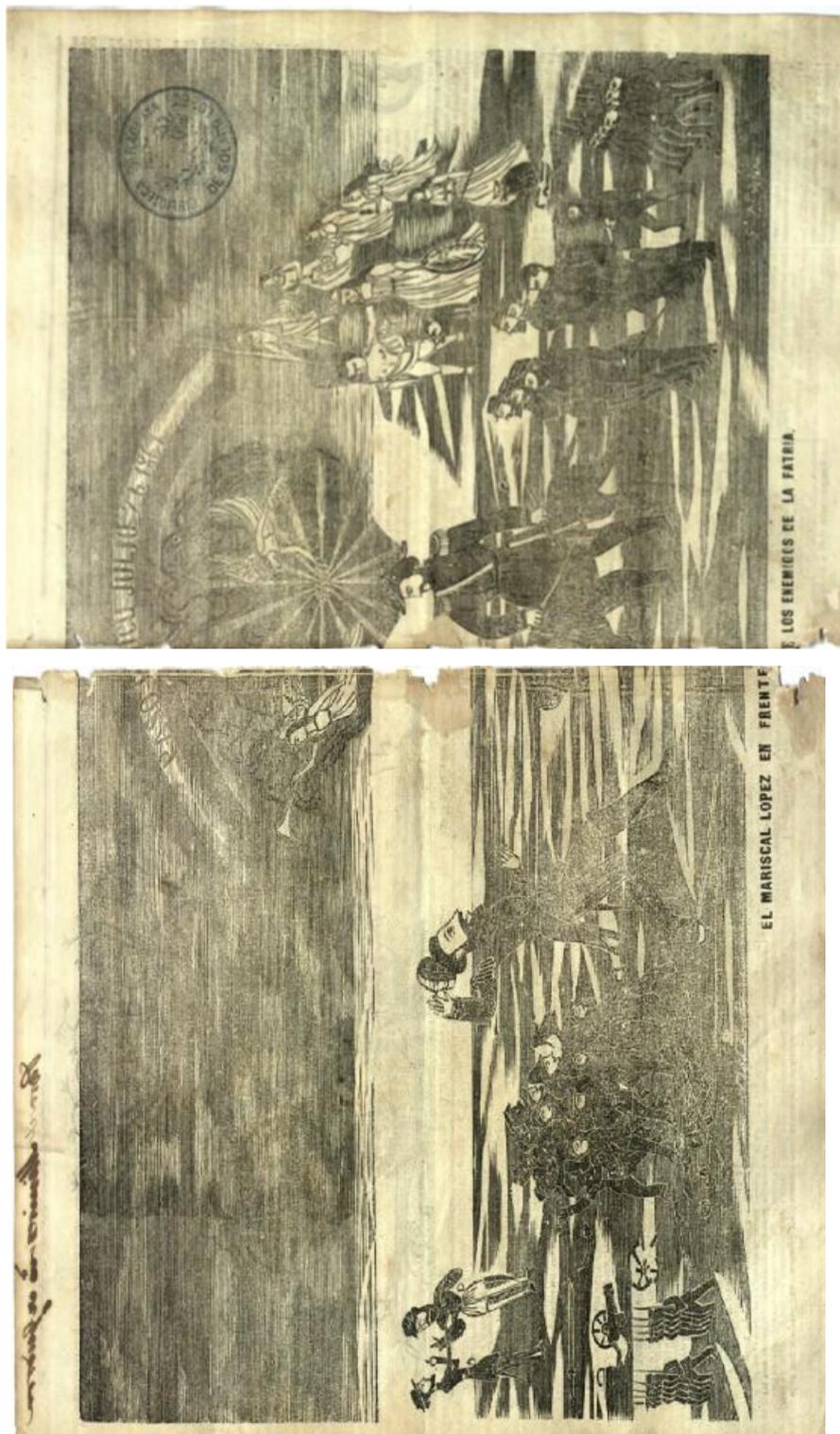


Figura 36: Francisco Velasco, *El Mariscal López frente a los enemigos de la patria*, Cabichuí, grabado impreso en Paso-Pucú, núm. 22, 24/07/1867 Edición facsimilar. Biblioteca Nacional del Paraguay.

Roberto Amigo respecto de este grabado se sorprende por el asombroso manejo de la alegoría por parte de los grabadores populares como Velasco, “ya que supone el manejo de fuentes como las de Cesare Ripa o más recientes como las de Gravelot y Cochin, que son más fácilmente asociadas a artistas de formación europea como Colunga o Ríos”.

Sostiene el autor:

En el caso de este xilgrabado la Libertad no sólo aparece con el gorro y las cadenas rotas a sus pies sino también con el gato, emblema debido a su fama de enemigo de la coacción. Las otras figuras tienen atributos conocidos: la Abundancia con el cuerno de Amaltea que deja caer sus frutos es una ninfa coronada; la Paz lleva la palma, que la une con el martirio; y la Justicia con los platillos de la balanza; el Genio de la guerra como virtud republicana (Amigo 2012:210).

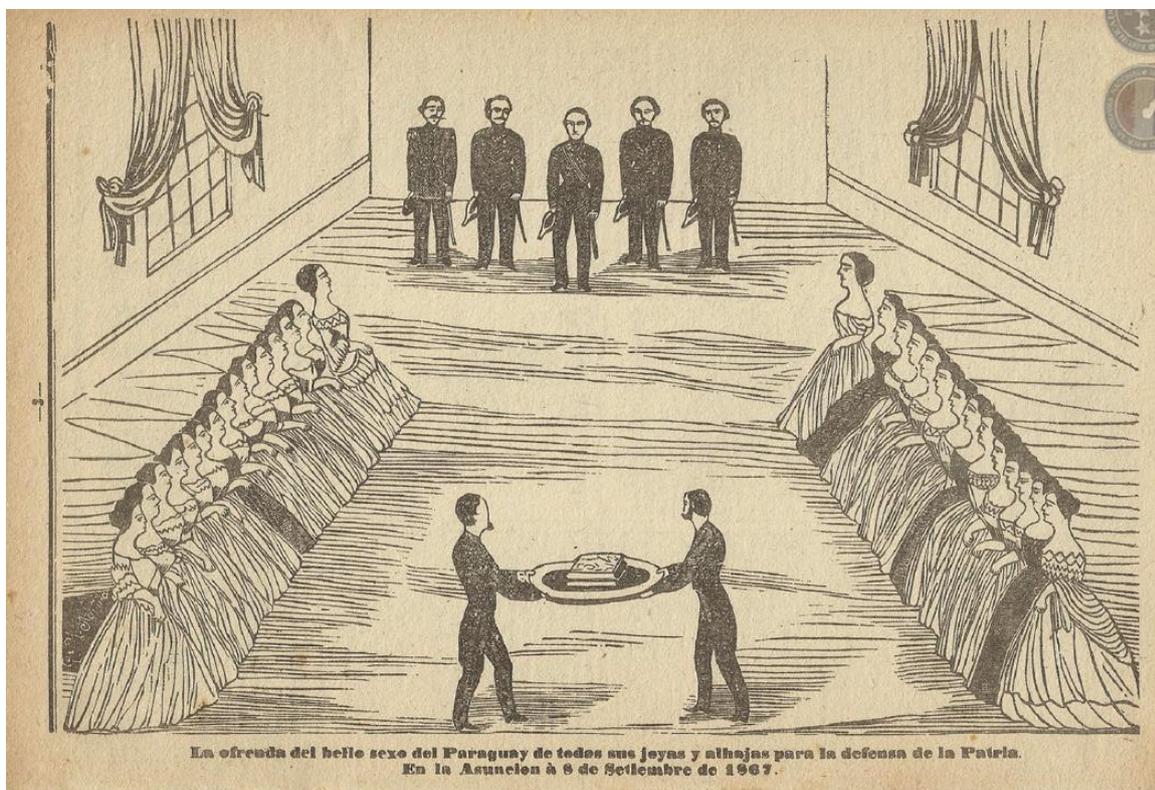


Figura 37: Manuel Colunga. *La ofrenda del bello sexo del Paraguay*. *El Centinela*, año 1, número 21, 12/09/1867

“La ofrenda del bello sexo del Paraguay” (Figura 42), representa a dos jóvenes oficiales llevando en una bandeja el libro de oro de registro de donación de alhajas para la defensa de Asunción. El texto que acompaña la imagen es de marcado tono liberal al referirse al papel de la mujer en las asambleas populares⁶⁰: “vimos por primera vez tomar asiento a la mujer en el gran

⁶⁰ El origen del movimiento de donación de joyas para el financiamiento de la guerra se remonta a una gran asamblea organizada en enero de 1867 en Asunción por doña Escolástica Barrios de Gill, en la cual participaron mujeres de todas condiciones, patricias y Kygua-veras (peinetas doradas) nombre atribuido a mujeres de clases populares. El movimiento patriótico se propagó a las localidades del interior, conduciendo a las participantes a proponer siempre más. Según el *El Semanario* del 2 de mayo de 1867 “las patriotas ofrecieron propusieron ofrecer sus joyas al presidente López, pidiendo a cambio la autorización para portar los colores paraguayos a modo de adorno. En un primer momento, Solano López aceptó solamente una vigésima parte, a fin de acuñar una moneda en

banquete de la civilización y participar de los derechos públicos que la sociedad le ha negado con injustificado egoísmo”⁶¹. La ausencia del mariscal en este acto del “cuerpo popular” por encontrarse en el frente de batalla es plásticamente resuelta en el dibujo mediante el vacío del centro compositivo, formado por la aguda perspectiva de las dos hileras de mujeres, 29 en total, que dirigen el espacio hacia el vicepresidente (Amigo, 2012: 2011).

