

## ***A Vida Fluminense y la configuración visual de la Guerra de la Triple Alianza para los lectores-espectadores cariocas (1868-1870)***

---

silvina.sosa.vota@gmail.com

Por Silvina Sosa Vota

Lic. en Historia y Mag. en Integración Contemporánea de América Latina, UNILA (Brasil).  
Doctoranda en Historia y becaria de la Agencia Nacional de Investigación y Desarrollo (Chile).

### **Resumen**

*A Vida Fluminense* (1868-1875) fue un periódico que circuló en Río de Janeiro y que se destacó por la calidad y constancia de sus imágenes. Coincidente con los primeros años del semanario se desarrolló la Guerra de la Triple Alianza (1864-1870). El objetivo de este artículo es analizar las imágenes relativas al conflicto, a partir de la hipótesis de que era necesario (re)presentar los espacios y actores del conflicto que se desarrollaba en un lugar lejano, para que los *lectores-espectadores cariocas* pudiesen familiarizarse con los distintos componentes de la guerra. La forma de introducir estos elementos fue funcional a la justificación del conflicto, marcando una jerarquía necesaria para legitimar una "superioridad" brasileña.

**Palabras clave:** alteridad; identidad; prensa ilustrada, siglo XIX, Brasil.

### ***A Vida Fluminense and the visual configuration of the War of the Triple Alliance to the carioca's readers-viewers (1868-1870)***

#### **Abstract**

*A Vida Fluminense* (1868-1875) was a newspaper from Rio de Janeiro that stood out amongst other papers because of its quality and regularity of its images. During the early years of the publication, it was developing the War of the Triple Alliance against Paraguay (1864-1870). The main objective of this article is to analyze the images related to the conflict, from the hypothesis that it was necessary to (re)present the spaces and the actors involved in the conflict that took place in a distant area, from the point of view of the *readers-viewers* from Rio de Janeiro. This strategy was made to make *cariocas* get used to the different aspects of the war. The form that was chosen to introduce these elements, was functional to the justification of the conflict, because it marked the necessary hierarchy to legitimate Brazilian "superiority".

**Keywords:** otherness; identity; illustrated press; 19<sup>th</sup> century; Brazil.

## **A Vida Fluminense y la configuración visual de la Guerra de la Triple Alianza para los lectores-espectadores cariocas (1868-1870)**

### **Introducción**

*A Vida Fluminense: folha ilustrada* fue un periódico que circuló en Río de Janeiro - en ese entonces capital del Imperio de Brasil - entre 1868 y 1875<sup>36</sup>. Se publicaba con frecuencia semanal y tenía un formato de doce hojas de 33 x 25 cm. Una de sus características más sobresalientes fue la fuerte presencia de las imágenes litografiadas entre sus páginas, lo cual la ubica dentro del género de los periódicos ilustrados, como bien anticipa su título. Al menos 4 del total de las 12 páginas eran ilustradas, incluyendo la portada que siempre incorporaba una imagen en destaque, además de un ornamentado y también dibujado título. En dicho encabezado<sup>37</sup>, obsérvese la presencia de dos figuras humanas (aparentemente niños), desnudos: uno realiza trabajos sobre un papel y el otro lo mira. Se destaca a la izquierda de esta pareja, una vista de la bahía de Guanabara, característica postal de Rio de Janeiro, que, en conjunto con el nombre de la publicación, le otorgan a la misma un fuerte tenor local (*Imagen 1*)<sup>38</sup>.

Retratos, vistas, historietas, escenas costumbristas y muchas caricaturas, eran algunos de los tipos de imágenes publicadas al interior de *A Vida Fluminense*. Nacida al calor de la Guerra de la Triple Alianza<sup>39</sup>, muchas de estas configuraciones visuales versaron sobre el conflicto y su desenlace, acercando a los habitantes de la corte representaciones sobre la conflagración que se desarrollaba a más de mil quinientos kilómetros de distancia. La guerra, según Rosangela de Jesus Silva fue un "hito regional en términos de cobertura periodística y producción de imágenes" (Silva, 2017: 69). Este evento atrajo las atenciones

---

<sup>36</sup> Esta publicación se declaraba sucesora del periódico *O Arlequim*, editado durante el año 1867.

<sup>37</sup> El cual aparece desde el número 18 del 2 de mayo de 1868 en adelante.

<sup>38</sup> AVF, N° 18, 2 de mayo de 1868.

<sup>39</sup> También llamada Guerra *del* Paraguay o *contra* Paraguay, este conflicto tuvo lugar entre 1864 y 1870. Enfrentó a Brasil, Argentina y Uruguay contra el país gobernado por Francisco Solano López. La presencia brasileña en el conflicto fue considerablemente mayor que la de sus pares aliados.

del mundo de la comunicación, generando una exigencia especial por producir mapas, grabados e imágenes relativas (Pereira, 2015) En el mismo sentido, Claudia Román afirma que la Guerra de la Triple Alianza, provocó una demanda de imágenes sobre la cual particularmente la prensa ilustrada se hizo cargo. Por estos motivos estas publicaciones lograron tener un alcance mayor y hasta entonces inédito (Román, 2016). Esto indica que los contemporáneos al conflicto cuyo escenario principal fue Paraguay y que vivían en lugares longinuos, como Río de Janeiro, tenían una curiosidad y generaban una demanda de “consumo” de imágenes sobre la guerra que periódicos como *A Vida Fluminense* vino a saldar.

