

Dinámicas de la cultura popular y el arte moderno en Paraguay durante los tiempos de guerra y dictadura

Susana Santos¹

I.-

Paraguay, que inició su independencia ya no de la Metrópoli sino de Buenos Aires, con el gobierno de un jesuita arrepentido, el Dr. José Gaspar Rodríguez de Francia que la obsesión narrativa de Augusto Roa Bastos nominó *El Supremo*, y que por el no módico lapso de 40 años hizo del país la única república no colonial del continente, festejó sus 200 años de independencia en la presidencia de Fernando Armando Lugo Méndez, otro sacerdote disidente, ex obispo de San Pedro la más pobre de las diócesis de ese país, para ser ignominiosamente depuesto en el curso de este año 2012.

A la imagen mitológica de “la tierra sin mal” que buscaron encontrar o reconstruir los jesuitas de los tupí-guaraníes, Paraguay sufrió más guerras externas e internas que sus vecinos sudamericanos: la *Guasú* (1865-1870), cuando la Triple Alianza de argentinos, brasileños y uruguayos, o Cuádruple si se cuenta el auspicio de Gran Bretaña, la *Guerra del Chaco* (1932-1935) y la no menos sanguinaria *Guerra Civil* de 1947, que dejó como saldo 400.000 exiliados y habilitó la larga dictadura de Alfredo Stroessner a partir de 1953 hasta un año antes de la caída del Muro de Berlín.

Estos hechos de distinta duración y profundidad histórica, a la vez semejantes por su dramática, habilitaron la disponibilidad de la sociedad y el Estado, tanto para la asunción o adecuación de nuevas creencias y modos de vida como para la persistencia de las mismas a las determinaciones que forzosamente se imponían. Épocas de profunda crisis, gravitaron en la revisión de las articulaciones clasistas y culturales en el más amplio sentido. En el trazado de esta perspectiva, la interrogación sobre el lugar de la cultura popular visual y sus relaciones con la cultura erudita dispone un modo de abordaje a estas temporalidades. Ciertas imágenes visuales imponen cualidades donde lo “real”, como cifra de la realidad, irrumpe y sacude –aún ajeno e inquietante- las pautas convencionales, en las fronteras precisamente de las articulaciones clasistas y culturales.

¹ UBA.

Precisamente, las ilustraciones de los periódicos de trinchera surgidos en Paraguay durante la Guerra de la Triple Alianza y la trayectoria pictórica de Ignacio Nuñez Soler (1891-1983), en sus respectivos tiempos de guerra y dictadura se distinguen por la caracterización señalada, a la que se suma una sustantividad popular que da cuenta de los términos de una historia que fueron silenciados durante largo tiempo por la narrativa oficial.

II.- La Guerra Guasú. Los grabados de la resistencia

¡Llora, llora urutaú
en las ramas del yatay,
ya no existe el Paraguay
donde nací como tú -¡llora, llora urutaú!
Carlos Guido y Spano, *Nenia*

En los 60 años que corrieron desde su emancipación al estallido de la Guerra Guasú, tres gobiernos personalistas de fuerte concentración estatal hicieron del Paraguay un país independiente de toda metropolí, una república despótica, paternalista y dogmática, pero también más igualitaria, en el juego de las acepciones elementales: poder verosímil, hombres libres en la práctica. Un país de cierto bienestar sobrio en la vida de las gentes sin lugar para las clases burguesas liberales y sin ningún programa cultural erudito o popular. Sin embargo se llevó a cabo la erradicación casi absoluta del analfabetismo, hecho insólito en la América Latina del siglo XIX². Paraguay estuvo entre los primeros países de Sud América en construir un ferrocarril, sus propios astilleros e industria militar.

El gobierno de los López, que se inició en 1840 con la muerte del Doctor Francia y concluyó en 1870 con la muerte en batalla del Mariscal Francisco Solano López que selló el fin de la Guerra de la Triple Alianza, realizó un proceso de modernización y apertura siguiendo los modelos europeos, cuyo ejemplo paradigmático fue la figura de Madame Lynch, bajo un nacionalismo económico autonómico. La renovación del gusto, la ráfaga de mundanidad traída por Solano López en 1855, aún en la

² “La drástica política de proteger la independencia reduciendo al mínimo indispensable las necesidades nacionales y descartando todo programa cultural por encima de lo considerado básico, postergó la posibilidad de que se sentasen las bases para cierto pensamiento visual paraguayo; toda la experiencia anterior se mantuvo solamente en las formas populares, cuya producción seguía condicionada por las pautas coloniales, que oficializaban de práctica artesanal en sus aspectos funcionales y marginaban los creativos tolerándolos en los límites del uso personal del artesano” (Ticio Escobar: 2002: 248).

presidencia de su padre, abarcarán un amplio espectro sociocultural que prescindió de los anteriores modos de vida del país. La arquitectura y la urbanística coincidieron con un programa estético oficial signado de neoclasicismo que se adecuaba al monumentalismo y cierta ética patriótica heroica cercana al nacionalismo de los López.

