

LAS OTRAS MODERNIDADES
NOTAS SOBRE LA MODERNIDAD ARTÍSTICA EN EL CONO SUR:
EL CASO PARAGUAYO.

Ticio Escobar

INTRODUCCIÓN

Distorsiones

Este artículo toma como punto central uno de los títulos que fuera lanzado durante las reuniones mantenidas en Oaxaca, México, para discutir los criterios del trabajo conjunto. El título, *Otras modernidades*, configura un concepto inquietante y provocativo. Sobre el filo del fin de siglo, encara la cuestión que movilizó y turbó (que menoscabó a veces) el devenir de la cultura artística durante este periodo intenso que comienzan a cerrar los calendarios. El tema de la modernidad fue, es, nudo central, obsesión y fantasma de los discursos sobre el arte occidental de por lo menos los últimos cien años. Y el problema de la modernidad periférica es, sin duda, un punto inevitable en el debate sobre el arte latinoamericano desde sus inicios mismos. Parece, pues, legítimo asumir estas coordenadas como uno de los puntos de partida para proponer diferentes lecturas (y lecturas diferentes) sobre la historia del arte producido en América Latina.

De cara a las figuras propuestas o impuestas por la modernidad central se ocupan posiciones distintas. Ya se sabe que las particularidades y diferencias de estos emplazamientos pueden provocar la distorsión de aquellas propuestas. El pleito entre las señales emitidas por las metrópolis y las formas apropiadas por las periferias, o impuestas a ellas, configura un punto clásico en la teoría acerca del arte latinoamericano. Pero, también, una cuestión que sigue abierta

y merece reformulaciones constantes. Por otra parte, el conflicto entre los signos del arte y lo real nombrado constituye una cuestión antigua en el curso de aquella teoría. Y, también, un asunto pendiente siempre.

Superpuestos, uno y otro conflicto duplican los desacoples significantes y redoblan las distorsiones de las imágenes y las ambigüedades que nublan sus terrenos descampados. Es decir: por un lado, los expedientes del lenguaje introducen un desajuste definitivo entre formas y significados; por otro, las complejas razones del poder mundial generan ineludibles descalces entre los paradigmas metropolitanos y sus versiones latinoamericanas. Ahora bien, una parte importante, quizá la más importante, del arte de América Latina opera en la franja sobrante que abren estos desfases; huecos residuales cargados de energías encontradas.

Es que, en general, las obras nutridas de nudos conflictivos curten sus formas a través de los esfuerzos que demandan éstos y terminan dotándolas de fuerte energía expresiva y seguridad formal. Por eso, una parte significativa de la producción artística latinoamericana se afirma en cuanto conectada con nervios sensibles de la historia y en cuanto involucrada en asuntos controvertidos suyos. Muchos artistas, posicionados en álgidos puntos de tensión, adentrados en el ojo de la tormenta, consiguen revertir las condiciones adversas a través del juego intenso de las figuras: a través de obras que significan no exactamente superaciones dialécticas del conflicto o expresiones de su velada realidad sino metáforas oscuras, cifras vigorosas capaces de movilizar las representaciones colectivas, poner en escena las grandes cuestiones del momento y alimentar la producción significativa de las sociedades. Esas obras acusan el impacto de las distorsiones que causa el trasiego de los signos y que acumula el correr de la historia. No es oficio del arte el corregirlas, pero puede, a través de ellas, descubrir breves indicios, reubicar las posiciones desde las que se apunta al sentido. Por eso, paradójicamente, a veces las distorsiones causadas

por las asimetrías modernas permiten a ciertas producciones de las periferias conseguir una inesperada, fugaz, nitidez de enfoque que las obras de las propias metrópolis, empañadas por compromisos modernos y posmodernas apatías, difícilmente pueden alcanzar.