Estos procesos bélicos se entienden en el marco de definición de los Estados nacionales de la cuenca del Plata. María Victoria Baratta sostiene que “las guerras decimonónicas pueden pensarse como motor de la formación y transformación de los estados nacionales” (Baratta, 2019:25). Por su parte, Thomas Whigham (2010) considera que la construcción de las naciones de la Cuenca del Plata en términos modernos es uno de los factores que explica el conflicto. Al respecto de este proceso en relación a las publicaciones periódicas, la Guerra de la Triple Alianza constituyó un marco para que la circulación de impresos, con sus palabras e imágenes, le dieran sustento a las identidades en disputa (Román, 2016) desde la exacerbación nacionalista que el contexto generó y que fue plasmada en las diferentes representaciones en circulación. Sobre esto, Pérez Vejo entiende que “las identidades colectivas son objetos simbólicos, contruidos en momentos históricos concretos y fruto de condiciones históricas determinadas” (Pérez Vejo, 2003: 281). Por tanto, pueden y deben ser aprehendidas y estudiadas en sus especificidades contextuales. Debería agregarse que, así como las identificaciones propias, las alteridades también se construyen de forma deliberada. En contextos bélicos existe una necesidad de definición clara del “enemigo” que, en parte, se hace en un juego dialéctico con la identificación de lo propio.

Con base en estas ideas, se presenta como posible y necesario analizar publicaciones como *A Vida Fluminense* en medio de una trama bélica, específicamente en lo que respecta a sus discursos visuales e identitarios en este marco de exaltación del sentimiento nacional

que el conflicto utiliza como forma de unir a los distintos componentes de una sociedad bajo la misma causa. Teniendo esto en consideración, cabe preguntarse: ¿cómo se comunica al respecto de la guerra en el periódico carioca? ¿Qué recursos utiliza para esto? ¿Cómo identifica a los distintos actores participantes y cómo los juzga? Como hipótesis, en este trabajo se sostiene que *A Vida Fluminense* necesitaba (re)presentar los espacios y actores del conflicto que se desarrollaba en un lugar lejano, para que los *lectores-espectadores* cariocas pudiesen familiarizarse con los distintos componentes de la guerra. Por otro lado, la forma de introducir estos elementos fue funcional a la justificación del conflicto, marcando una jerarquía necesaria para legitimar una “superioridad” brasileña.

Contiendas como la Guerra de la Triple Alianza se han convertido en temas clásicos, profundamente revisados en la historiografía de los distintos países del Cono Sur (Whigham, 2010; Doratioto, 2012; entre otros) por lo que ésta implicó en términos de definición política, geográfica y económica. No obstante, todavía hay un gran vacío que investigar al respecto desde una perspectiva simbólica y cultural. Es menester ahondar en la cotidianeidad del conflicto, no solo para quienes fueron sus protagonistas, sino también para quienes fueron espectadores distantes del mismo y que tenían expectativas, temores, molestias y alegrías vinculadas. Por esto, se hace necesario revisitar estos procesos desde los estudios que la investigadora Carmen McEvoy (2012) denomina “guerra y sociedad”, corriente en la cual se ubica también Gabriel Cid y que reivindica la “necesidad de integrar dinámicas sociales y problemáticas culturales” (Cid, 2011:23) a los estudios de conflictos bélicos como una forma de hacer contrapeso a la hegemonía de otros enfoques tradicionales. Desde este punto de anclaje, se aproximan y complementan los estudios de la cultura y la sociedad con objetos tradicionalmente pesquisados desde áreas como la economía, la política o la diplomacia. Con base en esto, cabe la pregunta: ¿cómo fue percibida la guerra a partir de la forma en que ésta fue comunicada a sus contemporáneos? Para responder esto, se privilegiará la una dimensión escópica de la información sobre el conflicto. De esta forma, este artículo se concentrará en el análisis de las imágenes (aunque también considerará los textos, pero en un segundo plano) publicados en *A Vida Fluminense* entre enero de 1868 y marzo de 1870.

## **Aspectos teórico-metodológicos**

El uso de la imagen como fuente para la construcción del conocimiento historiográfico ha sido muchas veces marginalizado o se le ha asignado una función meramente ilustrativa (Knauss, 2006; Pérez Vejo, 2012, entre otros). Sin embargo, se considera que su utilización puede tener el potencial de brindar lecturas innovadoras sobre “clásicos” temas de pesquisa del pasado, como es el caso de la guerra. Para ello, es necesario tomar ciertos recaudos y partir de una base teórico metodológica adecuada para trabajar este tipo de fuentes. Por consiguiente, se ha optado por trabajar con las imágenes entendidas en una doble dimensión, desde su contenido y en cuanto dispositivos materiales manipulados en su época y manipulables por los investigadores e investigadoras del presente.

Sobre el primer aspecto, la historia cultural (Chartier, 1992) nos alerta al respecto de las configuraciones visuales como expresiones específicas de un tiempo y un espacio determinados. Las imágenes son representaciones que adquieren sentido en su contexto y a la vez generan sentido para el mismo, por el propio contenido y por su materialidad. Son construcciones simbólicas que posibilitan una reflexión cualitativa sobre los procesos de configuración de la identidad, entendida también como representación que un grupo hace de sí mismo para darse cohesión y diferenciarse de otro. Es necesario considerar que, como advierte Amada Pérez, las representaciones se constituyen a través de la praxis, son realizadas por sujetos concretos y se exhiben en espacios específicos. Asimismo, moldean prácticas que tienen como objetivo “imponer una autoridad, legitimar proyectos o justificar opciones y conductas” (Pérez, 2015).