Durante la Guerra de la Triple Alianza, en el largo paréntesis del año 1867, luego de la derrota de los aliados en *Curupayty* y de las bajas producidas en ambos bandos por la epidemia de cólera, surgen los periódicos *El Centinela*, autodefinido como “serio-jocoso”, *Cabichuí* (abeja negra), *Cacique Lambaré* (escrito totalmente en guaraní) y *La Estrella* realizados mediante la xilografía, técnica por excelencia de la prensa popular a diferencia de la ilustrada que trabajaba con litografía y grabado.³ Comprometidos con el curso de los acontecimientos, interesados en alentar y sostener a los soldados de las trincheras en medio de la destrucción y muerte; enfrentados a la imposibilidad de obtener papel – por el bloqueo impuesto por los aliados- que fue sustituido mediante burdos procedimientos técnicos con papel fibra de *caraguatá* y de *ybeyrá* (1000 pliegos semanales para los periódicos), así la producción de tinta con esencia de legumbres.

En estas difíciles condiciones había surgido este medio expansivo que integraba en una forma popular un conjunto de ilustraciones vivaces y formas literarias entretenidas en guaraní y castellano, aptas para la lectura colectiva como fábulas o poesía satírica con mensajes de exaltación patriótica y burla al enemigo.

Los grabados de *Cabichuí* y algunos de *El Centinela* constituyen el fenómeno más importante de la práctica visual paraguaya durante el siglo XIX y uno de los más significativos de la historia del arte gráfico en Latinoamérica de la época.⁴

La calidad de las ilustraciones provoca el interés por conocer a los autores de las mismas. Notablemente, salvo en el caso de Saturio Ríos, no se cuenta con datos que constaten que los grabadores hayan tenido formación alguna y las respuestas que suceden a este interrogante sólo

³ En Asunción, el *Semanario de avisos y conocimientos útiles*, a partir de 1964 comienza a convertirse en prensa combatiente, “era leído prácticamente por casi todos los soldados. Por el uso intensivo de la imprenta, era común que los simples soldados paraguayos estén mejor informados sobre la guerra que los mismos oficiales brasileños” (Chiavenatto, 1980:114). Sin embargo, como vocero oficial no expresaba con el lenguaje popular del pueblo combatiente.

⁴ La valoración de estas ilustraciones ha sido reconocida mucho más tarde y escasamente. Los únicos intentos anteriores a los Ticio Escobar y Roberto Amigo, fueron realizados por Josefina Pla, y la publicación facsimilal de *El Centinela* realizada por José Antonio Vásquez.

corresponden a hipótesis. En *El Centinela* se reconoce, el 6 de junio de 1967, “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 y que debe trasladar con el buril en su ameno ‘Cabichuí’ [...] este interesante insecto [...] jugará el rol más importante en el campo de la guerra porque teniendo todo en su colmena, nada tiene que mendigar de ajenas cosechas”. (Ticio Escobar, 2007: 264).

En el caso de *Cabichuí*, sus aproximadamente 400 grabados conforman un conjunto más homogéneo que el de los otros periódicos. Esta admirable unidad, que no excluye la identificación de estilos propios, “habla de un estilo colectivo, un hecho unitario, que se da bajo un fondo común por debajo de los caracteres personales, tendencia a la solución esquemática en líneas rectas, que crea una especial dialéctica entre dinamismo y estatismo, cuya resultante es la congelación del movimiento en actitud (característica que los relaciona con el grabado misionero) y acento expresionista, sobrio de alto lirismo extrovertido” (Josefina Pla, 1978: 29)⁵.

