

MEMORIA FOTOGRÁFICA DE LA GUERRA DEL PARAGUAY
PHOTOGRAPHIC MEMORY OF THE PARAGUAYAN WAR

Strassera, M. y Sánchez Durán, J. (2021). *Historia, fotografía y guerra: Un estudio sobre la Guerra de la Triple Alianza contra Paraguay*. CdF ediciones.

Matías Izaguirre

Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Argentina

izaguirre.prof@gmail.com

Recibido: 06 de febrero de 2023

Aceptado: 03 de Mayo de 2023

|1|

Identificador permanente (ARK): <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s18535925/3o5gf8i0t>

ORCID iD: <https://orcid.org/0009-0006-1718-1604>



El libro de María Belén Strassera y José Ignacio Sánchez Durán viene a saldar, como bien señala Cora Gamarnik en el prólogo, una deuda pendiente con la historia colectiva y visual latinoamericana. A partir de la minuciosa pesquisa de archivos y acervos fotográficos de instituciones pertenecientes a los cuatro países involucrados en la Guerra de la Triple Alianza contra Paraguay (Argentina, Brasil, Uruguay y Paraguay) y un sólido despliegue de recursos teóricos y metodológicos vinculados a los estudios iconográficos, los autores logran reponer con solvencia y claridad la densidad histórica de fotografías que, por una multiplicidad de razones, fueron olvidadas, invisibilizadas o quedaron relegadas a un lugar marginal dentro de la historiografía.

Y es en ese gesto donde quizás radique buena parte de la potencia del trabajo. Strassera y Sánchez Durán, cuyo compromiso y perseverancia no queda más que celebrar, lograron reunir materiales sumamente dispersos, en muchos casos incompletos o mal catalogados, para configurar un corpus de trabajo que les permite repensar la memoria visual de uno de los acontecimientos más violentos y trágicos de la historia latinoamericana (1864-1870)¹.

|2|

En ese sentido, *Historia, fotografía y guerra: Un estudio sobre la Guerra de la Triple Alianza contra Paraguay*, logra echar luz sobre una guerra *fratricida* en la que Paraguay fue arrasado (perdió a dos tercios de su población aproximadamente y un 40 por ciento de su territorio) y cuyas consecuencias han marcado a fuego las relaciones políticas, económicas y culturales de los países contendientes. Paradójicamente, la también llamada Guerra Grande, Guasú o del '70, no ha sido lo suficientemente estudiada, o no al menos desde una perspectiva vinculada a los estudios visuales (con la notable excepción del trabajo de Miguel Ángel Cuarterolo, *Soldados de la memoria. Imágenes y hombres de la Guerra del Paraguay*).

El libro de Strassera y Sánchez Durán, que se estructura a partir de tres capítulos, sienta en el primero las bases teóricas, conceptuales y metodológicas sobre las que se apoyará el posterior análisis de las imágenes. En ese sentido, y luego de una oportuna revisión de nociones vinculadas a la compleja *especificidad* de la fotografía, avanza sobre algunos aspectos a tener en cuenta a la hora de considerarla como documento y fuente para la historia. Ese apartado es particularmente interesante porque los autores reflexionan e indagan en las relaciones que pueden establecerse entre *fotografía* y *memoria* y cómo, en ese delicado terreno, suelen tramarse los usos sociales (allí aparece la tensión entre los usos públicos y privados). Por otra parte, también consideran la puesta en diálogo con otros documentos y lenguajes como una instancia necesaria para elaborar preguntas que permitan apalancar claves de lectura más precisas.

En el segundo capítulo, se revisan las representaciones visuales de la guerra a lo largo de la historia, desde las obras pictóricas (que en términos de Peter Burke podrían reducirse a dos estilos bien diferenciados, el *heroico* y el *factual*), a la fotografía, que ha sido impregnada por ambos. Si en el primer caso se trataba de enaltecer y dotar de épica

¹ La población de Paraguay pasó de 1.300.000 habitantes, antes de la guerra, a 200.000 personas, “de las cuales apenas 28.000 eran hombres, en su mayoría niños, ancianos y extranjeros” (2000: 7). Las bajas para los países de la Alianza fueron: 168.000, Brasil; 25.000, Argentina y 3000, Uruguay.

a las acciones de los protagonistas (en general reyes, nobles y altos mandos militares); en el segundo se expone, e incluso denuncia, la contracara de las gestas heroicas. Esto es: los horrores de la guerra sin matices ni eufemismos. Poco a poco, en la fotografía irá prevaleciendo una tendencia a mostrar, sobre todo, las trágicas consecuencias de la guerra.