Por otro lado, la propuesta de trabajo con paneles del francés Georges Didi-Huberman (2008, 2009) será el camino adoptado para el tratamiento de los dispositivos visuales en su dimensión material y manipulable. El procedimiento implica desmontar el orden natural en el que se inscribieron un grupo de imágenes en su momento de irrupción en el mundo – el dado por los periódicos de 12 páginas que se sucedieron semana a semana cronológicamente – para posteriormente ordenarlas en paneles en función de los

propósitos que persigue la pesquisa. Este montaje intencional es considerado como un procedimiento heurístico que permite apreciar ideas originadas desde el nuevo orden otorgado a partir de tópicos recurrentes observados en un análisis preliminar de los dispositivos visuales. Por otro lado, la disposición en paneles brinda información cuantitativa acerca de la reiteración de determinado asunto tratado en las imágenes, y permite un ordenamiento sistemático de las representaciones procesadas y actúa como “catálogo” de consulta.

Los tópicos escogidos en ocasión de este artículo se destacaron por su reiteración y protagonismo a lo largo de toda la serie de ediciones de *A Vida Fluminense* revisadas, aspecto que es una consecuencia práctica de la construcción de paneles. Estos han sido: a) la representación cartográfica del espacio de la guerra; b) la construcción visual de la figura del mariscal Francisco Solano López y, por último, c) las imágenes sobre el pueblo paraguayo, entendido como la alteridad en el conflicto desde la perspectiva brasileña. La división de estos tres temas persigue fines meramente analíticos, pues en la práctica – como se verá en el desarrollo de este artículo – están superpuestos los unos con los otros. Se considera que estos tres grandes temas permitieron al público *lector-espectador* carioca configurar una idea sobre algunos de los componentes en disputa en el distante conflicto. Se llamará así a los receptores del periódico<sup>40</sup>, como una forma de destacar la dimensión escópica de la publicación. El periódico no solo se leía en sus partes textuales, se observaban también sus imágenes. Suponemos que estas secciones visuales pueden haber sido vistas por públicos no letrados<sup>41</sup>.

---

<sup>40</sup> Este es un tema que necesita ser investigado, ¿cómo era la recepción de los periódicos satíricos en el siglo XIX? Actualmente no tenemos fuentes ni datos sustantivos que permitan un análisis profundo de este importante tema. Esta nota es una invitación a los potenciales lectores de este artículo a trabajar este problema.

<sup>41</sup> Otro de los cuestionamientos para profundizar ¿cómo era la relación de las personas no letradas con estas publicaciones? Algunos estudios sobre este fenómeno, sugieren una mayor accesibilidad al público porque no sería necesario dominar la lectura alfabética para esto. No obstante, ¿no habrá sido necesario el conocimiento de un código de representaciones visuales para decodificar caricaturas muy específicas en algunos casos? “Leer” imágenes también requiere conocimientos, no es “natural”.

## **Mostrar y ver el espacio de la guerra**

Los mapas y otros tipos de representaciones espaciales tienen un importante lugar en *A Vida Fluminense*, como puede observarse en el Panel 1. Esto sugiere un constante interés por mostrar representaciones del espacio en el que tuvo lugar el conflicto contra Paraguay. En el número 11, publicado el 14 de marzo de 1868, aparece por primera vez una representación de este tipo. Particularmente este número es bastante expresivo de la funcionalidad que adquieren este tipo de imágenes, no solo por lo que ella misma comunica en solitario, sino porque también la secuencia le otorga un lugar especial. Primeramente, en la página 3 se observa un mapa de la Fortaleza de Humaitá (Imagen 3), localizada en las riberas del río Paraguay al sur de Asunción. Esta construcción tenía la funcionalidad de proteger el acceso fluvial a la capital paraguaya, por lo tanto, poseía un lugar sumamente estratégico en la contienda para ambos beligerantes. En el momento de la publicación de este número, el ejército brasileño buscaba tomar el control de la fortificación, hecho que acabó consumándose en julio del mismo año (Imagen 2<sup>42</sup> e imagen 3<sup>43</sup>).

Brindando información sobre las formas y cualidades del terreno e introduciendo elementos que dan información sobre la orientación cardinal, el objetivo final de este mapa es mostrar el avance de las naves brasileñas sobre el río. En él, se aprecian unas pequeñas formas geométricas con números cuyo código se explica en el margen de la hoja. Así se informa que el encorazado *Barroso* abre camino junto a su monitor *Río Grande del Sur* y por detrás, los otros buques. Se anuncia, asimismo, al respecto de las construcciones paraguayas al margen del río, pero no hay mención a ningún tipo de acción o movimiento por parte del "enemigo".

La página subsiguiente que presenta solo texto, realiza una crónica de los acontecimientos del 19 de febrero sobre el Paso de Humaitá, anunciando dos imágenes sobre estos eventos en la misma edición y justificando la publicación del mapa: "Na planta topographica

---

<sup>42</sup> Representaciones del espacio. Elaboración propia con base en *A Vida Fluminense*

<sup>43</sup> Planta topográfica, AVF, N° 11, 14 de marzo de 1868: 3.

encontrarão os leitores todos os esclarecimentos de que carecerem" (AVF, n. 11: 4). Así, se indica la función de este primer mapa: ubicar al lector en el escenario de los hechos de la forma más "fiel" posible<sup>44</sup>.