En Asunción, las mujeres de clase alta encabezaron el esfuerzo ofreciendo sus joyas y declarando que en adelante los colores nacionales constituirían su único adorno.

Al parecer expresó López: “Primero rechacé estas ofertas, pero luego acepté una parte de la joyería con “Sincera gratitud”, declarando que el estado todavía podría financiar la guerra de sus propios recursos”. La verdadera razón de su renuencia, sin embargo, puede haber sido que; especies y joyería eran así virtualmente inútiles para el gobierno. Sin embargo, las mujeres siguieron manifestando la lealtad con regalos patrióticos al presidente, como una espada adornada con piedras preciosas, una gorra triunfal tachonada de diamantes, y otros símbolos. En la etapa final de la guerra las mujeres se ofrecieron para tomar las armas. Junto con la supuesta existencia de una compañía de mujeres soldados, estas ofertas proporcionaban una prueba absoluta del nacionalismo paraguayo. Sin embargo, según Bárbara Pottash no todo fue tan voluntario como intentaron reflejarlo en la prensa oficial:

Las asambleas de mujeres que ofrecieron sus joyas y símbolos de gloria, tales como espadas con incrustaciones de joyas y gorras no fueron tan espontáneos como lo sugieren los informes del periódico. Significativamente las listas de colaboradores de Asunción fueron dirigidas por Madame Lynch o por la hermana del presidente, y muchas cartas revelan que las mujeres que organizaron estas reuniones se vieron obligadas a hacerlo. Encarnación Bedoya, una joven de una prominente familia de élite, contó más tarde: "Cuando el tirano López quería que las familias renunciaran a sus Joyas para el mantenimiento de la guerra, el oro que se recolectó fue para Él solo y Doña Fulana

homenaje a las paraguayas. Después de una nueva asamblea, las participantes propusieron que en esta moneda de oro se estampara la efigie del mariscal. (Cfr. Capdevila, 2010: 71).

⁶¹ *El Centinela*, año 1, núm. 21, 12 de septiembre de 1867.

[Madame Lynch] pidió las joyas. Nadie dio cualquier cosa excepto anillos de alambre y aretes viejos” (Pottash, 2004: 48).

Retomando nuestro problema, es significativo que esta noticia del acto de donación de joyas no haya sido ilustrada en el *Cabichuí* de la misma fecha, en éste la solemnidad del acto de las ofrendas fue relatado con alusiones sexuales, se lamenta en el texto que no hubieran ido también estas mujeres al teatro de la guerra ya que habría “arreglado su colmena”. El cuerpo femenino es, en este caso alegórico y cargado de metáforas sexuales.

Es interesante observar cómo esa construcción de la narrativa heroica del líder paraguayo no sólo se realiza a través de los grabados, sino también en los textos que acompañan estas imágenes. Como señala Díaz Duhalde “tanto los textos como los grabados construyen el panegírico de López y régimen justificando así la guerra” (2009:130).

En este sentido, en el texto de *Cabichuí* leemos:

El Mariscal López es la encarnación de la idea de progreso, de la idea de independencia de los pueblos, de la idea de paz i porvenir á que atienden las aspiraciones sanas de los hombres amantes de la civilización y justicia... [sic]) (*Cabichuí* 24/07/1867).

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

Manuel Colunga, el encargado de las xilografías del periódico *El Centinela*, grabó una significativa imagen en el número 26, del 17 de octubre de 1867 para conmemorar el aniversario de la “exaltación al mando Supremo del ilustre Mariscal D. Francisco S. López (Figura 43). En el centro de la escena la figura alegórica de la Libertad, con gorro frigio y pica, sostiene en la diestra la corona de gloria, síntesis de la otras ocho que las rodean con las leyendas: “El Congreso

Nacional del Paraguay”, “industria y progreso”, “Dignidad Nacional”. “Ferrocarril”, “16 de octubre de 1862”, “telégrafo”, “Libertad y Laureles “y “Comercio y navegación”. Todas las referencias del progreso material de la civilización, la legitimidad del régimen y la fecha y la fecha de asunción del gobierno sustituyen, nuevamente, la efigie ausente.



Figura 38: Manuel Colunga. *Exaltación al mando Supremo ilustre Mariscal D. Francisco S. López*, grabado de *El Centinela*. 17/10/1867

Colunga utiliza otra vez el arsenal visual de la tradición republicana, aspecto central en la lucha contra el Imperio del Brasil. La misma conmemoración ocupa la obra de Ignacio Aquino en

el *Cabichuí* (número 47, 16 de octubre de 1867): la Patria, con gorro frigio y corona de laureles en la mano, entrega la bandera del Paraguay a Francisco Solano López en el acto de juramento sobre los evangelios, mientras diputados, obispos y oficiales del ejército observan la escena. El mariscal es un ciudadano armado en defensa de la República, un héroe virtuoso (Fig. 44).



Figura 39 : Ignacio Aquino. *El mariscal López recibiendo de la Magistratura Suprema de la República*, grabado de *Cabichuí* 16/10/1867.

En el número 29 del 7 de noviembre de 1867, Manuel Colunga grabó la imagen del mariscal basado en el retrato perdido de Blanes aunque en este caso le suma el sombrero que cubre la cabeza de López (Figura 45). En la mano lleva ahora una corona de laureles. A los pies la corona imperial de Brasil y las banderas de Argentina y Uruguay pisoteadas por el equino. La

imagen está aludiendo a la victoria paraguaya ante los aliados en la segunda Batalla de Tuyutí ocurrida el 3 de noviembre de 1867, momento el cual se enfrentaron cerca de 10.000 paraguayos con unos 15.000 aliados⁶². Los guaraníes tenían la misión de atacar sorpresivamente el campamento aliado, saquear los almacenes, tomar todas las armas y provisiones que pudieran y huir. Y aunque consiguieron su objetivo, muchos de ellos permanecieron en el campo robando y consumiendo alimentos por el famélico estado en que se encontraban, siendo contraatacados por las tropas brasileñas que los tomaron prisioneros. La imagen corresponde a una oda publicada en el mismo número del *El Centinela* que convoca a la Libertad para alabar al mariscal como *Dios de la Guerra* guiando a su pueblo valiente hasta la victoria o la muerte. La fuente pictórica, como podemos, ver es el retrato de gobierno previo a la guerra, se utiliza para ejecutar una alegoría de combate.

El cuerpo del héroe como un punto narrativo épico al mismo tiempo funciona como un dispositivo para la construcción de la imagen pública del Mariscal Francisco Solano López en los periódicos. Esto es, el despliegue de la épica intenta establecer un consenso alrededor de su imagen de “libertador”, justificación de la “causa nacional” que ya para 1867 había movilizado a todos los habitantes hacia el frente de batalla, hacia el exilio interno o hacia la tumba. Con los laureles de la victoria en mano *El Centinela* (núm.29, 7/11/1867) construye al héroe desplegándolo en página completa.

⁶² Recordemos que en el mismo espacio se libró una primera batalla el 2 de mayo de 1866 en la cual las pérdidas para el ejército paraguayo fueron estrepitosas: más de 14.000 muertos que derivó en reclutamiento forzado y masivo de la población.

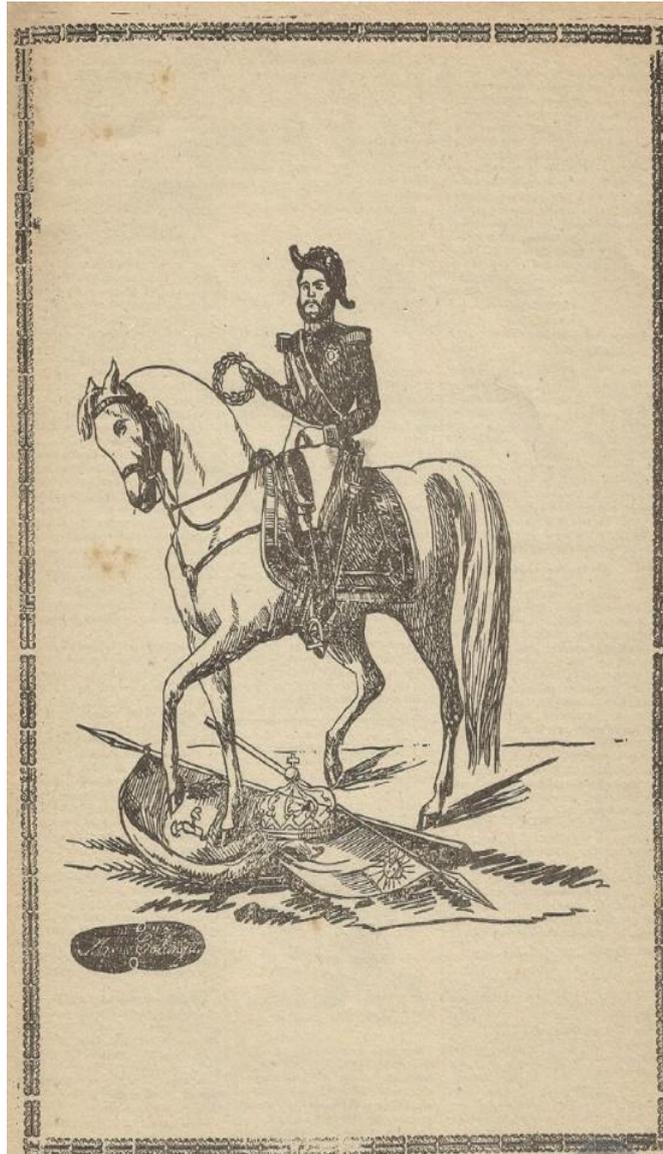


Figura 40: Manuel Colunga. Retrato del Mariscal Francisco Solano López, grabado de *El Centinela*. 29/11/1867 núm.29