Con todo, en la Guerra de la Triple Alianza contra el Paraguay la fotografía sirvió, en algunos casos, también como fuente o motivo para pinturas alegóricas. La historia de la visualidad suele estar plagada de recurrencias, préstamos, citas y referencias cruzadas. El caso de José Ignacio Garmendia en este contexto es revelador. El militar y pintor argentino utilizó fotografías de Javier López (fotógrafo de la firma norteamericana Bate & Cía.) para realizar algunas de sus obras. Al observar la fotografía *Montón de cadáveres paraguayos* (1866) de López y el cuadro de Garmendia, *Grupo de cadáveres de la batalla de Tuyutí* (en el libro están reproducidos ambos), es posible advertir cómo en la pintura se agregan u omiten elementos para acentuar el carácter dramático de la escena.

Pero volviendo al territorio de lo estrictamente fotográfico, en la también llamada Guerra del Paraguay que, al igual que la Guerra de Crimea (1853-1856) o la Guerra de Secesión (1861-1865), fue librada dentro de los parámetros de modernidad, el repertorio de imágenes estuvo vinculado tanto a las posibilidades técnicas de la época como a los usos sociales. Es decir, los fotógrafos de entonces no solo debían movilizarse al frente asumiendo costos y riesgos de la empresa, una vez en el terreno debían lidiar con el tamaño y peso de los dispositivos fotográficos decimonónicos, con la compleja tarea de preparar las placas de colodión húmedo y revelar en improvisadas carpas para que las mismas no se echaran a perder. Todo esto, en suma, no permitía capturar “el fragor de las batallas”, de modo que el registro pasó más bien por documentar los escenarios de las mismas y una serie de escenas vinculadas a la cotidianeidad de la soldadesca en el frente. En el primer caso, se fotografiaban, por ejemplo, cadáveres insepultos en campos y trincheras, tanto como las consecuencias de bombardeos de artillería sobre fortificaciones o edificios emblemáticos. Mientras que, en los campamentos (o incluso en ciudades cercanas al frente), abundan las imágenes que nos permiten comprender mejor los modos de representación predominantes y qué elementos simbólicos eran incorporados tanto por soldados anónimos como por los altos mandos militares.

Cabe destacar que en ese período estaban en pleno auge las llamadas “tarjetas de visita” y no eran pocos los soldados que se hacían fotografiar para que sus familiares supieran que estaban bien o, por el contrario, por si encontraban la muerte en combate, para que al menos tuvieran un recuerdo de aquel que había partido a la guerra para ya nunca más volver. Los retratos en este formato alcanzaron tal nivel de circulación social que, en muchos casos, luego fueron publicados como obituarios por la prensa ilustrada. Y aquí los autores marcan, una vez más, cómo en este tipo de gestos operó el pasaje de lo privado a lo público. Esas imágenes, pensadas para uso familiar, fueron a posteriori las que contribuyeron a visibilizar la dimensión trágica de la guerra en el espacio público.

Finalmente, en el capítulo tres –que es el más extenso y el que condensa la mayor riqueza visual, conceptual e histórica– se recogen algunos antecedentes significativos en cuanto al desarrollo de la fotografía regional y se retoman algunos puntos trabajados en

el capítulo anterior. En ese sentido, Strassera y Sánchez Durán amplían ciertos aspectos vinculados al retrato, como ser el uso propagandístico que, en un primer momento, se hizo de figuras tan relevantes como Bartolomé Mitre o el emperador de Brasil, Don Pedro II, con uniformes de campaña. Pero también identifican dos modalidades vinculadas al retrato grupal que merecen ser mencionadas. Mientras que en un primer caso quienes aparecen solían ser soldados que pertenecían, en general, a los estratos sociales más bajos (no podían permitirse un retrato individual) y formaban parte de un mismo grupo de combate (los *Oficiales del Batallón 1° Corrientes*, son un ejemplo); por el otro, hay retratos grupales en los cuales las tropas (generalmente brasileras) exhiben a algunos de los prisioneros inmediatamente después de ser capturados y cuyo destino sería la esclavitud. Bajo esta modalidad, los retratos grupales también aparecen como un dispositivo de control simbólico de *otros* cuerpos y sujetos.

A la hora de profundizar sobre algunas de las representaciones fotográficas con las que trabajan (que no son pocas y que están oportunamente incorporadas en el libro), Strassera y Sánchez Durán, segmentan y detallan el curso de los acontecimientos en una cronología que, vale decir, resulta sumamente esclarecedora. Hay allí algunas claves que permiten comprender, acaso mejor, por qué una desescalada del conflicto resultó imposible. El seguimiento de la complejidad de eventos y circunstancias que desencadenan batallas, alianzas, acuerdos secretos y, finalmente, el prolongado y horroroso baño de sangre, ayuda sino a dilucidar, a contextualizar al menos algunas de las acciones de los fotógrafos y, en el mejor de los casos, las imágenes que generaron.

|4|

En cuanto a los fotógrafos que se desplazaron a los distintos escenarios de guerra, los autores sostienen que es difícil establecer con precisión quiénes fueron los que realizaron la cobertura y durante cuánto tiempo lo hicieron. Si bien lograron recuperar nombres y, en algunos casos, incluso hasta itinerarios de trabajo (los varios, pero breves viajes de los miembros de la compañía Bate, son un ejemplo), todavía hoy —a más de 150 años de finalizada la guerra— hay muchas dudas en relación a la autoría de cientos de imágenes que permanecen archivadas sin consignarse firmas o autores.