Las páginas 5 y 6 presentan una imagen de mayor tamaño y con perspectiva panorámica del Paso de Humaitá firmada por Angelo Agostini<sup>45</sup> (Imagen 4)<sup>46</sup>. El mismo río curvilíneo de la *Planta Topographica* cobra volumen y en el espacio aparecen el movimiento y la acción. La luminosidad del paisaje sitúa al espectador en la noche. Se aprecian los idénticos navíos brasileños (en el mismo orden de la *planta topographica*) señalados con números cuya referencia se lee en el pie de página, pero en esta ocasión, estas referencias también otorgan información sobre el desarrollo de los movimientos de los referidos. A diferencia de la Imagen 2, aparece la acción "enemiga" y se ve a las fuerzas paraguayas en movimiento intentando repeler la avanzada brasileña desde la ribera derecha lanzando proyectiles. La vinculación de la Imagen 2 con la Imagen 3 suma el volumen y acción a la primera.

Por último, la Imagen 5<sup>47</sup> publicada en la página 8, lleva el título *Canoas paraguayas dando abordagem ao monitor ALAGOAS, nas proximidades da bateria do Timbó*, refiriendo a uno de los episodios de la narrativa sobre el ya mencionado Paso de Humaitá. Se identifican al menos once canoas repletas de soldados paraguayos intentando abordar y destruir el monitor brasileño Alagoas, en el cual no se puede vislumbrar ningún individuo. Las fuerzas

---

<sup>44</sup> Sobre la fidelidad de la imagen publicada, todavía en la misma página, establece una disputa con *Semana Illustrada* (periódico carioca del mismo género con el cual siempre se mostraba en debate), en la cual menciona que la publicación rival aclama ser la única que recibe documentos oficiales de guerra y tildaría de "phantasistas" a los otros", pero que esto no sería así. *A Vida Fluminense* alardea de lo "real" que serían sus reproducciones. La discusión sobre la veracidad de estas imágenes es transversal a muchas ediciones. Cabe dejar la indicación de este asunto, a pesar de la imposibilidad de su desarrollo en este artículo. "A *Semana Illustrada* publicou ante-hontem um anuncio em que declarou ser ella o unico jornal que recebia documentos officiaes da guerra, averbando de phantasistas os que tem apresentado desenhos relativos a ella. A allusão é demasiado clara. Levantamos, por tanto, a luva, e respondemos convidando o publico a vir ao nosso escritório" (AVF, n. 11: 4).

<sup>45</sup> Angelo Agostini (1859-1910) fue un ilustrador y periodista de origen italiano, afincado en Brasil desde 1859 y por su trabajo considerado en la actualidad como "padre" de la caricatura brasileña. Trabajó en múltiples publicaciones de la época: *Diablo Coxo*, *Cabriao*, *O Arlequim*, *A Vida Fluminense*, *Revista Illustrada*, *Don Quixote*, entre otras.

<sup>46</sup> Passagem de Humaytá, AVF, N° 11, 14 de marzo de 1868: 5-6.

<sup>47</sup> Canoas paraguayas dando abordagem ao monitor Alagoas, AVF, No 11, 14 de marzo de 1868: 12.



paraguayas están siendo destruidas por este navío de guerra, algunas canoas están rotas y muchos sus soldados son dibujados en el momento de caer al agua o nadando hacia la orilla. Esta es una imagen de contrastes: la tecnología bélica de Brasil es superior a la paraguaya, la cual se presenta de características casi artesanales. Así, la superioridad material y estratégica del Imperio se percibe de forma indiscutible.

La secuencia de presentación de estas tres imágenes sugiere la funcionalidad de las representaciones del tipo de la *Planta Topographica*. Antes de mostrar la acción, los sujetos y sus problemas o fortalezas, es necesario permitir que el público conozca el espacio donde cobrarán vida estos movimientos. Pero ese espacio, desconocido para muchos *lectores-espectadores* cariocas necesita ser presentado con cierto rigor "científico" e indicadores de confiabilidad y veracidad. Así, existen elementos en la imagen que se colocan con el objetivo de presentarla de forma objetiva, tales como la orientación cardinal. Como siguiente paso, el mapa cobra volumen, acción y movimiento, permitiendo al *lector-espectador* apreciar el desarrollo del conflicto desde una posición privilegiada y con perspectiva panorámica, para, finalmente, poder ubicar un pequeño episodio de todo el entramado en la secuencia.

Por otro lado, un tipo diferente de representación del espacio se hace presente en *A Vida Fluminense*. Ésta se encuentra en el polo opuesto de la representación científica pues su pretensión no es ser verdadera, pero sí informar sobre el desarrollo de la guerra, utilizando cierta reflexión sobre el espacio y recursos para su representación. Estas son caricaturas, de fuerte presencia en la publicación, que hacen uso de referencias cartográficas para comunicar.

La imagen del número 33 publicada el 15 de agosto de 1868 lleva como título *Últimas notícias da guerra*. En ella se ubica en el centro un árbol con muchas ramas. El tronco que las une a todas lleva la inscripción "Paraguay" (en referencia al río), y cada una de sus ramas tiene el nombre de una localidad o de un afluente. Más de la mitad del árbol tiene sus ramas cortadas y se observa que, al momento que plasma la caricatura, una gran rama con el nombre "Humaitá" está siendo cortada por quien identificamos como el Duque (pero

en ese entonces Marqués) de Caxias<sup>48</sup>, quien efectivamente estaba al mando de las operaciones del Paso de Humaitá. En la copa del árbol, único lugar donde hay hojas y ramas que no han sido cortadas (en otras palabras, un poco de vida), se aprecia a un pequeño hombre colgado, temeroso de caer: este es el Mariscal Francisco Solano López, presidente de la República de Paraguay y, como se verá más adelante, objetivo de muchas de las imágenes de *A Vida Fluminense (Imagen 6)*<sup>49</sup>.