A propósito de este retrato, expresa Díaz Duhalde:

La alegoría ecuestre proyecta la unidad indisoluble de velocidad y destrucción desde los inicios del siglo XIX: caballo-jinete elemento básico de liberación durante la época de la independencia de España. El Mariscal controla su corcel blanco que aplasta a las banderas aliadas y a la corona imperial (...) el grabado del Mariscal, entonces, no puede ser más estático: no hay siquiera un objeto de fondo que señale movilidad o distancias, y si no fuera por la tímida línea que demarca el horizonte el Mariscal estaría pisoteando las insignias enemigas en medio de la nada (...) está flotando en el espacio eterno, detenido en el tiempo, en la historia (Díaz Duhalde 2009:132).

Y a continuación:

En este sentido, el grabado está marcando las pautas de la construcción de la imagen pública de López mediante su asociación a través de elementos alegóricos con los próceres libertadores de comienzo de siglo. La resignificación del héroe descansa en el desplazamiento de la figura mítica independentista hacia la Guerra del Paraguay, configurando al conflicto en términos de liberación/esclavitud y dejando la suerte de la República en manos del “gran militar” que guiará a su pueblo a la victoria o a la muerte heroica (Díaz Duhalde, 2009:134).

El héroe patrio y la república⁶³, entonces, conforman así dos puntos de la épica en donde se insertan representación del poder. A la vez, que da cuenta de la intención de instalar un relato hegemónico y monolítico de la guerra que persigue la idea de que, en definitiva, lo que se está librando en esta batalla es la libertad del Paraguay, y esta libertad sólo se alcanza por medio del cuerpo del héroe y a través de él salvar la república de la agresión enemiga.



Figura 41: Francisco Velasco, *El Mariscal López en San Fernando, Cabichuí*, grabado 13/03/1868, núm. 85. Edición Facsimilar. Biblioteca Nacional de Paraguay.

⁶³ Para un análisis de la reapropiación de alegorías republicanas en la pintura rioplatense véase el magistral trabajo de Gabriel Peluffo “Alegorías y utopías republicanas. Consideraciones sobre la producción alegórica en el Río de la Plata en el siglo XIX”. Uruguay: imaginarios culturales, desde las huellas indígenas a la modernidad. Montevideo: Trilce, 2000, pp. 221-240.

Este grabado (Figura 46) aparece en el primer número de *Cabichuí* que se imprime en San Fernando de 13 de marzo de 1868⁶⁴. La imagen de López se representa con un matiz religioso: es la Aparición que define la advocación de un territorio y el destino santificado de la nación. El mariscal es presentado de frente, con león y bandera a sus espaldas, con el río Tebicuary corriendo a sus pies entre frondosa vegetación. La última táctica visual: la figura masculina del mariscal reemplaza a la femenina de la patria, sintetizando en su persona la nación y el territorio. Según Amigo “es un grabado poderoso que recuerda las láminas cartográficas, pero su potencia es el mensaje: ante el Paraguay invadido, el mariscal es el territorio, la geografía” (Amigo, 2012: 212).

El 24 de julio de 1868, *Cabichuí* publicó la última imagen de heroica (figura 47), variante de la realizada por Velasco: el ejército de “negros” huye en desbandada, con Pedro II puesto de rodillas ante el avance impetuoso del mariscal López al frente de sus legiones. López es nuevamente retratado como una figura ecuestre en el aniversario de su natalicio, la retórica heroica de la imagen reemplaza ya las palabras, casi ausentes en este número que pronuncia como en letanía el nombre del mariscal escrito una y otra vez en gloria, en un canto poético que se convertirá en fúnebre. Estos grabados con alegorías religiosas buscaron simbolizar el papel de lo divino en la causa paraguaya, presentando a Dios como guía del mariscal López y como protector de su pueblo. Según lo expresaba *Cabichuí*: “Dios ha querido ligar nuestra suerte a la de este hombre providencial”; también afirmaba que la unidad existente entre “Dios, Patria y Mariscal López” garantizaba el triunfo paraguayo⁶⁵. Al recurrir a esa simbología religiosa, los artistas apelaban a representaciones del universo mental de los paraguayos, por lo que esas imágenes resultaban muy potentes y fáciles de ser captadas por el público al que estaban dirigidas.

⁶⁴ Se debe recordar que inicialmente el periódico se imprimía en el Cuartel General de Paso Pucú.

⁶⁵ *Cabichuí*, n°85, 13/05/1867, p. 2.

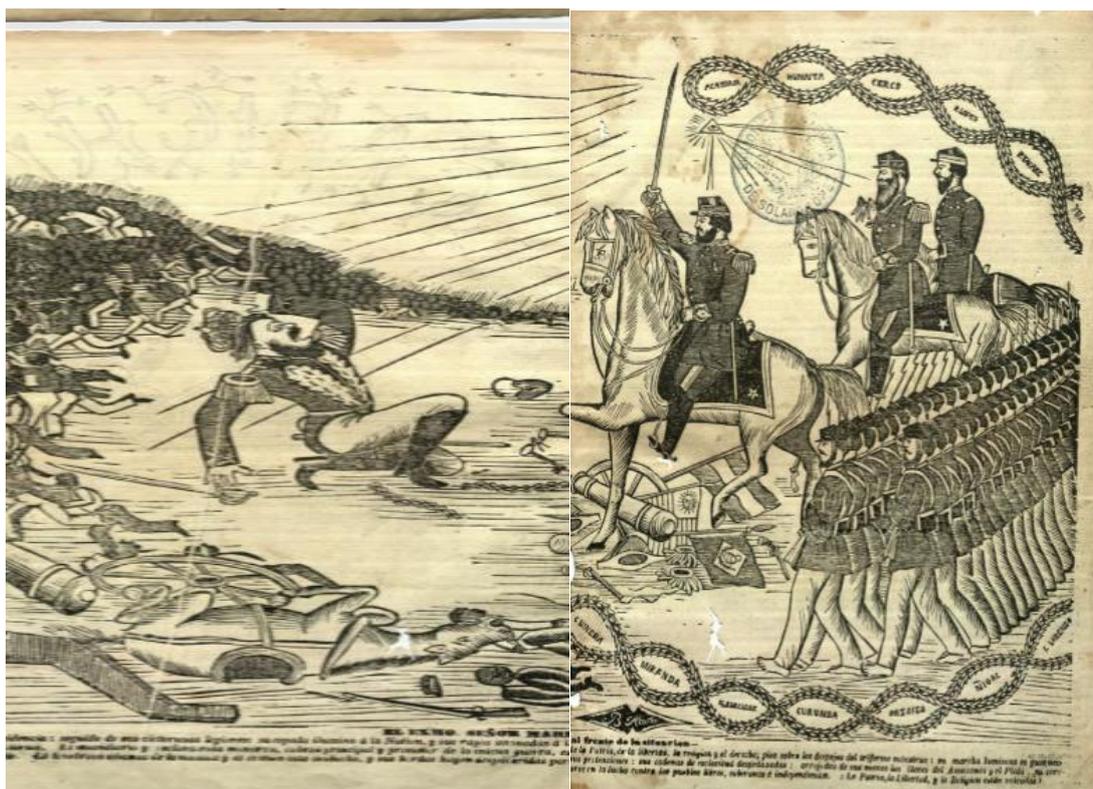


Figura 42: B. Acosta. *El ejército de “negros” huye en desbandada Cabichuí*, 24/7/1868.