Si bien se ha anotado que el grabado de los periódicos podría conectarse con la tradición xilográfica de naipes que desde la época colonial se producía en Asunción; es creíble suponer que la extraordinaria urgencia del momento precipitó potencialidades expresivas. Natalicio González testimonió, “un sargento de ignorado nombre ilustraba los artículos con intencionados dibujos que un improvisado grupo de grabadores pasaba en madera para su impresión sin más instrumentos que unos toscos cuchillos y unos clavos” (Natalicio González, 1976: 15).

Los grabados también reproducen alegorías definidas por la iconografía de la Revolución Francesa que la élite ilustrada de las repúblicas americanas había elegido y difundido como valores simbólicos de los nuevos países de signo republicano que a la vez se identificaba con un sentimiento americanista de contenido agrario. En Paraguay, esta concepción que tenía como correlato un decidido antieuropeísmo, en los periódicos de trinchera se expresa en odio hacia el Imperio brasileño y los dirigentes argentinos y uruguayos que aparecen como agentes del imperio. En simultaneidad de un variado repertorio de imágenes de temas republicanos alegóricos y de narrativas testimoniales que también incorporan “referencias a la tradición de pinturas pequeñas de formato apaisado que circula

⁵ En el expresionismo gráfico de *Cabichuí* se puede distinguir el trazo refinado de Ignacio Aquino, la composición de Gregorio Cáceres y M. Perina, el sentido de caricatura de Francisco Velazco y Baltasar Acosta entre otros, que eran grabadores de *Cabichuí* junto a Saturio Ríos, Francisco Ocampo, Juan Bargas y J.B.S.

por el litoral silenciada por la academia de los gobiernos liberales del último tercio del XIX, como *La huida del Marqués de Caixas*” (Amigo, 2002: 27).

Sólo como ejemplo de este sentimiento americanista, se comenta el dibujo de la alegoría de América del Sud como una joven mujer que lleva “en sus pañales” a siete repúblicas. Desde su manto avanza el Paraguay que arroja su león contra el asno, el general Flores, y el podenco, el general Mitre. Ambos arrastran con cadenas otras dos figuras, la república del Uruguay desangrada débil, escuálida y sometida y la argentina con los ojos vendados sujeta por las piernas al emperador del Brasil (*Cabichuí* 1867, año 1, núm 9, pp.2-3 en Amigo, 2002: 28).

En igual tenor, *Cabichuí* afirma que el General y Presidente argentino Bartolomé Mitre “traiciona la gran causa de la autonomía americana”, y en el grabado “Cara feia al enemigo” los soldados paraguayos muestran sus traseros al Marqués de Caixas que espía desde su globo aerostático, novedad militar de la guerra a la que se oponen esos “cañones de nuevas invención” que deben cargarse con “porotos y otras materias ventosas” (*El Centinela*, 8.8.1967, año 1, núm 16, pp. 17-18).

El trágico saldo de la guerra dio lugar a que las nuevas capitales de los británicos en la zona, Buenos Aires, Río de Janeiro y Montevideo, saquearan el país y produjeran una catástrofe demográfica sin precedentes. A esta experiencia de conmoción y finalmente de derrota corresponden los periódicos de trinchera, un medio expansivo inicialmente alentado por el poder oficial que en su desarrollo produce un momento de suspensión del desajuste entre el Estado y la sociedad civil comprometida en funciones militares. Característicamente, se integran en la narración de la cultura popular de un pueblo cuya función simbólica distingue un peculiar horizonte de visibilidad de mundo, de sus creencias y sus lealtades. Sin embargo, las mismas condiciones que convocaron su aparición fueron las razones que la arrasaron. La Guerra cortó el proceso cultural y si no hubo continuidad inmediata alguna, el sentido de esta experiencia se inscribe en la memoria de los pueblos como cifra anticipada de otros tiempos.

2.- Ignacio Nuñez Soler. El pintor de Asunción

“se vendieron tres de ellos, lo cual me puso muy contento, y como era verano, con ese dinero pude mandarme hacer un lindo trajecito blanco”.