Esta caricatura congela un momento de la guerra en la cual se desconocía el desenlace de la misma, pero muestra las expectativas que se tenían. El uso de la metáfora del árbol como mapa, es, según Ernst Gombrich (1998) una de las herramientas de las cuales dispone el caricaturista en su arsenal para poder hacer vívida una idea. En este caso comunica acerca de la sensación de la cercanía que se encontrarían los ejércitos aliados de encontrar a Solano López y que sus acciones estarían conduciéndolos al lugar correcto. Esto último puede afirmarse ya que la metáfora del árbol como mapa, muestra que el Mariscal estaría cercado sin escapatoria entre el río Tebicuary y la localidad de Villarrica. Asimismo, se observa que las ramas más sólidas del árbol fueron cortadas o están en proceso, como Humaitá, la fortaleza que evitaría el pasaje aliado hacia Asunción. Por lo tanto, la protección de las fuerzas paraguayas habría quedado debilitada y podría quebrarse en cualquier momento. Así, la caricatura condensa una proyección que brinda esperanza a un público *lector-espectador* que para 1868 ya llevaba el desgaste de tres años de noticias de una guerra que, al estallar, se prometía e imaginaba corta y sencilla pero que acabó alargándose mucho más allá de lo esperado (Schwarcz y Starling, 2018: 291) (*Imagen 7*)<sup>50</sup>.

Una idea similar a esta puede observarse en la Imagen 7, donde se identifica una gran telaraña con el rótulo "Paraguay", un mosquito con la cabeza de Francisco Solano López y una gran araña con la cabeza del Duque de Caxias que avanza en dirección a su pequeña

---

<sup>48</sup> Luís Alves de Lima e Silva, más conocido como Duque de Caxias, fue un militar y político del Imperio de Brasil. Participó de la Guerra de la Triple Alianza como comandante de las fuerzas brasileñas en Paraguay y en ciertos momentos estuvo a cargo de las fuerzas aliadas. En la edición donde se publica la Imagen 5 es colocada también una imagen con su retrato como uno de los héroes de los acontecimientos del Paso de Humaitá.

<sup>49</sup> Mapa árbol, AVF, N° 33, 15 de agosto de 1868: 11.

<sup>50</sup> Mapa telaraña. AVF, No 39, 26 de septiembre de 1868: 12.

presa voladora. La araña se posiciona un poquito más allá del centro de la red cuyo nombre es Humaitá, lo cual indica la centralidad de este lugar y su dominación efectiva por Brasil, y se encamina hacia el mosquito-López que se halla hacia la izquierda de la caricatura entre el río Tebicuary y el río Vermelho, un lugar bastante aproximado al referido en la Imagen 6. Nuevamente, la caricatura es una referencia al deseo de la proximidad del desenlace final del conflicto con la captura de López. Como nueva información, se agrega la relación de fuerzas dispares que favorecen a Brasil-Caxias-Araña sobre Paraguay-López-Mosca. El Mariscal Francisco Solano López, no tendría escapatoria, puesto que además de conocerse su paradero, su captura sería inminente.

Asimismo, esta imagen introduce otras de las armas del "arsenal" del caricaturista: el zoomorfismo (Gombrich, 1998). Ciertas características animales vinculadas a un sujeto, le transfieren algunas cualidades al representado, las cuales son entendidas por el público *lector-espectador* a partir de una cierta tradición convencional de significado en combinación con la metáfora. La mosca es pequeña, es débil y sucumbe ante la acción del arácnido determinado a alimentarse y con un plan trazado (telaraña) para ese objetivo.

En suma, ciertos recursos de la representación cartográfica, como la ubicación de ríos y afluentes, la localización de poblados y de fortificaciones en relación a coordenadas espaciales, son utilizadas aquí a servicio de la caricatura, con la libertad para traducir conceptos y símbolos que posee (Gombrich, 1998: 129). Con esto, el árbol-mapa y la telaraña-mapa además de brindar información del escenario de la guerra, introducen la variable emocional en el espacio y proyectan ideas y deseos sobre los actores que se encuentran en disputa. Las caricaturas se muestran de esta manera como una llave para poder acceder a los estados de ánimo (Acevedo, 2003). Se destaca también la perspectiva de acción en el tiempo, vinculada a una supuesta proximidad espacial de los brasileños frente a su enemigo sobre cual se trabajará a continuación.

## **El Supremo, Francisco Solano López**

Como se vio en las últimas imágenes, la figura de Francisco Solano López tuvo un particular protagonismo a lo largo de las páginas del periódico brasileño. Las representaciones del Mariscal corresponden en su enorme mayoría a imágenes del género de la caricatura. Se lo presenta como figura religiosa, como déspota sanguinario, como fugitivo junto a Elisa Lynch<sup>51</sup>, su esposa, y su hijo "Panchito", como hombre ahorcado proyectando los deseos del periódico brasileño y también con cuerpo de animal, como gato o mosquito (Imagen 8)<sup>52</sup>.