El humor, la burla y la animalización impertinente que caracterizaba principalmente a *Cabichuí*, desaparecía cuando se hacía alusión al mariscal. Los grabadores se volvían serios para encontrar los gestos apropiados para evocación de *Karai guasú*, “gran señor” en guaraní. Cualquier referencia al jefe inducía prontamente a la pompa oficial, incluso en las imágenes. Difícilmente podría haber sido de otro modo dado el marco de producción institucional de los periódicos (Capdevila, 2012:84)

En el número del 14 de noviembre (*Cabichuí*, núm. 56), Aquino ilustra la visita los heridos de Tuyutí realizada por el mariscal López (Figura 48), el texto es un apelación al sacrificio heroico por la patria. Cómo analiza Amigo la imagen cita la clásica obra de Antoine Jean Gros (1771-1835): *Napoleón visita a los apestados de Jaffa*⁶⁶ (Amigo, 2012:211).

⁶⁶ El cuadro, claro ejemplo de pintura puesta al servicio de la más descarada propaganda política, muestra a Napoleón rodeado de enfermos en el patio de una mezquita, que se había convertido en improvisado hospital de campaña. Aparte de situar a Napoleón en el centro de la composición, y colocarlo bajo un arco ojival para realzar y



Figura 43: Ignacio Aquino. *El Exmo. Señor Mariscal López visitando a los heridos de Tuiuti*. Grabado de Cabichuí, n° 56. 14/11/1867

La alegoría más compleja que realizó Colunga es el xilgrabado del *El Centinela* del 25 de diciembre de 1867, núm. 36 (Figura 49) que según Roberto Amigo es un monumento “ficticio” ya que no hay pruebas de su existencia ni siquiera como proyecto. La ilustración es descrita por el autor de este modo:

En la base de la pirámide se encuentran dos figuras alegóricas del gobierno y un triunfo romano; corona la pirámide la Libertad-república, con bandera en la pica, gorro frigio y corona de laureles en la mano levantada.

Así, el mariscal López es “retrato por su acción ejemplar de gobierno favorable al progreso, más que por su propia representación⁶⁷ [...] la figura alegórica de la Libertad-república se convierte en “su” imagen (Amigo, 2012:211).

destacar su figura en el lienzo, Gros no duda en remarcar su valentía, al representarlo palpando el bubón axilar de un enfermo, en contraste con la actitud timorata y cobarde de sus dos oficiales acompañantes, que en vano intentan apartarlo del contacto con los enfermos para evitar su exposición al contagio (<http://fundacionio.org/art/pictures/january14.html>).

⁶⁷ Es interesante la diferencia que traza Amigo en relación a los caudillismos rioplatenses que utilizaron el retrato, por ejemplo Juan Manuel de Rosas, como imagen coercitiva y de consenso, sin la apelación al uso alegorías como en el caso de Solano López donde la misma se vuelve recurrente. (Amigo, 2012: 199-210).

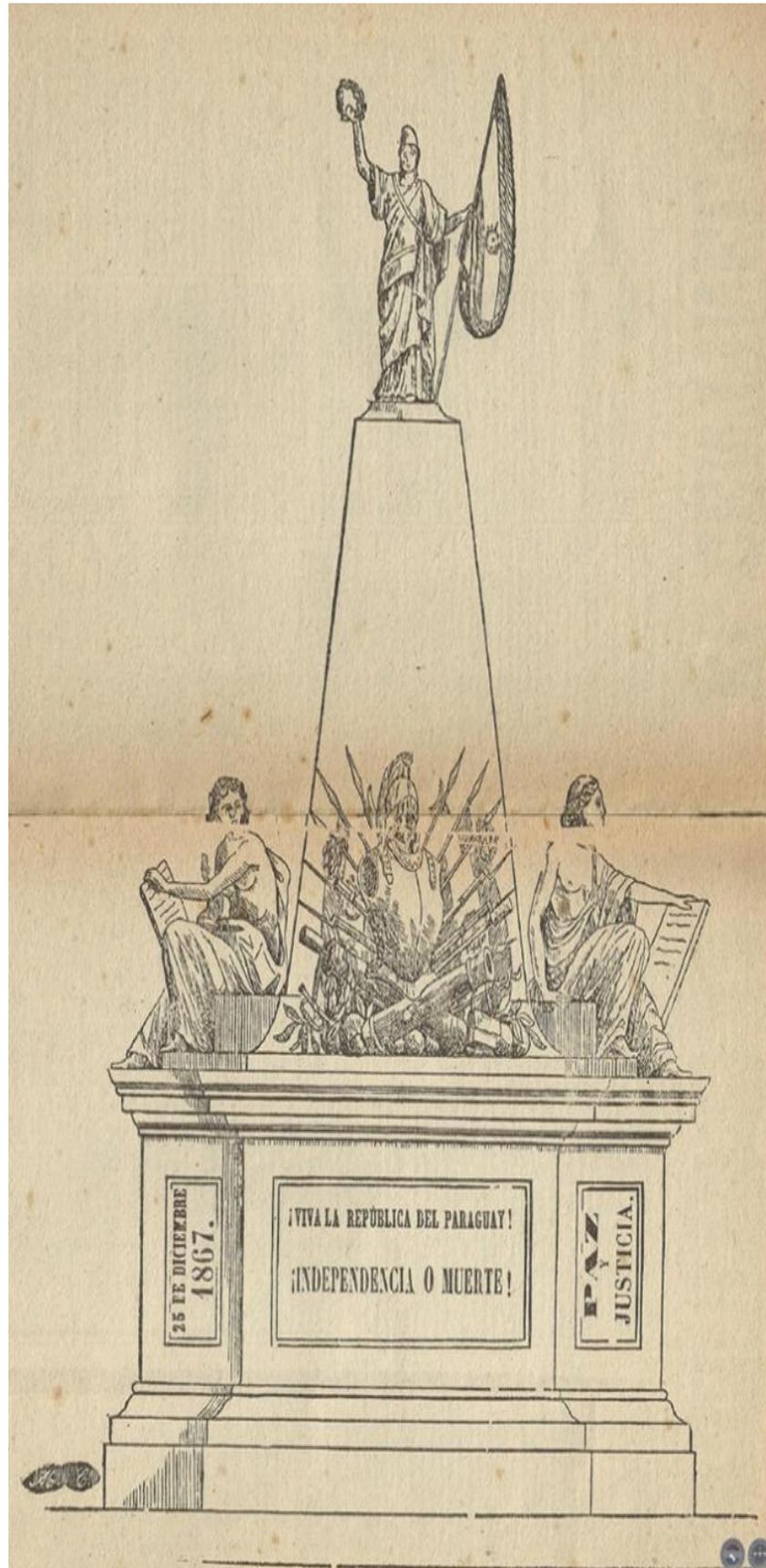


Figura 44: Manuel Colunga. *Monumento ficticio*, grabado de *El Centinela*, núm.36 25/12/1867.

Cabe destacar que Amigo no repara en su descripción sobre la fecha inscripta en el lateral izquierdo de la base del monumento. La misma indica “25 de diciembre de 1867” y alude a la Batalla de Paso Ipohy o “Paso Po’i”, un ataque sorpresa de las tropas paraguayas contra las vanguardias brasileñas en la guerra. Según Whigham nos relata:

Fue una victoria paraguaya, que demostró la superioridad de los guaraníes en las acciones tácticas de sorpresa. Los aliados tuvieron más de 400 bajas contra un número insignificante de caídos en el bando paraguayo. La victoria paraguaya fue tan resonante que el Mariscal ordenó premiar con 20 pesos a cada paraguayo que participó y el doble para los oficiales. Los aliados, perplejos, buscaron culpables pero pronto Mitre y Caxias admitieron que en realidad, la victoria paraguaya sólo podía explicarse por la gran tenacidad de los hombres del Ejército Paraguayo (Whigham, 2011: 125).

Resulta significativo que cuando ahondamos en los hechos acaecidos en esa fecha, la ilustración de Colunga, no haga referencia alguna a los soldados protagonistas de la victoria en Paso Ipohy llevando todo el sentido de la conmemoración a las alegorías de la república y sus símbolos que según Amigo se convierten en la encarnación misma de Solano López.

Esta secuencia de ilustraciones que buscamos analizar demuestra como la exaltación heroica favorecía simultáneamente los sentimientos de complicidad entre el jefe, los soldados y los no combatientes.

Por consiguiente, va quedando claro entonces el rol de estos periódicos cuando se entrega a la observación iconográfica: la república⁶⁸ como símbolo de la libertad, la independencia y justicia, cualidades que, por carácter transitivo, también encarna el cuerpo de Solano López. Tal como señala Díaz Duhalde, “Una suerte de dialéctica entre imagen y texto construyen una narrativa del evento bélico en la que no faltan alegorías bíblicas que proponen a Dios como causa y guía del líder mezcladas con la imaginería criolla caudillista” (Díaz Duhalde, 2009: 131).

⁶⁸ Sobre la simbología republicana en los grabados de los periódicos de guerra, cfr. Roberto Amigo. *Guerra Anarquía y Goce*. Sección “La República en las trincheras”, en donde analiza la reapropiación criolla de alegorías francesas. pp. 24-31

El Mariscal López no es solamente el jefe legítimo del Pueblo Paraguayo, elevado por la unánime voluntad de la Nación al puesto que ocupa; el Mariscal López es el caudillo destinado por Dios á liberar al Pueblo Paraguayo de la prepotencia de sus enemigos, como Moisés fue destinado á libertar del yugo egipcio a pueblo hebreo (*Cabichuí* 17/06/1867).