Conversaciones político-militares. Alfredo Seiferheld

Las palabras citadas corresponden a Ignacio Nuñez Soler (1891-1983), que nació, vivió y murió en Asunción, y recuperan la primera exposición de sus pinturas realizada en el año 1931, en el local de la Casa Argentina de la ciudad capital de Paraguay. En la misma entrevista, recuerda los comienzos de su decidida vocación, “empecé pintando casas y después fui mejorando hasta dedicarme a la pintura artística” (Seiferheld, 1984: 232). La sugestiva aclaración, que legitima una condición de trabajador, de obrero, corresponde a su militancia anarcosindicalista que en Paraguay reunió las figuras de Rafael Barret, Pietro Gobi, Leopoldo Gómez Giménez y su propio hermano Manuel Nuñez. Sin embargo, toda posibilidad de intervención política del anarquismo se suspenderá con la Guerra del Chaco, que libraron paraguayos y bolivianos en una aventura letal e incierta que enfrentó a los países más pobres y postergados de la región. Esa sociedad civil que había sido arrasada por la Triple Alianza y contaba con un estado exógeno, que vacilaba entre ser filo argentino o filo brasileño mostrará una disponibilidad superior bajo el mando del Mariscal José Félix Estigarribia que supo definir tempranamente el carácter de la guerra.⁶ Eran los mismos tiempos en que los libertarios fueron derrotados en su lucha contra el franquismo en España y también contra el Stalinismo.

Ninguna de estos determinantes hechos influyeron en Nuñez Soler en cuanto su ideario; no abandonará nunca la orientación libertaria: “en su obra pictórica es posible señalar las huellas de tales ideas” (Amigo, 2002:42); el pensamiento proudhoniano y tolstoiano en la reivindicación de lo popular, las lecturas religiosas traspuestas a prácticas revolucionarias y laicas a igual que lo concebía su maestro Barret con el modelo de las comunidades cristianas primitivas.

Sin contacto directo con el arte europeo y con extraordinaria capacidad autodidáctica, desarrollará su obra, en cierto sentido de manera marginal, paralela y a veces opuesta al camino moderno del *Grupo de Arte Nuevo*, *Los Novisimos* y el taller de Cira Moscarda que en las sucesivas décadas de los años 60' y 70' adoptaron, primero las propuestas de arte visual de Buenos Aires, principalmente del Instituto Di Tella (1964-1968), fuertemente influenciado a su vez, por el pop art, los happenings, el arte objetual y los *enviroments*, procedentes de New York.⁷ Y luego, las de Brasil que

⁶ “Las lecciones del día [Boquerón] eran explícitas y definían el carácter de toda la guerra. El agua era un factor vital [...]Era obvio que la falta de agua podría por sí misma destruir un ejército en el Chaco. Como en la Primera Guerra Mundial, la defensa cuando las fortificaciones de campo disponían de poder de fuego de numerosas armas automáticas, eran vastamente superior al asalto frontal” (Zavaleta Mercado, 2008: 190).

⁷ La década de los 60', en Paraguay donde muchos sectores de las artes visuales se habían abierto, fueron los “años locos” donde el escándalo era sólo un medio de expresión más. Este alto furor que coincidía con el entusiasmo de los programas desarrollistas, los capitales norteamericanos y la Alianza para el Progreso, con un desarrollo hacia fuera, en Paraguay no contaron con el apoyo de grandes empresas industriales interesadas en muchos casos en promover transformaciones ligadas

había desplazado a Buenos Aires de su lugar de epicentro cultural que tenía desde la Guerra de la Triple Alianza, coincidiendo con el brusco crecimiento económico sin precedentes a partir de la central hidroeléctrica de Itaipú. La euforia de la “plata dulce” facilitaba la consolidación de un mercado para el arte y cierta apertura política pero no impedirá la represión y censura, como lo testimonia el arbitrario destierro de Augusto Roa Bastos⁸.

Toda intención de abreviar su prolífera obra que corrió paralela a su intensa y prolífera vida, si posible fuere resumir alguna vida, sería una estúpida simplificación. Tan sólo anotamos que el conjunto sus pinturas –y esto es sólo un esbozo de la mirada- podría describirse como una narración histórica que no había sido relatada ni pintada. Fundada en el rechazo airado de la cultura burguesa, sus obras e instituciones cerradas, personalizadas y reproductivas; sostenida por principios sociales diferentes alentados por su ideología anarquista y formación sindical; su convicción de la relación del arte con la vida; su óptica popular y suburbana y sus recuerdos personales.⁹

El repertorio temático de su pintura es muy amplio: escenas callejeras, pequeños mitos y entretelones de su ciudad, siempre en el escenario popular y suburbano referido a la Asunción que él recuerda y mantiene. También es militancia política, compromiso y utopía: escenas de antiguas luchas anarquistas, anécdotas de conquistas gremiales. En términos generales y aún específicos, se trata de la afirmación de la cultura popular; es el único pintor paraguayo de muchedumbres, de manifestaciones, de fiestas y de revoluciones.

a materiales introducidos por esas mismas empresa, aún así las diversas manifestaciones en general enfrentan prejuicios y cuestionan el idealismo de la estética de las Bellas Artes. (Ticio Escobar, 2007:452).