A partir de tales consideraciones, este artículo pretende recalcar algunos momentos significativos del devenir del arte moderno producido en el Cono Sur Latinoamericano. Lo hace considerando ciertos aspectos de la historia del arte del Paraguay, cuyas circunstancias, cuestiones y respuestas pueden ser esquemáticamente equiparadas a las de la producción artística regional. Parto de ciertas notas básicas del arte paraguayo no sólo porque, por corresponder al de mi país, es el que mejor conozco sino, además, porque la cultura paraguaya, secularmente aislada y doblemente periférica, presenta algunos problemas básicos en forma concentrada y clara que facilita su análisis¹. Obviamente, este trabajo no pretende en ningún caso cubrir el espectro del arte moderno del Paraguay; se refiere estrictamente a algunas producciones que sirven para ilustrar conceptos y apoyar argumentos. Por eso, muchos nombres fundamentales de la historia de ese arte no son nombrados y, por eso, aparecen otros, menores a veces, que sirven para ejemplificar determinados trayectos.

Historias

Aun cuando tratare a menudo de solapar sus cicatrices, el arte crecido en el Paraguay se encuentra marcado, como cualquier otro, por los accidentes, roturas y silencios que crispan y acallan los trasfondos sucesivos de sus tiempos. Puesto que toda producción artística es

¹ Por un lado, la cultura paraguaya sufre una larga tradición de enclaustramiento, que se rompe recién luego de la caída de la dictadura de Stroessner; por el otro, soporta el peso de una doble mediación hegemónica: al menos durante el momento moderno en sentido estricto (fines de los años cuarentas a mediados de los ochentas aproximadamente) recibe los paradigmas metropolitanos a través de las submetrópolis regionales, Buenos Aires, primero, y São Paulo, después.

considerada en el ámbito de la teoría de la representación y crece, por ello, cargada con la responsabilidad de dar pistas acerca de lo que ocurre más allá de sí, la cuestión es determinar hasta dónde pueden hacerlo las formas periféricas. Es decir, hasta qué punto pueden dar cuenta de sus propias historias formas colonizadas por otros sistemas de representación, formas dependientes de modelos hegemónicos y, después, formas escamoteadas por la historia oficial o directamente sofocadas por la dictadura. Cuando hablamos de “dar cuenta” asumimos que el testimonio correspondiente se basará siempre en un registro sesgado y parcial, parcialista en verdad; una manera oscura y cifrada de decir lo que no puede ser dicho, no tanto porque esté prohibido sino porque no tiene nombre. Si entendiéramos el desarrollo del arte como expresión o desenlace de las tensiones de la historia, el arte entero del Paraguay, como el de muchos países latinoamericanos, debería ser descalificado. En verdad, en sentido estricto el arte entero debería ser descalificado a partir de aquel supuesto, pero ahora se utiliza esta reducción al absurdo para remarcar la situación de una práctica artística doblemente acorralada.

Dejemos de lado los mundos indígenas precolombinos, no porque carecieran de conflictos sino porque se resisten éstos a ser asentados en las categorías de la historia occidental del arte. Comencemos, pues, por mentar la Colonia que significó un proceso de desmantelamiento de las culturas autóctonas y de imposición violenta de los lenguajes imperiales. Pues bien, en cuanto puede asumir una postura propia ante esta situación (sea de resignada aceptación o de airado rechazo, sea de complacida apropiación o incautación calculada), el arte colonial logra definir formas expresivas particulares. El llamado “arte hispano-guaraní” guarda en su origen la memoria de feroces procesos de etnocidio y de rencor, de vaciamiento y persecución. Pero sus formas no traducen fielmente estos conflictos, y no los resuelven, por cierto, ni real ni simbólicamente. Simplemente se afirman animadas por sus

tensiones, por el esfuerzo que supone enfrentarlas, por las energías que despiden, quizá.