La forma de exhibir visualmente a este sujeto sufre una radical transformación en el número 117, del 23 de marzo de 1870, posterior a su muerte en combate en Cerro Corá el primer día de dicho mes. En la última página de esta edición (prácticamente entera dedicada a alabar la labor de los "voluntarios de la patria" que regresaban a Brasil) se incluye un retrato del Supremo y de su esposa, esta vez fuera del género caricaturesco e incluso con cierta solemnidad (Imagen 7). A partir de esta edición, el periódico publicará retratos en los números subsiguientes de múltiples miembros de la familia López. La muerte del Mariscal y la victoria aliada en la guerra, transformaron la visión del presidente paraguayo. Debido a que ya no representaba un peligro, no era necesario continuar corroyendo su imagen a través de las caricaturas y un retrato de tipo serio cabría en estas condiciones.

Esto revela parte de la naturaleza de las imágenes caricaturales y su vinculación con el poder. Durante el transcurso de la guerra, era necesario dirigir los dardos al representante bárbaro que estaba causando estragos con su pueblo, desde la lectura del periódico carioca y con los recursos de la caricatura. Esto, con la intencionalidad de reforzar la antipatía sobre el enemigo a través de la "demonización" de su conductor. Como sostiene Gawryszewski, - y se podrá apreciar en las siguientes imágenes-, muchas veces, más que la risa, la caricatura busca destruir simbólicamente la imagen del enemigo (2008:15).

---

<sup>51</sup> Más conocida como Madame Lynch.

<sup>52</sup> Francisco Solano López y Madame Lynch. AVF, No 117, 26 de marzo de 1870: 11-12.

La Imagen 9, incluida en la edición 97 es bastante expresiva sobre esto. Bajo el título *O Nero do século XIX*, se ve a Solano López en la cima de una pila de cráneos y huesos humanos, sosteniendo una cabeza chorreando sangre, recién cortada con la espada que tiene en la otra mano y una mirada desafiante al horizonte. El fondo de la escena es bastante difuso, pueden apreciarse algunas plantas, pero ninguna persona viva. En el piso, más huesos humanos. Además del título debajo de la imagen se lee la siguiente inscripción "projeto de monumento que os paraguayos reconhecidos pretendem ergir a Francisco Solano Lopes" (Imagen 9)<sup>53</sup>.

Se sugiere así que estas cualidades, habrían conducido a Solano López a la aniquilación de su propio pueblo sobre el cual se para para demostrar su grandiosidad. La figura de la barbarie asociada al enemigo justificaba la empresa bélica en términos civilizatorios. Si Paraguay estaba siendo conducido por un déspota que atentaba contra la vida de su propio pueblo, se generaban argumentos del lado de Brasil y sus aliados, Argentina y Uruguay, para abrirle camino a la civilización al vecino del corazón sudamericano.

La idea de desconsideración frente a sus representados también se hace patente en la Imagen 10, en la cual se estaría comunicando sobre las últimas noticias de Paraguay: *A reorganização do exército de "El Supremo"*. Aquí se observa al referido López en un campo desolado y con una gran canasta en su espalda dentro de la cual está juntando con un palo los cuerpos de personas, caballos y herramientas encontradas en los campos de batalla para poder ponerlos nuevamente a disposición de la empresa, a pesar del evidente agotamiento. El título de la imagen refuerza aún más el mensaje de la caricatura: el Mariscal ya no tiene recursos humanos y busca reorganizarlos desde los escombros de lo que estos fueron. Desde los propios muertos y la destrucción intenta resucitar algo que será imposible desde la perspectiva de *A Vida Fluminense* (imagen 10)<sup>54</sup>.

Nuevamente, la idea de una inminente victoria aliada se reitera: si Paraguay ya no cuenta con más recursos que la obstinación personal de Francisco Solano López, es cuestión de tiempo que la guerra termine. Al momento de publicación de esta caricatura, todavía

---

<sup>53</sup> *O Nero do século XIX*. AVF, N° 97, 6 de noviembre de 1869: 8.

<sup>54</sup> Últimas noticias de Paraguay. AVF, N° 57, 30 de enero de 1869:1.

faltaría más de un año para que esto suceda, pero la idea y expectativa se hará cada vez más patente. La Imagen 11, publicada en el número 105 del 1º de enero de 1870, muestra los deseos para el año que estaba comenzando. Entre ellas, la finalización de la Guerra contra Paraguay, encarnada en el propio cuerpo de Solano López, que cuelga de una horca. Sobre la estructura de la que se sostiene el cadáver hay un cartel que lleva la inscripción *Guerra do Paraguay*, lo cual establece la correspondencia de este conflicto con el presidente del país enemigo, convirtiéndolo así en símbolo, culpable y justificación del conflicto. De esta forma, se indica visualmente que desaparecido el Mariscal, acabaría el enfrentamiento. Lo cual efectivamente ocurrió el 1º de marzo del año de publicación de esta imagen (imagen 11)<sup>55</sup>.

### **El pueblo paraguayo**

Los conducidos por el configurado como déspota Mariscal, son también objeto de representación por parte de *A Vida Fluminense*. Las imágenes 9 y 10 presentan al pueblo paraguayo como grupo sin agencia propia, como sujetos que perdieron su vida por culpa de las ambiciones de su conductor (imagen 12)<sup>56</sup>.