⁸ Aquí se señala que a partir de la Guerra de la Triple Alianza, Paraguay pasó a depender de Buenos Aires, desde la europerizada cultura finesecular, pasando por la revolución martinfierrista introductora de los ismos internacionales hasta la década del 60' con el auge del Di Tella. A su vez, a partir de los 20' la influencia cultural brasileña con su propio intento de aunar preocupaciones sociales y nacionales en las formas nuevas comenzaba a tomar mayor importancia distinguiéndose de Buenos Aires que encarnaba la apertura internacional. Los iniciadores del “modernismo” brasileño recibieron influencia del muralismo mexicano: preocupación por los contenidos sociopolíticos, interés por la realidad inmediata (el negro, el mulato, la favela) y una actitud de descubrimiento de la exuberante naturaleza brasileña. Aún así, la preocupación formal y universalista del movimiento de Sao Paulo es clara y la temática de contenido social y local no está ausente en la obra de las vanguardias rioplatenses.

⁹ La primera generación de anarquistas en Paraguay, estuvo dirigida por un grupo de inmigrantes españoles e italianos en tomo a la Federación Obrera Regional del Paraguay (E.O.R.P), y contó con una formación teórica consistente y una militancia más combativa. La segunda, a partir de la institución del Centro Obrero Regional del Paraguay (C.O.R.P.), fundada en 1916 por el mismo Ignacio Núñez Soler y otros sindicalistas e intelectuales paraguayos, mostró una formación teórica más elemental y animada por un idealismo de corte romántico y sentido humanista. El movimiento anarquista fue progresivamente desplazado ante la expansión de posiciones socialistas y comunistas. Después de la Guerra del Chaco perdió presencia en la escena política social paraguaya.

Únicamente se nombran algunos de los motivos que más obsesionaron a Ignacio Nuñez Soler y que aparecen de manera recurrente en la sucesión de sus pinturas: el mundo rural confundido con el suburbano o los pueblos del interior (*Paisaje*, 1935; *El Naranjal* y *Paisaje de Itacuburi* principios de los 70'); el mercado como el espacio difuso de la ciudad de Asunción vinculada al río con la campaña: *Mercado Guasú* (1948) *Plaza Guasú 1904* (1980), *Mercado n 1* (1947). También, las fiestas urbanas y campesinas en numerosas pinturas, así *Fiesta en La Chacarita* (1975), que compone en los patios de tierra con banderines y músicas de guitarra de una casa de este barrio en los bajos de Asunción, sobre el río. La Chacarita es entrada a la ciudad y en el fondo, los edificios del poder recortados en el cielo. Las fiestas populares ocurren en los patios de las casas de los barrios, en los ranchos o en las calles en contraposición de los bailes de la clase alta que se representa desde afuera. *La última fiesta en el Club Nacional en 1869*, se representa la mirada del pueblo a los que llegan en los carruajes al edificio. La sociabilidad popular tanto en los carnavales espectáculos taurinos (*El carnaval de 1906*, 1982; *Corrida de toros de 1906*, 1980) como en las manifestaciones políticas asociadas con banderas y estandartes, ceremonias y discursos (*Viva el socialismo libertario ¡Pan y Trabajo!* (1930) *Manifestación Obrera* (1969) donde el pueblo está representado como fuerza contra la explotación y el militarismo. El cuerpo sometido de los trabajadores en los yerbatales, de las mujeres condenadas a la opresión del sistema, cárcel o prostíbulo.

En su libro autobiográfico *Evocaciones de un sindicalista revolucionario*, Nuñez Soler escribió: “una sociedad donde reinará la verdad, donde los maestros científicos serán conductores sinceros de todos los hombres de la tierra, del mundo y sólo buscarán, con toda su voluntad, la eterna felicidad de todos los seres humanos como quiso aquel gran hombre que se llamó Cristo, y como quisieron los Gori, los Barret, Correa, Serrano, Angel Blanco y otros en el Paraguay” (Nuñez Solar, 1980: 43). Este horizonte utópico lo plasmará en la serie *Mis personajes: 300 rostros de hombres y mujeres* cuyo tamaño es un juego determinado por el espacio y el tiempo, donde sorpresivamente el rostro de Eva Perón aparece agregado y pequeño en dos parejas filas. Los retratos llevan un número que los identifica y ordena, alternando afamados con trabajadores humildes de la historia revolucionaria paraguaya e internacional, como el del Che Guevara.