Como los antiguos guaraníes que comenzaban copiando sumisamente los modelos barrocos y terminaban desmontando el sentido del prototipo, así, muchas otras formas son capaces de torcer el rumbo del trazado impuesto por la dirección hegemónica. El arte popular crecido a lo largo del S. XIX se consolidó a pesar y a través de (y tal vez gracias a) grandes ideales ajenos y contiendas feroces: el grabado de los periódicos guerreros constituye un compendio del humor criollo-guaraní, de la sensibilidad rural y sus esquemas perceptivos, de la retratística europea de segunda mano, de formas románticas y neoclásicas conocidas por reproducciones, de las grandes proclamas nacionalistas del Mariscal López, etc. Pero sus imágenes escapan de la mera formulación en clave de imagen de lo que habría sido esa realidad convulsa y mezclada.

Es que la retórica visual trasciende las fuerzas diferentes que intervienen en la historia. Y quisiera que, en este contexto, no fuera el verbo "trascender" leído en clave idealista o dialéctica: trascender significa acá simplemente trasponer los bordes apoyándose en ellos; adentrarse más allá de los condicionamientos concretos de un acto creativo para permitir una mirada tendida simultáneamente desde adentro y desde afuera; nutrirse de las fuerzas íntimas de una situación para desprenderse en parte de ella y poder nombrarla intensamente, contaminada la imagen con los datos de la memoria, abierta ella al deseo de un momento que la historia no puede registrar porque todavía no existe.

El arte moderno paraguayo coincide en su desarrollo con el tiempo de la dictadura de Stroessner. Eso no significa que fuere aquel la consecuencia de ésta, pero tampoco que constituya, necesariamente, su contracara. Pero es indiscutible que las grandes figuras de la modernidad artística crecieron en el Paraguay rubricadas por las características de ese tiempo

oscuro: padecieron ellas la dictadura, la expresaron, se ubicaron ante sus propuestas, mostraron momentos suyos, quizá en algún aspecto legitimaron otros. Toda forma tanto avala como recusa la historia; esta ambivalencia permite entrever otros costados de las cosas. El arte actual coincide en este país con el desencanto de una confusa *Transición a la Democracia* concebida en formato de mercado, con la expansión banalizante de las industrias culturales, con experiencias de integración regional cuyos alcances se nos escapan, con la emergencia de nuevos escenarios de corrupción, violencia y miseria y, aun, con esperanzas tercas que avanzan a contramano.

Las expresiones artísticas más firmes serán aquellas capaces de nombrar este presente convulso o demasiado tibio desde el fondo mismo de su adentro enrevesado y desde el afán antiguo de olvidarlo o transformarlo. Es que todo hablar desde la inmediatez de los hechos y a través de la distancia insalvable del deseo abre un espacio desde el cual puede mirarse la situación e imaginar una forma ante ella. Una forma hermosa, oscura, que sólo en clave puede dar a la historia pistas para entrever de sesgo y brevemente un camino posible.

Notas sobre métodos

1. En forma necesariamente simplificada, dada la extensión de este trabajo, se toma como eje la modernidad y se estudian diferentes posiciones del arte del Paraguay ante sus patrones, sus tradiciones -que las tiene- y el despliegue ampuloso de sus formas. Disciplinada, interesadamente, tomo una vez más como modelo el índice que fuera trazado en Oaxaca y, a partir de él planteo tres secciones. La primera, *Modernidades*, se refiere a la saga del arte moderno paraguayo, proceso arduo cuyo desarrollo coincide con la dictadura militar de Alfredo Stroessner. La segunda, *Desmodernidades* trata la producción de sectores que trabajan con un nuevo sentido crítico sobre el fondo lánguido del panorama cultural contemporáneo. Su

transcurso coincide con el tiempo de la llamada *Transición a la Democracia*, etapa abierta luego de la caída de la dictadura, y su tarea básica consiste en enfrentar ciertas cuestiones del momento: cómo articular miradas de conjunto que no signifiquen sustantivizar la totalidad, cómo plantear utopías sin fundamentalismos redentores y cómo ensayar nuevas formas de contestación más allá de los modelos denunciaistas copados por la cultura hegemónica. Relacionado con "descentramientos" y "desconstrucciones", el término "desmodernidades" suena menos ambiguo y pretencioso que "posmodernidades".