No podemos pasar por alto esta analogía entre Solano López y Moisés por el *Cabichuí*. Ya hemos hecho referencia a autores como Carlyle que veían en el héroe laico cívico moderno la esencia del prototipo del héroe bíblico. Precisamente la leyenda de Moisés de acuerdo al análisis de Cuadriello convalida la estrecha relación entre Dios y el héroe, así nos dice:

[La leyenda] Es uno de los compendios más acabados de la funcionalidad del mito heroico liberador [...] más aún porque su historia es portadora de dos funciones que hasta hoy se venden como constitutivas de todo liderazgo político, pese a su origen tan ancestral en el pensamiento simbólico: visión y misión de vida.[...] Moisés mismo es verbo y discurso y su personaje hace funcional e intelectivas “las ideas” del héroe, y no necesariamente por mecanismos simbólicos, ya que de permanecer envuelto en la irracionalidad del mito, cuando se presenta con sus tablas bajo el brazo es al mismo (Cuadriello, 2010:47).

La alusión de esta leyenda en el texto de *Cabichuí* confirma, en algún sentido, la pervivencia del mito heroico liberador de la leyenda de Moisés en el imaginario cívico del pueblo paraguayo donde Solano cual Moisés está llamado por la Providencia para guiar a su pueblo hacia la libertad.

Vemos, de este modo, cómo estas representaciones empiezan a jugar importante papel en el imaginario paraguayo de la guerra. Por otra parte, no debe olvidarse que el carácter burlón de esta prensa, donde el guaraní se prestaba para su expresión, cristalizaron un sentimiento de pertenencia comunitaria. De acuerdo a Capdevila, el guaraní devino como uno de los catalizadores del sentimiento patriótico. Solano López, que dominaba el guaraní, lo utilizaba en sus discursos y en los comunicados militares. La transmisión de órdenes en la lengua natal era

evidentemente más efectiva en el campo de batalla donde numerosos soldados eran monolingües. La prensa de guerra hizo pasar el guaraní-*jopará* de la oralidad al escrito público, y aún más, de la palabra privada a la palabra pública (Capdevila, 2010: 74).

La imagen del mariscal transitó, durante la guerra, el camino de la figura del gobernante soberano a la de la alegoría de la patria guerrera a través de una ingeniería simbólica compleja que a la vez que intentaba legitimar políticamente al régimen desde la soberanía popular se mimetiza con la nación en guerra, última defensa del republicanismo abandonado por traición ideológica de las hermanas Uruguay y Argentina, sometidas a la política imperial. “Una animadversión histórica hacia el imperio que se remonta a la época colonial” (Amigo, 2012:213).
Leemos en el *Cabichuí*:

República del Paraguay y Mariscal López-hé aquí el foco de nuestra existencia política. Sin **ella**, sin **él** no traducimos nuestro pasado, nuestro presente, nuestro porvenir. La vida es un caos para el ciudadano, si no considere engolfado su Patria y su Gobierno (*Cabichuí*, núm. 45 10/10/1867) [énfasis del original]

En retratos ecuestres o en perfiles solitarios, de pie o visitando a los enfermos y heridos o saludando tropas, el retrato del mariscal Francisco Solano López persiste en la iconografía del enfrentamiento entre la Triple Alianza y Paraguay, su rostro subsiste y (re)surge como “tendencia” en los periódicos de guerra y también como un motivo recurrente en las primeras fotografías tomadas durante el conflicto bélico en América del Sur (Díaz Duhalde, 2015:228). Todos estos rostros que son uno se fusionan en el cuerpo del Mariscal y la nación:.

La aparición al extremo de su rostro, su cuerpo y las alegorías que de él emanaba fue una premisa indispensable para la consolidación de Solano como un héroe que se funde con el Estado paraguayo. Sin embargo, fue a la vez el objetivo último, la obsesión de los aliados. La eliminación de su cuerpo convocó el fin de la guerra: Destruir su cuerpo “ir hacia él”, hacia

López, hacia su rostro, era ir hacia el fin de la guerra. En mayo de 1869, durante la llamada *Campaña de la Cordillera* se persiguió a Solano López que se escondía entre la selva y la cordilleras de Amambay y Caaguazú, para luego el 1º de marzo de 1870, ser acorralado en Cerro Corá a orillas del Aquidabán. El cabo José Francisco Lacerda (Chico Diabo) lo hiere con una lanza en el bajo vientre y tras pedirle rendición varias veces, uno de los soldados del pelotón brasileño lo mata de un tiro en la espalda. “Su cuerpo desaparece, su imagen, en cambio persiste” (Díaz-Duhalde, 2015:231). Y persiste el mito heroico del mariscal, como vimos a lo largo de este capítulo, que muere “con” o “por” su patria.



Figura 45 : Adolfo Methfessel *Muerte de López en Río Aquidabán*. 1909 Extraído de Mitre, *Iconografías Argentinas*, Museo Roca, 2009, p.44

Consideraciones finales

A lo largo de este estudio hemos procurado introducirnos en las particularidades en las que cada nación participante de la guerra abordó la producción de retratos heroicos de sus principales referentes políticos. Si bien cada capítulo de esta tesis se presentó como estudios de caso que funcionaron con relativa autonomía entre ellos, el nexo común ha sido la contribución de las imágenes a la construcción simbólica del héroe nacional en el marco de la guerra de la Triple Alianza. En consecuencia, el objetivo principal de este apartado final es comparar y poner en diálogo dichos procesos para, de este modo, hacer emerger contrastes y núcleos de convergencia que permitan relacionar escenas culturales comunes en los diferentes países.

Explicitado ya el criterio metodológico, el de adoptar una perspectiva comparativa de la iconografía de la guerra, creemos firmemente que el mismo ofrece un enorme potencial para poder salirnos de cierto encorsetamiento en el análisis cuando nos circunscribimos a estos procesos dentro de los marcos de las fronteras nacionales, y ampliar la mirada a la región. En este sentido, trascender los marcos territoriales de las fronteras del estado-nación forjados en el siglo XIX para encontrar las tramas culturales que se tejen sobre los imaginarios colectivos de sociedades que han estado efectivamente en contacto en mismo periodo histórico, implica construir un objeto de estudio transnacional para pensar los modos que se fueron configurando a través de los retratos de los líderes de la guerra. Ese fue el propósito que guió a esta tesis.

Como se ha demostrado a lo largo del trabajo, la coincidencia histórica de Argentina, Brasil y Paraguay en el mismo acontecimiento bélico como fue la Guerra del Triple Alianza no implicó, en modo alguno, una coincidencia de sus contextos artísticos. Sin embargo, en términos relacionales quizá sea posible confrontar procesos similares considerando la necesidad común de estas naciones en construir una identidad nacional, basada en ideales patrióticos y republicanos y para ello las imágenes tuvieron rol fundamental.

Llegados a este punto es preciso indicar que ya Roberto Amigo sostuvo la necesidad de recuperar el alcance regional para la discusión de la historia del arte a partir de obras y fenómenos culturales que encontraran fundamento en ese marco. Siempre en referencia a las imágenes de la guerra de la Triple Alianza, las cuales, cree que “pinturas y grabados, textiles y caligrafías, mapas e impresos forman un relato de la cultura visual, entre los años 1830 y 1870, en el Río de la Plata” (Amigo, 2007:60). En cierto sentido, tomamos este señalamiento, el de ubicar el horizonte de indagación próximo a la escritura de una historia del arte regional como el desafío a lograr en este último esfuerzo de reflexión final.

El lector se habrá dado cuenta que no nos abocamos a toda la profusión de imágenes que la guerra ha producido, sino que nos limitamos a aquellas específicamente realizadas en torno a la figura de los conductores políticos del conflicto, y a las estrategias de construcción iconográficas que las mismas cimentaron junto al discurso historiográfico un ideal de héroe patriótico en el periodo 1865-1870.

A lo largo de la tesis tomamos como ejes de análisis las tres técnicas en las que principalmente se produjeron representaciones de cada uno de los líderes. En primer lugar, **la pintura**, para ello tomamos las representaciones que durante el lapso de la guerra se ocuparon de representarlos con un sentido heroico. En segundo lugar, abordamos la **fotografía** y como ella retrató a estos líderes de las naciones en guerra, y por último trabajamos **los grabados de la prensa** y su rol en la circulación de estas iconografías en la construcción simbólica del héroe.