En configuraciones visuales como la de la Imagen 13<sup>57</sup> que lleva el título de *Exército paraguayo* se escribe que buscan presentarse características de los componentes de la infantería y caballería. En este caso no es una caricatura como en las imágenes anteriores, es una imagen de tipo costumbrista, con pretensiones realistas que busca caracterizar a un grupo de personas. No obstante, no por esto es neutral u objetiva. En ella se colocan seis hombres, aparentemente en una situación casual de descanso en un lugar que no está determinado por ningún elemento. Muchos de ellos, los que se encuentran en el primer plano presentan rasgos faciales e indumentaria (chiripá) que los vinculan con pueblos

---

<sup>55</sup> Deseos para 1870. AVF, No 105, 1 de enero de 1870: 3.

<sup>56</sup> Paraguayos. Elaboración propia con base en *A Vida Fluminense*.

<sup>57</sup> Ejército paraguayo. AVF, N° 39, 26 de septiembre de 1868: 4.

indígenas de la región. Llama poderosamente la atención que ninguno de ellos tiene calzado en los pies, representación usualmente asociada a la pobreza y a la esclavitud.

La "intención" sería mostrar los uniformes de las divisiones de infantería y caballería. Estos, además de estar compuestos por chiripás, son sencillos y no muestran en ellos distinciones que pueden ser observadas en otros uniformes militares (como, por ejemplo, los de retratos de brasileños que aparecen en otras ediciones). Sin embargo, la imagen va más allá de lo que expresa a propósito el texto y brinda más información que solo la indumentaria. El escaso armamento y la nula actitud beligerante de los hombres paraguayos, los sugieren como un enemigo fácil.

El ejército "enemigo" también se representa en la Imagen 14<sup>58</sup>, la cual lleva el título *Revista das tropas paraguayas no Tebicuary*. A diferencia de la anterior, ésta sí tiene un tono caricaturesco. Se observa a Solano López en posición altiva al frente de un grupo de combatientes mujeres, todas ellas con humildes vestidos, descalzas y con expresión de tristeza en sus rostros que, al igual que en la imagen anterior, se identifican con fisonomías indígenas. Las armas que tienen para el combate son simples lanzas, insinuación de pobreza material.

La leyenda que acompaña la caricatura sugiere que los aliados no deberían atacar a estas tropas con armas cortantes, lo cual cobra sentido al observar a las dos mujeres que aparecen de espaldas en la imagen con sus partes traseras exageradamente infladas. Por tanto, un arma blanca las haría explotar, según el entendimiento del caricaturista y el acompañamiento textual. Esto significa un claro descalificativo respecto a los cuerpos de las mujeres paraguayas.

Independiente de los cuerpos concretos observados en esta imagen, el mensaje por detrás del mismo dice al respecto de la feminización del ejército paraguayo en cuanto metáfora. Carmen McEvoy (2012) analiza para el caso de la Guerra del Pacífico la relación de superioridad creada por Chile sobre Perú, tenía parte de su fundamento en la feminización y racialización del enemigo, como puede ser también apreciado en este caso de Brasil en

---

<sup>58</sup> Revista das tropas paraguayas no Tebicuary, AVF, N° 22, 30 de mayo de 1868: 1.

relación jerárquica sobre Paraguay. La Guerra de la Triple Alianza, que se sugiere civilizadora frente a la barbarie dirigida por Solano López, complementa la superioridad a través de la indicación de un enemigo que no tiene las cualidades viriles que sí se observan en las representaciones de los soldados brasileños, como en la Imagen 15<sup>59</sup>, donde justamente éstos “poseen” a las mujeres paraguayas.

La situación está enmarcada en un escenario de un campamento del ejército brasileño en un momento en que Asunción estaba ocupada por fuerzas imperiales desde comienzos de ese año. Mientras los soldados del fondo se encuentran bebiendo y jugando distendidamente, en el primer plano dos componentes del ejército, coquetean con dos mujeres, uno recostado y el otro parado. Es una escena que no muestra la acción bélica, sino más bien se va tras bambalinas de la misma. Aquí existe una clara indicación de que las propias mujeres paraguayas prefieren a los soldados brasileños y que, además, lo hacen mientras los hombres paraguayos estarían resistiendo. Estas mujeres, a diferencia de las de la imagen anterior, aparecen más “emblanquecidas”, con ropas más limpias, pero igualmente descalzas. La jerarquía de género es un recurso para indicar la superioridad brasileña frente a la paraguaya: sus hombres toman el cuerpo de las mujeres del enemigo, como metáfora de victoria territorial.

### **Consideraciones finales**

A partir del análisis de una breve selección de imágenes con información cartográfica, sobre las representaciones de Francisco Solano López y sobre el pueblo que éste representaría, pueden obtenerse ciertas ideas de cómo fue comunicada la guerra y construidos sus actores por parte de *A Vida Fluminense* para un público lector-espectador carioca entre 1868 y 1870. Claramente el tema no se agota aquí ni se reduce a estas tres categorías de análisis alcanzadas por la disposición en paneles de imágenes vinculadas por tópicos de contenido reiterativos a lo largo de los 122 números revisados.

---

<sup>59</sup> Hombres brasileños y mujeres paraguayas, AVF, N° 72, 15 de mayo de 1869: 7.



A modo de reflexión final se puede afirmar que existe una preocupación por informar sobre el escenario de los acontecimientos que ocurrían lejanos a la capital del imperio, como una forma de subsanar el desconocimiento sobre los mismos. Después de conocer el mapa y las características del territorio, era posible imaginar otras construcciones sobre el desarrollo de las acciones en el frente de batalla.