La tercera sección, *Modernidades paralelas*, concierne a ciertas entradas específicas en la modernidad. A partir de la vigencia de códigos muy arraigados en sus respectivas tradiciones culturales, determinados sectores populares desarrollan respuestas propias a los desafíos de la modernidad; respuestas que, en muchos casos, terminan constituyendo un mentís al programa moderno y coinciden, de hecho, con ciertas objeciones contemporáneas (cuestionamientos de la autonomía formal, la originalidad, el buen gusto, la vigencia estilística, etc.).

Pero, en verdad, todas las posturas periféricas asumidas en torno a la modernidad implican diversos grados de traducción, de traición, del ideario moderno. Al ser sus figuras y sus discursos diferidos o reapropiados, sufre la modernidad tergiversaciones importantes. Tanto, que llegan a comprometer las notas esenciales de su concepto y estorbar a veces la posibilidad de hablar de la modernidad de ciertas formas de arte. Pero este equívoco configura el punto central de cualquier teoría acerca de la diferencia en el arte. La distorsión, el destiempo, la infidelidad del trasunto abren posibilidades para lo propio. El desacople producido por el diferimiento, ya se sabe, habilita un margen para la inscripción de la diferencia.

Pero, aun al sesgo y fugazmente, la tergiversación de los modelos centrales sugiere no sólo un resguardo ante la expansión avasallante del logos moderno sino, también, una salida en

medio del deprimido paisaje occidental posmoderno. Subirats llama *Vanguardias del Sur* a ciertas producciones culturales luso-hispanas y, en general, "a la aportación artística moderna de los países del Tercer Mundo". Y ve en ellas "una aportación a la estética de la modernidad y la posmodernidad a menudo soslayada en los ensayos de interpretación teórica de las vanguardias²,".

Por eso, a contrapelo de los aires finiseculares, este artículo tiene cierto inevitable tono optimista. Leer el arte producido en una región o un país, como el realizado en otro lado, siguiendo estrictamente los hitos que marcan ciertos derroteros de sentido arroja necesariamente un saldo favorable. Y eso, porque considera sólo los puntos destacados y deja de lado gran parte de la producción artística de ese lugar, mediana en su mayoría como la de cualquier otro, si no más.

2. Tomo otro término del léxico oaxaqueño: el de *visión prismática*. Según el mismo, el terreno de estudios deviene un lugar abordable desde diferentes perspectivas y métodos. Pero también, un ámbito abierto a contaminaciones pluridisciplinales y a miradas epistemológicas diversas. Más que inaugurar métodos nuevos sobre la descalificación de todos los anteriores (tentación moderna presente siempre), se busca obligar a los viejos temas a soltar cuestiones nuevas. Y este intento se basa en asedios cruzados, en tácticas superpuestas, en asaltos combinados. Creo que una forma posible de seguir ciertas pistas del arte moderno es transitar sus muy holladas rutas, atisbando de reojo otros rumbos quizá. Así, para revisar críticamente el derrotero moderno puede resultar efectivo en algún caso (en éste) no tanto cuestionar su devenir, impulsado por el curso ordenado de la Idea y su dirección marcada, sino remontar esta corriente.

² Subirats, Eduardo. *Linterna mágica. Vanguardia, media y cultura tardomoderna*, Ediciones Siruela, Madrid, 1997, pág. 14.

Podría desde su adentro divisarse otros cauces y otras costas; flujos impetuosos que avanzan a contramano; afluentes secretos, caudales nuevos que desbordan la cota prefijada. En el caso del arte del Paraguay, el tomado como ejemplo, el acatamiento puntual a una lógica moderna de los estilos puede expresar no tanto la observancia a una racionalidad extraña cuanto la necesidad de buscar un principio ordenador en medio de una historia demasiado oscura, el deseo de inscribir la temporalidad en un paisaje petrificado.