La representación pictórica de los líderes de la guerra

Como vimos, los retratos pintados del General Mitre que glorifican su imagen previamente a la guerra, se producen por parte de artistas europeos formados en las academias de allí: Ignacio Manzoni, Baldassare Verazzi, Luis Novarese y Adolfo Methfessel que eventualmente se encontraban en Argentina durante los años de Mitre como presidente y luego en la guerra, como

jefe de las fuerzas aliadas. A excepción, como se destacó de Cándido López, argentino y soldado que combatió en el frente, los demás artistas mencionados tuvieron un vínculo personal con el líder argentino. Como señalamos en la introducción, hay indicios de que estas pinturas fueran encargos oficiales, dimos cuenta de los lazos de amistad de estos artistas con Mitre. Lo que queda evidenciado es que no existió para esta etapa un sistema artístico consolidado que tuviera la tarea de llevar adelante una representación iconográfica heroica de Mitre. Por el contrario, en el caso de Brasil, observamos, un asentado sistema de las artes consolidado e impulsado desde el Estado que se vale de él para producir una pintura que pone a Don Pedro II en el centro de la escena política y militar. La Academia Imperial de Bellas Artes oficializada en Río de Janeiro desde 1826 cimentó las bases de un sistema de representación que al momento del estallido del conflicto pudo poner toda su maquinaria visual al servicio de la ideología del Estado. Víctor Meirelles y Pedro Américo, epítomes de la pintura oficial histórica produjeron una retratística centrada en la figura del Emperador, imágenes que como señalamos no pueden desprenderse del conjunto de imágenes que para la segunda mitad del siglo XIX se elaboraron para constituir un fondo simbólico colectivo nacionalista. Señalamos cómo la guerra trastoca el modo que hasta allí se representó Don Pedro II pasando de una representación del emperador de corona y capa a una que, con la guerra ya desencadenada, lo muestra como emperador guerrero portando todo su arsenal militar y los símbolos de la identidad nacional. Como fue indicado, si bien fue claro el acuerdo entre Pedro II y los artistas acerca de cómo debía ser representado el monarca en los tiempos de la guerra, enfatizando el carácter heroico de los mismos, ello no impidió que los artistas incorporaran aspectos desarrollados en un margen de autonomía o licencias que aportan singularidad a sus obras por fuera de las exigencias del poder. Por su parte, la pintura paraguaya que retrató a su líder Francisco Solano López, se expresó a través de la obra de artistas como Saturio Ríos y Aurelio García en tiempos de los López. Ambos de nacionalidad paraguaya, en el marco de un proyecto de modernización general del país, fueron enviados a las academias

francesas para recibir allí la formación técnica que se refleja en la influencia francófila en los retratos del líder paraguayo, aunque por otra parte, también señalamos la presencia de elementos de la tradición visual de las misiones jesuitas. La muerte de ambos artistas se tendió a interpretar desde la historiografía del arte en términos de “interrupción”. Lo cual suponía el fin del arte académico y el inicio de un arte popular a partir de la muerte en batalla de los artistas formados en las academias europeas. Incluimos también el aporte del retrato ecuestre que pintara Juan Manuel Blanes de Solano López. Hemos planteado en esta tesis la posibilidad de relativizar dicho fenómeno. Propusimos, por el contrario, encontrar soluciones de continuidad entre estas etapas del arte en el Paraguay, cuya evidencia de tal continuidad se expresó, por ejemplo, en las ilustraciones de la prensa en donde conviven la retórica heroica planteada por la tradición republicana francesa junto una visualidad criolla y americanista. Como en el caso argentino, tampoco es posible plantear en Paraguay que exista para el momento un sistema artístico institucionalizado y constituido como tal. Entendemos por sistema artístico como un modelo donde las instituciones (academia, salones, crítica) permiten generar un completo sistema de educación, producción y mercado del arte. En ese sentido, tanto los retratos de Mitre como los de Solano López eran encargos personales a los artistas y eran exhibidos en su mayoría en ámbitos domésticos e institucionales pues la presencia de museos en estos países es prácticamente inexistente para este periodo. Estos últimos recién comenzarán a constituirse en estas naciones con posterioridad al conflicto, y será a partir de las primeras décadas del siglo XX que estos retratos pasarán a ser parte de la exhibición, con la creación de museos de historia conformando el “Panteón de los héroes nacionales”.

Los retratos fotográficos de los líderes de la guerra.

En cuanto a los retratos que capturan la imagen de los líderes de la guerra encontramos que en los tres casos observados, la fotografía representaba la última innovación técnica y su advenimiento en la región vino a sumarse a las posibilidades que ofrecía la pintura para construir

simbólicamente la imagen del héroe. Así, vemos que al conjunto de pinturas que retratan a los héroes de la guerra se incorporan los retratos fotográficos. Para el momento del estallido bélico la *carte de visite*, un pequeño formato de 9x4 de bajo costo y de fácil reproductibilidad, ingresa en las formas de sociabilidad de la época al ser estos objetos utilizados para intercambio e integrando los álbumes fotográficos que las burguesías de los países en guerra coleccionaban. Los tres Estados en guerra se valieron de este dispositivo y de la expansión del oficio de fotógrafos para producir retratos rápidamente. Sin embargo, como hemos indicado, para estos líderes el dispositivo técnico también cumplió una función ligada a la producción de imágenes para el consumo doméstico y privado.

Para el caso de Mitre y Pedro II, vimos cómo se derivaron nuevas imágenes a partir de retratos que partieron de retratos fotográficos o pinturas. En este sentido, como indicamos la consideración en el periodo de que el medio fotográfico producía imágenes “objetivas” y “realistas” disminuía la posibilidad de construcción simbólica heroica que si le aportaba la pintura, solo que la misma comportaba tiempos de producción lentos y extensos en el tiempo, por lo cual los retratos fotográficos se presentaron como más ventajosos. En cuanto a Argentina, notamos que Mitre apenas se valió de retratos individuales para ser divulgados públicamente, por el contrario las pocas fotografías de Mitre en el conflicto fueron panorámicas del cuartel general donde se encuentra en el centro de la composición, habitualmente destacado con pantalones blancos distinguiéndose del resto que lo rodeaba en señal de disposición a la acción. Aunque pocas, estas fotografías, como señalamos fueron suficientes para inspirar a acuarelistas como Juan Ignacio Garmendia y Adolfo Methfessel que llevaron estas escenas a sus ilustraciones en las cuales se les adicionan elementos iconográficos que exaltaban sus figuras y circulaban como ilustraciones de periódicos.

Por otra parte, la fotografía en el Brasil de la guerra tuvo, sin dudas, un protagonismo mucho mayor en relación las otras naciones investigadas. Fundamentalmente porque esta práctica fue

intensamente fomentada y difundida por el propio emperador a través de fotografías oficiales como Luis Terragno. Las fotografías de Don Pedro II ataviado con los trajes de gaucho y militar evidencian la construcción simbólica del héroe que buscaba consolidarse en la imagen del rey en plena guerra. Así mismo, reconocemos similitudes con la Argentina en el hecho de que, de igual manera que en Brasil, los retratos fotográficos de Don Pedro II, derivaron en nuevas imágenes que fueron retomados por los ilustradores Henrique Fleiuss y Ángel Agostini para la *Semana Ilustrada*. En el caso de los retratos fotográficos de Solano López, señalamos la doble presencia de retratos producidos para el ámbito público que evidencian elementos heroicos en su composición y retratos que aventuramos pensarlos para el ámbito privado pues evidenciaban la ausencia de rasgos heroicos con asombroso contraste de las fueron tomadas para ser publicadas en la prensa y de circulación masiva.

Las representaciones de los líderes de la guerra en la prensa ilustrada

En cuanto a la construcción simbólica heroica que la prensa ilustrada realizó a sus líderes, vimos cómo la prensa en general, y en particular la prensa ilustrada como nuevo dispositivo visual, surge con fuerza durante la segunda mitad del siglo XIX en la región del Plata. La prensa gráfica, adquiere un matiz comercial que le permite ingresar directamente en muchos hogares de una burguesía en ascenso e incluso en franjas de población que apenas reconocía el alfabeto, como es el caso de los periódicos paraguayos en particular *Cabichuí* que adoptó el guaraní para llegar a un mayor público lector en el Paraguay. En consecuencia, las esferas políticas tanto del imperio de Brasil, Argentina y Paraguay encuentran en este canal de comunicación un modo más directo y persuasivo para desplegar toda una maquinaria visual que como expresa Sandra Szir: “articuló funciones documentales y expresivas, registro e ideología, narrativa de información periodística y creación artística en una pluralidad de sentidos” (Szir, 2013:1).

Al igual que en pintura y fotografía, Europa también actúa para la prensa regional como un modelo de inspiración presentando temas y programas iconográficos análogos. En los tres países analizados notamos la concurrencia de artistas que se ocupan de ilustrar estos periódicos. Independientemente de las particulares diferencias que cada empresa periodística encarna, es evidente la alineación que tienen los mismos en relación a la necesidad común de las tres naciones en la construcción de identidades en el contexto de los procesos de formación de los estados-nación y en conformación de un sentido colectivo cultural homogéneo. Y en este sentido, textos e imágenes funcionaron como un bloque sólido que apuntaba hacia la configuración de un sentido nacionalista cuyos líderes, en tanto figuras prominentes encarnaban el cuerpo de la nueva nación. Funciones que también compartieron, como vimos a lo largo de esta tesis la pintura y la fotografía.

Por esta razón, en un contexto bélico que demandaba la urgencia de imágenes de rápida creación, circulación y consumo, la litografía e ilustraciones se presentaron en la época como el modo más ventajoso para producir rápidas imágenes que a base de retratos pintados al pincel o captadas por la técnica fotográfica, brindaban la posibilidad de ser intervenidas para ser publicadas prontamente en la prensa, la cual, a su vez también vivía un auge de publicaciones en la región.