Su carácter libérrimo en la afirmación de su individualidad, ajeno a los guiones que las tendencias artísticas pudieran imponer, encuentra lógica y a la vez sorprendente correspondencia en la elección de sus “Sus recursos estilísticos y pictóricos (que) son tan variados que no admiten

encasillamiento alguno: sin preocuparse en lo más mínimo y con libre arbitrariedad, Don Ignacio en el mismo cuadro pinta con manchas rápidas, subraya los contornos con líneas gruesas, modela las figuras y las pinta claras; se acerca a técnicas impresionistas o expresionistas, a principios *naifs* o *pop*, a recursos alegóricos y simbolistas, a imágenes *kitsch*” (Ticio Escobar, 2007: 572).

No es de sorprender que la intensa actividad de Nuñez Solar que transcurrió su mayor parte bajo régimen de dictadura pudiera realizarse –a pesar de los confinamientos y destierros “tres o cuatro veces” según sus declaraciones- , porque en Paraguay el orden del Tiranosaurio que había sido impuesto coercitivamente –tanto en actividades políticas, literarias, radiales, televisivas y en cualquier expresión pública disidente- no promocionaba el arte para su perduración, salvo monumentos públicos de dudosa calidad artística y arquitectónica en un medio donde la burguesía local estaba acomodada a las modas o a la inmovilidad.

Paradójicamente y no tanto, su obra inspirada en una sociedad sin clases y basada en la percepción de distintas zonas de una realidad compartida no contó con los espectadores a quienes está dedicada: todos aquellos que estaban inseguros y expuestos a condiciones de precariedad y ausencia de resguardo democrático, aterrados, escépticos o indiferentes. Apenas en la década de los ‘80 la crítica reconocerá el carácter excepcional de su trabajo.

Bibliografía

Amigo, Roberto (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.

Blinder, Olga, Plá, Josefina y Escobar, Ticio (1983) *Arte actual en el Paraguay (1900-1980)*.

Cordova Iturburu, Arturo (1958), *La pintura argentina del siglo XX*. Buenos Aires: Atlántida.

Escobar, Ticio (2007), *Una interpretación de las Artes Visuales en el Paraguay*. Asunción: Servilibros.

Escobar, Ticio (2008), *El mito del arte y el mito del pueblo*. Asunción: Museo del Barro.

García Canclini, Néstor (1977) *Arte popular y sociedad en América Latina*. México: Grijalbo.

González, Natalio (1976) “Prólogo”, Centurión, Juan Crisóstomo ([1946] 1976) *Memorias o reminiscencias sobre la Guerra del Paraguay*. Asunción: Guaranía.

González Oddone de Bosio, Beatriz (1995) “Emergencia del periodismo en el Paraguay”, *Estudios Paraguayos*. Asunción: Revista de la Universidad Católica Nuestra Señora de Asunción, Vol XVIII, nros 1-2, pp 49-68.

Grieco y Bavio, Alfredo (2012), “Introducción” Di Nucci, Sergio, Recoaro, Nicolás, Grieco y Bavio, Alfredo, *Los chongos de Roa Bastos. Narrativa contemporánea del Paraguay*. Buenos Aires: Santiago Arcos.

Plá, Josefina (1978) “Elisa Alicia Lynch”. *Estudios Paraguayos*. Asunción; Revista de la Universidad Católica Nuestra Señora de la Asunción. Vol. XI, Ns 1-2.

Plá, Josefina (1963) *El grabado en el Paraguay*. Asunción: Alcor.

Plá, Josefina (1978) “Papel Cultural de esta minoría”. *Estudios Paraguayos*. Asunción: Revista de la Universidad Católica Nuestra Señora de la Asunción.

Seiferheld, Alfredo M. (1984) *Conversaciones político militares*. Asunción: El Lector.

Soler Nuñez, Ignacio (1980) *Evocaciones de un sindicalista revolucionario*. Asunción.

Simón Bovier, Víctor (1978-1968) “El periodismo combatiente en el Paraguay durante la Guerra contra la Triple Alianza” *Historia Paraguaya*. Asunción: Vol 12, pp47 y ss.

Zavaleta Mercado, René (2008) *Lo nacional popular en Bolivia*. La Paz: Plural.