I. MODERNIDADES

Modernidad quebrantada

La modernidad artística comienza muy tardíamente en el Paraguay. Oficialmente, lo hace con la inauguración de una muestra del Grupo *Arte Nuevo* en 1954. Ese mismo año se inicia la dictadura del General Alfredo Stroessner (1954-1989) cuyas sombras planearon durante casi 35 años sobre la historia del país y cuyas marcas signan aún su presente difícil. El arte moderno cumple su ciclo a lo largo de estos 35 años; puede decirse -si posible fuera establecer una fecha exacta para tales sucesos- que alcanza la culminación de su proceso a fines de la década de los ochentas. Es decir, en la misma época en que es derrocado Stroessner y se abre un tiempo diferente. Aun resguardados de la tentación de simplificaciones deterministas, es un hecho que esta coincidencia signó el devenir del arte moderno paraguayo, cuyas imágenes no pudieron sustraerse al clima adverso que asediaba su producción.

El proyecto entero de la modernidad arrastra estigmas del tiempo de Stroessner. Es una modernidad periférica; doblemente periférica según queda dicho; una modernidad oscura y

desarticulada, crecida en forma dispareja por la corrupción que creaba opulentas oligarquías y por las tantas formas de opresión y marginalidad que renovaban puntualmente las viejas miserias. Una modernidad deformada por los groseros mitos militaristas del "ser nacional" y planteada al margen del ideario moderno: sin libertades cívicas ni garantías políticas, la dictadura militar stroessnerista regía (o intentaba regir) ciudadanos silenciosos, silenciados. Una modernidad, pues, profundamente contradictoria, como muchas modernidades latinoamericanas. Por cierto simplificado, éste era el fondo de la historia. Sobre él se esbozó el proyecto moderno de las artes en el Paraguay. Sus bases programáticas interpretaban con bastante fidelidad los grandes principios y estrategias de las vanguardias internacionales. Sin embargo, la carga de la historia propia pesaba tanto que, bajo su lastre, aquel proyecto terminó adulterando, cuando no desconociendo, muchos de los supuestos fundamentales de la modernidad.

Redenciones, falsificaciones

La cuestión es complicada porque, en sí mismo, el desarrollo del arte moderno arrastra sus propias paradojas. Por una parte, se encuentra centrado en la autonomía del significante: comienza a definirse desde la especificidad del lenguaje, desde el reinado de la forma. Por eso, los procesos artísticos concretos corresponden a momentos del despliegue de formas-estilos encadenados casi en forma silogística y considerables, por lo tanto, en su orden interno. Por otra parte, este devenir vuelto sobre sí, autorreflexivo, se encuentra obligado a dar cuenta de la realidad y, aun, a enmendarla. Como en cualquier otra parte, el arte moderno nace comprometido a rectificar la sociedad y redimir la historia en una dirección que contradice la propia autonomía de sus signos. Esta contradicción fue motivo de angustiosos intentos de

conciliar forma y contenido (significante y significado, lenguaje y objeto, arte y sociedad, etc.).

Pero también fue resorte fecundo de los mejores momentos de la modernidad.

Resolver esa tensión entre la desdeñosa reclusión de su campo y sus apasionados compromisos con la historia ha cargado de energía las formas modernas. ¿Cómo se resuelve esta oposición entre la fidelidad al orden diáfano de los signos, por un lado, y los deberes con los turbios dominios de la sociedad, la existencia y “la objetividad”, por el otro? ¿Cómo adecuar la circularidad sincrónica del lenguaje con un proyecto transido de temporalidad, lanzado hacia el rumbo claro que señala la utopía? Aquí aparece una carta fundamental de la modernidad: esas contradicciones pueden ser superadas a través de la acción de las vanguardias, mediante la innovación permanente que fuerza el lenguaje hasta el límite, hasta obligarlo a soltar otros nombres de la realidad desde los cuales transformarla.