BIBLIOGRAFÍA

AA.VV. (2008) *La Guerra del Paraguay en fotografías*. Montevideo: Biblioteca Nacional.

Agulhon, Maurice (1979), *Marianne au combat. L'imagerie et la symbolique républicaines de 1789 à 1880*, París: Flammarion.

Álbum de la guerra del Paraguay (1893-1896). Asociación Guerreros del Paraguay de la República Argentina. Buenos Aires: Imprenta Jacobo Peuser.

Andermann, Jens (2000) "Pintura y nacionalidad, fotografía y nación" en *Nueva sociedad* N° 170, nov-dic., pp 1-7.

Anderson, Benedict (1993). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y difusión del nacionalismo*. México: FCE.

Amigo, Roberto (1994) *Imágenes para una nación. Juan Manuel Blanes y la pintura de tema histórico en la Argentina*. XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte: Arte Historia e identidad en América: visiones comparativas. Tomo II, UNAM. México, pp.315-331.

----- (1998). *Imágenes de la historia y discurso político en el Estado de Buenos Aires (1852-1862)* Premio Telefónica, Fundación para la investigación del arte argentino, Buenos Aires.

----- (2002) *Guerra Anarquía y Goce. Tres Episodios de la Relación entre la Cultura Popular y el Arte Moderno en el Paraguay*. Asunción. Centro de Artes Visuales/Museo del Barro.

----- (2007) *Imágenes Sitiadas. Tradiciones visuales y Política en el Río de La Plata, 1830-1870*. Catálogo Museo Juan Manuel Blanes, Montevideo.

----- (2008) *Las armas de la pintura. La Nación en construcción (1852-1870)*. Buenos Aires Museo Nacional de Bellas Artes.

----- (2009) "Imágenes en guerra: La Guerra del Paraguay y las tradiciones visuales en el Río de la Plata", *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*. Coloquios. Disponible en línea://nuevomundo.revues.org/index 49702.html.

----- y Salerno, Osvaldo (2011) *El Mariscal. El cuerpo del retrato. Paraguay Siglo XIX*. Asunción: Centro de Artes Visuales. Asunción: Museo del Barro.

----- (2012) "El Mariscal. Iconografía de Francisco Solano López en tiempos de guerra". H. Crespo; J. Palacio; G Palacios. (coords), *La Guerra del Paraguay. Historiografías. Representaciones. Contextos*. México: El colegio de México.

----- (2016) "La alegoría republicana en las trincheras: una introducción a Cabichuí". En *Novapolis*, n° 10, abr-oct. Disponible en línea: www.novapolis.pyglobal.com

Baratta, María Victoria (2014) "La Guerra del Paraguay y la historiografía argentina", en *Revista Ouro Preto* n° 14, abril. pp. 98-115.

Blasco María Elida (2015). "El legado mitrista. Museos, monumentos y manifestaciones de homenaje en la construcción del prócer Bartolomé Mitre", en *Prohistoria*, año XVIII, nº 24, dic. 2015, pp.

Borokowski Lavarda, Marco Tulio (2009) *A Iconografia Da Guerra Do Paraguai E O Periódico Semana Ilustrada - 1865-1870: Um Discurso Visual*. (Tesis doctoral) Dourados, MS: Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD).

Burke, Peter (2001). *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica.

Burucúa, José Emilio, Campagne Alejandro Fabián (2003). "Mitos y simbologías nacionales en los países del cono sur" en Annino Antonio, Guerra, François-Xavier (coords). *Inventando la nación*. Iberoamérica siglo XIX. Ciudad: FEC, pp.

Bruna Oliveira, Santiago (2014). "Imprensa Ilustrada Humorística no Brasil Do Século Xix: A Semana Ilustrada (1860-1876)", en VII Simposio Nacional de História Cultural, Universidade de São Paulo, USP.

Cabichuí. El Arte De La Guerra del Paraguay (1997). Colección Del Museo del Barro. Editado Por la Honorable Cámara de Senadores de la República del Paraguay y Centro De Artes Visuales / Museo Del Barro. Asunción - Paraguay

Carlyle, Thomas. *Sobre los héroes. El culto al héroe y lo heroico en la historia*. Edición digital. Disponible en: <http://libroesoterico.com/biblioteca/religiones/CarlyleThomasElCultoLosHeroses.pdf>

Cassirer, Ernst, *El mito del Estado*. México, FCE, 1947, Reedición 1968.

Castro Vieira Christo de, Maraliz (dic. 2009). Pintura de historia en Brasil en el siglo XIX: panorama introductorio. *Arbor*, pp. 1147-1168.

Capdevila, Luc, (2010). *Una guerra total: Paraguay, 1864-1870. Ensayo en tiempo presente*. Paraguay: SB, Centro de estudios antropológicos de la Universidad Católica.

Codesido, Lucas (2016). *Armar al Estado, construir la Nación La nacionalización de las fuerzas armadas en la Argentina y su vinculación con el proceso de construcción del Estado argentino entre 1862 y 1880*. (Tesis de grado) Universidad Nacional de La Plata,

Coli, Jorge (2005). *Como Estudiar a Arte Brasileira do Século XIX*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo

Conduru, Guilherme Frazão (2014). *Identidade Nacional e Patrimônio: a construção simbólica da nação* (tesis de grado)- Rio de Janeiro: Escola Superior De Guerra (ESG).

Cuadriello, Jaime (2010), Para visualizar al héroe: Mito, pacto y fundación. AA.VV. *El éxodo mexicano. Los héroes en la mirada del arte*. México, MUNAL. Cuarterolo, Miguel Angel. "Una Guerra en el Lienzo- La fotografía y su influencia en la iconografía de la Guerra del Paraguay". En *El Arte entre lo Público y lo Privado. VI Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*. Buenos Aires, 1995,

-----, (2000). *Soldados de la memoria. Imágenes y Hombres del Paraguay*. Buenos Aires, Planeta,

Chartier Roger (2005). *El mundo como representación*, Barcelona: Gedisa.

Chillón, Alberto Martín (junio 2015) El Brasil independiente y la defensa del Imperio a través de la escultura pública. Revista Kaypunku / Volumen 2 / Número 1, pp. 119-157 Documento disponible en línea desde: www.kaypunku.com

De Marco, Miguel Ángel (2013). *La guerra del Paraguay*. Buenos Aires: Booket.

Del Pino Merk (2016), Relaciones entre fotografía y demás iconografía de la guerra del Paraguay, *Folia Histórica Del Nordeste* N° 25, Resistencia, Chaco, Abril 2016 IIGHI - IH-CONICET/UNNE - pp. 133-158.

Dias, Elaine Cristina (2005). *Félix-Émile Taunay: Cidade e Natureza no Brasil*. Campinas: Unicamp, (Tesis de Doctorado), Programa de Pos graduación en Historia, Facultad de Historia, Universidad de Campinas.

----- (Jan.- jun. 2006). A Representação da Realeza no Brasil: uma análise dos retratos de D. João VI e D. Pedro I, de Jean-Baptiste Debret. *Anais do Museu Paulista*. São Paulo. v.14. n.º.1. pp 243-261. pp 257-158

Díaz-Duhalde, Sebastián (2009), *Against Paraguay. 19th Century Latin- American Visual Culture and Literature during the War against*. (Tesis doctoral, The University of Michigan).

----- (2015). *La última Guerra. Cultura visual de la Guerra contra el Paraguay*. Buenos Aires: Editorial Sans Soleil.

Didier Nunes Gallo, Marina (2016). Victor Meirelles e o II Reinado Do Império brasileiro: Retratos de um momento histórico. En *Anais Tránsitos: Brasil e América Latina. V Diálogos Internacionais em artes visuais, II Encontro Regional da andap Nordeste*. Recife: Editora UFPE. pp 247-258.

Doratioto, Francisco (2006). *Maldita Guerra*. Nueva Historia de la Guerra del Paraguay. Buenos Aires: Emecé

Elliott, J. H. (1999). “Historia nacional y comparada”. *Historia y Sociedad* n° 6. Medellín: Universidad Nacional de Colombia sede Medellín. Diciembre de 1999. pp. 12-36.

Escobar, Ticio (1982). *Una interpretación de las Artes visuales en el Paraguay*. Tomo I. Asunción: Centro Cultural Paraguayo Americano.

----- (1985) *La Guerra del 70. Una Visión Fotográfica*. Museo del Barro, Asunción.

Ferreira de Andrade, Joaquim Maçal (1997). *Historia da fotorreportagem no Brasil: a fotografia na imprensa do Rio de Janeiro de 1839 a 1900*. Rio de Janeiro: Elsevier.

Gayol, Sandra (2010), Los despojos sagrados: funerales de estado, muerte y política en la Argentina del centenario. *Del Centenario al peronismo. Dimensiones de la vida política argentina*. Maria Ines Tato- Martin O. Castro (Comp.) Buenos Aires: Imago Mundi

Gellner, Ernst (1991). *Naciones y nacionalismo*. Buenos Aires: Alianza.