No obstante, a partir de un riguroso trabajo de análisis de fuentes, los autores logran restituir algunos de los sentidos con los que fueron producidas las fotografías con las que trabajan para devolverles su espesor histórico. Así, por ejemplo, es posible *ver* la disciplina y el poderío militar de la artillería brasilerá que resistió la arremetida de tropas paraguayas en Tuyutí (1866) o las fotos del fotógrafo brasileró Carlos César, quien fotografió las ruinas de lo que había sido la *inexpugnable* fortaleza de Humaitá, en la que se ven a las tropas brasileras y la bandera imperial, por expreso pedido de la monarquía. En el primer caso, la fotografía explicita el poder de fuego de Brasil; en el segundo, se acentúa otro aspecto de ese poderío.

Pero en otros casos, lo que se enfatiza desde lo visual no es solo una posición tomada o un *símbolo* caído, sino la muerte en primer plano, como ser *Primer montón de cadáveres paraguayos* (1866). Allí la utilización política es mucho más contundente. No hay lugar para la metáfora ni para las entrelíneas. La pila de cadáveres insepultos en el campo no deja lugar a dudas. Imágenes como estas fueron utilizadas como parte de una “estrategia triunfalista” y disciplinadora que buscaba desmoralizar al bando enemigo, exponiéndolos a mirar a sus propios soldados y, por qué no, su propio futuro.

La contracara de este tipo de fotografías –si es que pudiera decirse tal cosa– la constituye *La muerte del coronel Palleja* (Bate & Cía., 1866), que es “la fotografía más emblemática y reproducida de la guerra” (2021: 105) y circuló como homenaje entre las tropas uruguayas, sobre todo. En la imagen se observa a un grupo de soldados llevando en una improvisada camilla de campaña al heroico coronel caído en combate. Sus hombres le rinden tributo mientras, acongojados, lo miran por última vez.

En el Museo Histórico Nacional de Buenos Aires se conservan dos *tarjetas de visita* de los últimos combates. En ellas hay dos niños-soldados paraguayos, harapientos, malheridos y que son piel y huesos. Esas imágenes circularon profusamente en el bando de la Alianza para *denunciar* la barbarie y el salvajismo de Francisco Solano López, quien no habría tenido escrúpulos a la hora de utilizar hasta el último hombre (o niño) para defender su posición.

Reconstruir al menos un fragmento de la memoria fotográfica de cualquier acontecimiento de cierta relevancia histórica y social suele ser una tarea sumamente compleja, plagada de obstáculos y dificultades. Empezar ese camino con la Guerra de la Triple Alianza contra Paraguay bien podría multiplicar los impedimentos *ad infinitum*. Sin embargo, Strassera y Sánchez Durán, lejos de tomar atajos facilistas, lograron, a partir de un riguroso y sistemático trabajo de análisis iconográfico, desentrañar la compleja y densa malla en la que las fotografías fueron realizadas para reponer quiénes fueron algunos de los autores, cómo circularon y, fundamentalmente, bajo qué lógicas o en qué contextos sociales, políticos y culturales hicieron sentido.

Si, como sostiene Caggiano, “tratar con lo visual entraña interrogarse por lo que se muestra y lo que se oculta o, para ser más riguroso, por lo que unos actores muestran y otros no, o por lo que se muestra en un determinado momento y ya no posteriormente [...] [y cómo justamente] se muestran, se ocultan, se instituyen o se restituyen [esas] imágenes” (2012: 21), no sorprende entonces que este trabajo haya cosechado ya varias distinciones y reconocimientos². Las mismas no hacen más que acentuar el carácter referencial que, de aquí en más, tendrá seguramente *Historia, fotografía y guerra: Un estudio sobre la Guerra de la Triple Alianza contra Paraguay* para todos aquellos interesados en los múltiples cruces que pueden establecerse entre fotografía e historia.

Bibliografía

- Caggiano, S. (2012). *El sentido común visual. Disputas en torno a género, “raza” y clase en imágenes de circulación pública*. Miño y Dávila.
- Cuarterolo, M. (2000). *Soldados de la memoria. Imágenes y hombres de la Guerra del Paraguay*. Planeta.

² La investigación, que fue parte de la tesina de grado de los autores en la Carrera de Ciencias de Comunicación, fue elegida como Mejor Tesina de Investigación en 2018 (Facultad de Ciencias Sociales, UBA) y Mejor Tesina de Investigación en Comunicación Social 2018 por la Federación Argentina de Carreras de Comunicación Social-FADECCOS. El trabajo finalmente llegó a ser publicado en formato libro gracias al reconocimiento obtenido en la convocatoria 2019 del Centro de Fotografía de la Intendencia de Montevideo (CdF).