El arte moderno se desarrolla a lo largo de etapas que sintetizan sucesivas contradicciones según una secuencia coherente movida por las vanguardias. Desarrollan las vanguardias una coreografía impecable: se mueven ellas asumiendo posiciones en torno a problemas que despliegan, exactos, sus cuestiones y que encuentran respuestas en contraposiciones, que lanzarán, a su vez, sus preguntas según el orden de un guión bien orientado. Pero, al ser proyectadas sobre terrenos bárbaros, estas secretas racionalidades se distorsionan. O son obligadas a acomodarse a los requerimientos de otros tiempos y otros ritmos.

Los premodernos

Tiempos oscuros y encerrados; ritmos entrecortados, estridentes, callados. Aunque según

queda dicho en el Paraguay afloraron tardíamente las consignas vanguardísticas, estaban ellas aprontando sordamente sus sazones a través de un derrotero lento y bastante largo. Cuando, terminada la Guerra de la Triple Alianza (que, entre 1865 y 1870, llevaron a cabo la Argentina, el Brasil y el Uruguay contra el Paraguay), este país se dispone a reponer el curso de una historia devastada, lo hace desde el fondo de la más absoluta dependencia. En 1906 los primeros becados son enviados a Italia a formarse en el oficio de las "Bellas Artes". Pero van allá no porque Italia interesare mucho al Paraguay sino porque significaba bastante para la Argentina, cuyos modelos estéticos de comienzos de siglo provenían de las viejas academias italianas. El Paraguay recibe, pues, los modelos filtrados por las submetrópolis regionales: básicamente Buenos Aires y, después, São Paulo y, por eso, recapitula a su manera el trayecto del arte euronorteamericano a través de las mediaciones de los modelos rioplatenses y brasileiros. Gajes de ser colonia de colonias, diría Eduardo Galeano. Ahora bien, lo interesante de estas mediaciones duplicadas es que, con tanto tráfico y sobamiento, terminan los paradigmas perdiendo definición y potencia. Y los artistas, cuando lo son, tienen posibilidades de aprovechar el natural desgaste que sufre el original doblemente copiado y trabajar en el desfase abierto por la diferencia. La copia de segunda mano, la mala copia, siempre ha sido una buena aliada a la hora de revertir el sentido de los signos coloniales.

Pero las mediaciones no sólo adulteran los códigos primeros; también desplazan sus efectos. De modo tal que al pasar por las esclusas sucesivas de hegemonías y subhegemonías, se alarga en la subcolonia el tiempo que corre entre el ejemplar y su copia. Tal demora, relevante para un proceso obsesionado por la actualización, abre una posibilidad de que los artistas locales asuman las formas ajenas según el ritmo de los tiempos propios. Los primeros becarios traen de Italia una pintura encuadrada en un academicismo finisecular confusamente mechado con

ingredientes sueltos de sistemas románticos y realistas no bien digeridos. Pero esa imagen viene incubada por secretos principios renovadores que se van manifestando luego según los requerimientos de ocasiones distintas: afloran fomentados por circunstancias propias e inducidos por influencias de Buenos Aires, que envía tímidos estremecimientos impresionistas durante la década de los años diez (Exposición del Centenario Argentino, a la cual asistieron pintores paraguayos) y delega refuerzos expresivos y constructivos de origen posimpresionista a partir de la década siguiente. Pero estas novedades no tienen aún una misión de ruptura: no entran en disputa con el concepto naturalista de la representación, apenas lo dinamizan. Eximida de la obligación de desmontar una tradición académica de la que carecía, la pintura paraguaya no encontraba aún conflicto entre la representación de las Bellas Artes y la figuración modernista, que se gestaba sin prisas en el fondo de los bucólicos paisajes y los acartonados retratos históricos.

Por lo tanto, el atraso del Paraguay, su dependencia redoblada y su aislamiento van diseñando una modernidad solitaria y diferente, diferida. Los pintores echan mano de sucesivos elementos estilístico formales no siguiendo los impulsos internos de un proceso necesario sino respondiendo a los requerimientos, retardados siempre, de los tiempos subtropicales. Ni la ruptura con el pasado, ya queda dicho, ni la enunciación de un ideario utópico, ni los alardes de actualización significaban entonces temas de preocupación o motivos de seducción para los artistas premodernos.