Francisco Solano López es una figura que, desde la perspectiva brasileña, representaba los *anti-ideales* que necesitaban ser combatidos y que eran funcionales a la legitimación de la empresa bélica brasileña, pero también aliada. El Supremo continuaba en combate a pesar de indicársele la imposibilidad de esto, por lo tanto, la culpa de las acciones en contra de su pueblo es adjudicada a su propia obstinación.

El pueblo paraguayo se representa en términos racializados. Sus cuerpos y sus indumentarias los vinculan con pueblos indígenas. Las mujeres paraguayas o bien son objeto de burla o bien se convierten en territorio de conquista brasileño. En cualquiera de los dos casos son jerárquicamente inferiores a los brasileños que recibirían el mensaje vehiculado por el periódico.

En suma, en el momento que *A Vida Fluminense* coexistió con el desarrollo de la guerra, comunicó sobre ella a los habitantes de la corte en términos dicotómicos. La majestuosidad brasileña, expresada en el orgullo denotado en imágenes como las de retratos de militares con acciones notables, se contrastaban con las infelices acciones del enemigo. Sobre un adversario débil, sobre un pueblo inferiorizado y conducido por un déspota bárbaro se justificaría así una "cruzada civilizatoria" que Brasil estaría realizando sobre su vecino en los últimos años del conflicto. Época en la cual, era necesario recordar el por qué los esfuerzos por destruir a este antagonista puesto que las demoras no proyectadas en el comienzo fueron restándole popularidad al apoyo del conflicto.

Sin duda este trabajo se vería sumamente beneficiado por el análisis transversal con otros periódicos de la época. Pero por ahora, este es un pequeño primer paso para poder observar desde la perspectiva de los contemporáneos, cómo les fue transmitida la información de forma visual sobre hechos que definieron el transcurso de la historia brasileña.

## Bibliografía

- Acevedo, Darío. "La Caricatura Editorial Como Fuente Para La Investigación de La Historia de Los Imaginarios Políticos: Reflexiones Metodológicas." En: *Historia y Sociedad*, num. 9, 2003, pp. 151–73.
- Baratta, María Victoria. *La Guerra Del Paraguay y La Construcción de La Identidad Nacional*. Buenos Aires: SB, 2019.
- Chartier, Roger. *El Mundo Como Representación. Estudios Sobre Historia Cultural*. Barcelona: Gedisa, 1992.
- Cid, Gabriel. *La Guerra Contra La Confederación. Imaginario Nacionalista y Memoria Colectiva En El Siglo XIX Chileno*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales, 2011.
- Didi-Huberman, Georges. *Cuando Las Imágenes Toman Posición*. Madrid: A. Machado Libros, 2008.
- . *La Imagen Superviviente. Historia Del Arte y Tiempo de Los Fantasmas*. Madrid: Abada Editores, 2009.
- Doratioto, Francisco. *Maldita Guerra. Nova História Da Guerra Do Paraguai*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- Gawryszewski, Alberto. "Conceito de Caricatura: Não Tem Graça Nenhuma." En: *Domínios Da Imagem*, vol. 1, no. 2, 2008, pp. 7–26.
- Gombrich, Ernst. "El Arsenal Del Caricaturista." *Meditaciones Sobre Un Caballo de Juguete y Otros Ensayos Sobre Teoría Del Arte*, Debate, 1998, pp. 127–42.
- Knauss, Paulo. "O Desafio de Fazer História Com Imagens: Arte e Cultura Visual." En: *ArtCultura*, vol. 8, no. 12, 2006, pp. 97–115.
- McEvoy, Carmen. "Civilización, Masculinidad y Superioridad Racial. Una Aproximación Al Discurso Republicano Chileno Durante La Guerra Del Pacífico (1879 – 1884)." En: *Revista de Sociología Política*, vol. 20, no. 42, 2012, pp. 73–92.
- Pereira, Renan R. *Semana Ilustrada, o Moleque e o Dr.Semana: Imprensa, Cidade e Humor No Rio de Janeiro Do 2º Reinado* (Tesis para obtener la maestría em Historia em la Universidade Estadual Paulista, 2015)
- Pérez, Amada Carolina. *Nosotros y Los Otros. Las Representaciones de La Nación y Sus Habitantes. Colombia 1880-1910*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2015.

Pérez Vejo, Tomás. "¿Se Puede Escribir Historia a Partir de Imágenes? El Historiador y Las Fuentes Icónicas." En: *Memoria Social*, vol. 16, no. 32, 2012, pp. 17–30.

Pérez Vejo, Tomás. "La Construcción de Las Naciones Como Problema Historiográfico: El Caso Del Mundo Hispánico." En: *Historia Mexicana*, vol. 53, no. 275–311, 2003.

Román, Claudia. "Diseños Transnacionales. La Prensa Satírica En La Guerra de La Triple Alianza." En: *Literatura y Lingüística*, no. 34, 2016, pp. 131–50.

Schwarcz, Lilia, and Heloisa Starling. *Brasil: Uma Biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

Silva, Rosangela de Jesus. "La Prensa Ilustrada y La Guerra En El Siglo XIX: Imágenes de Los Líderes de La Guerra de La Triple Alianza (1865 – 1870) En Cabichui, Cabrião y El Mosquito." En: *Americania*, vol. 5, 2017, pp. 65–102.

Whigham, Thomas. *La Guerra de La Triple Alianza. Causas e Inicios Del Mayor Conflicto Bélico de América Del Sur*. Madrid: Taurus, 2010.