Giordano, Mariana (2007), Agencia y visualidad: las imágenes de la Guerra del Paraguay. De Cándido López a los videojuegos. *Folia Histórica del Nordeste* n° 25, Chaco, Abril 2016. IIGHI - IH- CONICET/UNNE - pp. 119-132

Gutiérrez Viñuales, Rodrigo (1997). Presencia de España en la Argentina. Dibujo, Caricatura Y Humorismo (1870-1930). *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, Granada, N° 28, pp. 113-124

Guimarães Chaves Mariana (2014) A Arte Do Retrato no Brasil Imperial: Análise da obra “Retrato de Sua Majestade o Imperador Dom Pedro II em 1835” (1837), de Félix-Émile Taunay (Tesis de especialización) Universidad Federal Juiz de Fora Instituto de Artes y diseño especialización en Moda, Cultura de Moda e Arte.

-----Construyendo las identidades nacionales. Próceres e imaginario histórico en Sudamérica (siglo XIX), en Chust, Manuel y Mínguez, Víctor (eds.), *La construcción del héroe en España y México (1789-1847)*. Valencia. Universitat de Valencia, 2003

----- (oct. 2003) El papel de las artes en la construcción de las identidades nacionales en Iberoamérica. *Historia Mexicana*, pp341-390, Disponible en: <http://historiamexicana.colmex.mx/index.php/RHM/article/view/1461/1309>>. Fecha de acceso: 11 jun. 2018.

Iparraquirre, Sylvia (2001). Cándido López. *Pintura Argentina 2*. Buenos Aires: Ediciones Banco Velox.

Hobsbawm, Eric (1993). *La invención de la tradición*, Barcelona: Crítica

Disponible en: <https://archive.org/details/EricHobsbawnLaInvencionDeLaTradicion/page/n29>

Herkenhoff, Paulo (2007). “Homo Hominis Lupus: El arte y la guerra de la Triple Alianza”, en *Memoria del Encuentro Regional del arte*, Vol. 2. Montevideo, Ed. Amigos del Museo Blanes,

Johansson, María Lucrecia (mayo-agosto 2012). “Paraguay contra el monstruo antirrepublicano. El discurso periodístico paraguayo durante la Guerra de la Triple Alianza (1864-1870)” *Historia. Crítica*. N°. 47, Bogotá, 248 pp.121-16.

Knauss, Paulo (2005). O desafio do representar. A estátua equestre de Dom Pedro II e os sentidos da escultura monumental no Brasil. En *Anais do Museu Histórico Nacional*, pp 232-252.

Kossoy, Boris (2014). *Lo efímero y lo perpetuo en la imagen fotográfica*, Madrid: Cuadernos de Arte Cátedra.

Malosetti Costa, Laura (dic 2009). ¿Verdad o belleza? Pintura, fotografía, memoria, historia. *Crítica Cultural*, Universidade do Sul de Santa Catarina, vol. 2, n°. 4 pp 111-123

----- (2009) “Tradición, familia, desocupación” en Rita Eder (ed.) *Los estudios de arte desde América Latina*. UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2009. Publicación on-line del artículo discutido en el Seminario “Los estudios de arte en América Latina: temas y problemas” pp 1-10

-----, (2014). Fronteras nacionales y fortuna de crítica de José Gil de Castro, en *José Gil de Castro Pintor de Libertadores* (pp 84-115). Perú: Biblioteca del Perú, Museo de Arte de Lima (MALI).

Marini, Candela (jul.-dic. 2017) El patriotismo del Correo del Domingo: ficciones de guerra y soldados. *Inmediaciones de la Comunicación*. Vol. 12, Nº 2 pp. 73-97.

Míguez, Eduardo (2018). *Bartolomé Mitre, Entre la Nación y la Historia*. Buenos Aires: Edhasa.

Munilla Lacasa, María Lía (1999). Siglo XIX: 1810-1870. *Nueva Historia Argentina. Arte, Sociedad y Política* (pp 107-160). Tomo I. Buenos Aires: Editorial Sudamericana,

Murilo de Carvalho, José (1990). *A Formação das Almas. O imaginário da República no Brasil*, São Paulo, Companhia das Letras.

----- (2007) *Pedro II. Ser o não ser*. São Paulo: Companhia das letras.

----- (2000) Brasil. Naciones Imaginadas en Annino Antonio, Guerra, - François-Xavier (cords). *Inventando la nación. Iberoamérica siglo XIX* (pp.501-533). México, FEC.

Leite Costa, Iale Menezes (2009). *A fotografia no Brasil Império: fotografia de Luiz Terragno e Carlos César na Guerra do Paraguai*. (Tesis de grado)Universidad Federal Rio Grande Do Sul. Porto Alegre.

Peluffo Linari, Gabriel (ene-jun 2007) Historia de la pintura uruguaya, Montevideo, Banda Oriental, 1999; “*Iconografía alegórica de la cuenca platense en el siglo XIX*”, en MERA 07, Memorias del Encuentro Regional de Arte (pp. 110-131), Montevideo, Museo Municipal de Bellas Artes Juan Manuel Blanes, volumen 2. Época pp.65-102, Sevilla, nº 5.

Prazeres, Jéssica; Costa, Mariana (oct. /dic. 2011). *A representação da simbologia do poder na obra Dom Pedro II na Abertura da Assembleia Geral, de Pedro Américo. 19&20*, Rio de Janeiro, v. VI, n. 4. Disponible en: <http://www.dezenovevinte.net/obras/pa_dompedro.htm>.

Pottash, Bárbara (1996) ¿ “*Paraíso de Mahoma*” o “*país de las mujeres*”? *El rol de la familia en la sociedad paraguaya del siglo XIX*. Asunción, Instituto Cultural Paraguayo- Alemán, pp 94-99

Sabato, Hilda (2012). *Historia de la Argentina 1852-1890*. Buenos Aires: Siglo XXI editores.

Salles, Ricardo (2003), *Guerra do Paraguai. Memórias & Imagens*. Río de Janeiro: Edições. Biblioteca Nacional.

Saluan Da Cunha, Álvaro. *As Litografias da Coleção “Quadros históricos da Guerra do Paraguai”*: *Primeiras análises*. Sociedade brasileira de estudos do oitocentos (pp. 1-10).

Schwarcz, Lilia Moritz (1998). *As barbas do imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras.

-----, (2008) *O Sol do Brasil: Nicolas-Antoine Taunay e as desventuras dos artistas franceses na corte de d. João*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

Sartori, Giovanni Morlino, Leonardo, Comp. (1994) *La comparación en las ciencias sociales*. España. Alianza Editorial.

Silva, Rosángela de Jesús (ene/jun, 2017), *La Prensa Ilustrada y la Guerra en el Siglo XIX “Imágenes de los líderes de la Guerra de la Triple Alianza (1865-1870) en Cabichuí, Cabrião y El Mosquito”*. *Americanía*. Revista de Estudios Latinoamericanos. nº 5. pp p.65-102

Skidmore Thomas-Smith, Peter (1999). *Historia Contemporánea de América Latina*. Barcelona: Crítica.

Squeff, Letícia (2012). *Galeria para o Império: a Coleção Escola Brasileira e as Origens do Museu Nacional de Belas Artes*. São Paulo: FAPESP,

Szir, Sandra (2013) "Reporte documental, régimen visual y fotoperiodismo. La ilustración de noticias en la prensa periódica de Buenos Aires (1850-1910)". *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*. N°3. http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_2.php&obj=121&vol=3.

Tell, Verónica (2015). *El lado visible. Fotografía y progreso en la Argentina a fines del siglo XIX*. (Dir. María Isabel Baldassarre), Buenos Aires: UNSAM Edita.

Toral André, (2001) *Imagens em Desordem- a iconografia da Guerra do Paraguai*. São Paulo (Humanitas FFLCH/ USP).

----- (1999) Entre retratos e cadáveres: a fotografia na guerra do Paraguai" *Revista Brasileira de História*. São Paulo: volume.19 n.38. pp 283-310.

----- (2000). *Imagens da Guerra. A representação da Tríplice Aliança (1864-1870) na imprensa ilustrada paraguaia e brasileira*. pp 83-93 Disponible en línea:

Turazzi, Maria Inez, (1995). *Poses y trejeitos: a fotografia e as exposições na era do espetáculo (1839-1889)*. Rio de Janeiro: Rocco.

Vanegas Carrasco, Carolina (2012), "Iconografía de Bolívar: revisión historiográfica", *Ensayos. Historia y teoría del arte*, Bogotá, D. C., Universidad Nacional de Colombia, n°. 22. pp. 112-134.

Whigham, Thomas (2011) *La Guerra de la Triple Alianza*, tomo III - Taurus Historia. Santillana Asunción, Paraguay (2011).

----- (2016). Aspectos claves de la larga resistencia paraguaya: disciplina militar, cohesión burocrática y la egomanía indomada del Mariscal López. En Juan Carlos Garavaglia y Raúl Fradkin (Cords) Prometeo (Ed). *A 150 años de la Guerra de la Triple Alianza contra Paraguay* (pp 11-52). Buenos Aires.