Sin embargo, ellos no pudieron eludir una condición que parece resultar indispensable para el desarrollo de la modernidad periférica: la observancia fiel de cada una de las etapas que trazan el derrotero histórico de las vanguardias. Pero el cumplimiento de este requisito se afirmó en detrimento de otro, que terminó desvirtuando el sentido del primero: los sucesivos pasos que

delinean la secuencia no estuvieron a cargo de tendencias y movimientos encargados de cumplir las grandes misiones modernas. Sea, primero, por la escasez de artistas y medios; fuere, después, por las presiones de la dictadura (contraria ésta a la constitución de colectivos que pudieran apañar programas subversivos) o por características propias del temperamento local, lo cierto es que, en general, el itinerario de la modernidad estuvo a cargo de individualidades. Durante las primeras décadas sólo un artista representaba una etapa, una corriente: un eslabón necesario para que el proceso pudiera reproducir la secuencia ejemplar entera. Así, Juan Samudio, uno de los primeros becarios, encarna el momento impresionista. Un impresionismo apocado y conciliador, ya lo vimos, pero suficiente para responder a las necesidades de su tiempo y llenar el casillero correspondiente.

Representar el momento impresionista sobre el fondo de un tiempo que parecía congelado permitía olvidar apuros y sofocones modernos: el esfuerzo había ocupado casi un cuarto de siglo. De pronto parece la historia acelerarse; la gran guerra mantenida contra Bolivia, la llamada Guerra del Chaco (1932-1935), hace aflorar conflictos apenas ya contenidos y deja al descubierto una escena convulsa, sacudida por la crisis de hegemonía política que estallará en la revolución del '47 y sólo logrará resolverse en el '54 con la subida de la dictadura de Stroessner. La siguiente etapa se abre a mediados de los años treinta (Samudio muere en 1937, como trazando una marca). Presionada quizá por los aires apremiantes de la posguerra, tal etapa resume a su manera, a lo largo de dos décadas, el panorama posimpresionista anterior a la irrupción de los *ismos* europeos de comienzos de siglo. Este resumen, ya lo sabemos, se esboza vía Buenos Aires: es, en realidad, una interpretación resumida del posimpresionismo rioplatense anterior a la revolución *martinferrista* de 1924 (introdutora de aquellos *ismos* en Buenos Aires). Una versión tardía y adaptada a la necesidad de nombrar una historia diferente,

demasiado diferente.

Según una lectura posible (simplificada y moderna) del arte moderno, el momento impresionista desemboca en un ámbito conocido como "posimpresionista", regido por las figuras pioneras, fundacionales, de Cézanne, Gauguin, Van Gogh y los simbolistas. De este cuádrivio arrancan las vanguardias históricas: el cubismo partirá de la primera figura; el expresionismo tomará como referencia las dos segundas; el surrealismo, seguirá el camino marcado por los simbolistas. Al ser trasplantado y retrasplantado, y al serlo en suelos ajenos, este esquema sufre alteraciones importantes. Pero los cambios más profundos no derivan tanto de las readaptaciones requeridas por las particularidades de un medio específico como del trabajo de apropiación y desmontaje practicado en las regiones subalternas. Reproducidos (en contra del ideal de originalidad que está en su principio), diferidos y amortiguados (más allá de sus proclamas de ruptura y de actualización permanente), convertidos en recurso personal (a contrapelo de su original vocación colectiva), tanto los principios de las vanguardias como sus estrategias terminan profundamente adulterados. Para ejemplificar, volvamos al esquema recién citado: de las grandes direcciones latentes en el posimpresionismo, los artistas paraguayos toman, con mucho retraso, sólo las dos que fundamentarán después la ruptura modernista: aquella dirección que privilegia la organización formal de la obra y la que insiste en su intensidad expresiva. La tercera, la que rematará en el surrealismo, es por ahora ignorada. Y eso simplemente porque no sirve demasiado: tenía poco que hacer en el Paraguay una poética impugnadora del mito racionalista. El exceso de racionalidad nunca fue problema serio en estas tierras: valga acá lo que sostiene Octavio Paz refiriéndose al superficial romanticismo latinoamericano: "Los artistas no podían rebelarse contra algo que no habían padecido: la tiranía de la razón"³.

³ Paz, Octavio. "Palabras al simposio de Austin, Texas". En Bayón, Damián. *El artista latinoamericano y su identidad*. Monte Avila. Caracas, 1977, p. 23.

Durante el periodo de “transición hacia la modernidad” (décadas de los años 30 y 40) vuelve a ocurrir el fenómeno por el cual un nombre representa un momento. Y, así, cada una de las direcciones recién mencionadas es resumida en la obra de un artista. A través de formas macizas y una composición esquematizada y segura, Jaime Bestard se hace cargo del momento formalista mientras que Wolf Bandurek asume la tarea histórica de fundamentar los contenidos expresivos mediante una figuración vehemente y atormentada: el ciclo posimpresionista (prevanguardista) se cierra y remite al siguiente momento.

Dramática y, al mismo tiempo, firmemente estructurada, la obra de Andrés Guevara podría ser interpretada como la síntesis entre estos dos momentos. Pero, aunque fuertemente impregnada de imágenes y sensibilidades vinculadas con el drama paraguayo, la misma se desarrolló principalmente en el Brasil y la Argentina. Por eso, la superación del particular expresionismo de Bandurek y el formalismo propio de Bestard recién ocurrirá a partir del trabajo del *Grupo Arte Nuevo* aunque no pueda desconocerse el anticipo desplazado que significó la obra de Guevara.

Arte Nuevo

Integrado por un colectivo de artistas, entre quienes se destaca Olga Blinder, en 1954 se crea el *Grupo Arte Nuevo*, el primero en presentar ciertos rasgos propios de las vanguardias: surge con explícitas intenciones de ruptura y reúne un colectivo en torno a un ideario básico definido como "moderno". (La serie de exposiciones que estrena el grupo, al que se unen luego artistas como Edith Jiménez, Leonor Cecotto y Hermann Guggiari, se llama *Primera Semana de Arte Moderno Paraguayo*, en indudable alusión a la lejana experiencia brasileña). Pero el

movimiento está dispuesto a sacrificar otros rasgos de la modernidad a las exigencias de su propio *tempo*: los artistas toman los recursos y argumentos de tendencias que se adaptan a las "necesidades del medio" independientemente de la vigencia que tuvieran ellos en las (sub)metrópolis (el modelo de la *Primera Semana* paulista tenía ya treinta y dos años).

¿Cuáles son aquellas necesidades del medio? Basado en este caso en el modelo dicotómico moderno que identifica los conflictos presentándolos en oposiciones binarias a ser resueltas, el grupo entiende que la tensión entre la autonomía del lenguaje y la fuerza de la expresión constituye la cuestión central a ser enfrentada. Lo dice en forma escueta y terminante Josefina Plá, la teórica del movimiento: "Unifica a los artistas...su ansiedad sincera por renovar, paralelamente con la forma, el contenido de la pintura paraguaya..."⁴ Ya fue sostenido que esta ansiedad constituye uno de los grandes móviles del arte moderno. Ahora, la bisoña modernidad debe conciliar sus términos como puede. Lo hace recordando simultáneamente las lecciones de Bestard y las experiencias de Bandurek: recurre tanto a una controlada organización constructiva y geometrizable como a la apasionada deformación de origen expresionista.

El resultado de esa apropiación compleja es una figuración firmemente apuntalada en su construcción y enfatizada en sus sentidos dramáticos: una suerte de expresionismo "cubistizado". O más bien, cristalizado, ya que el cubismo, invocado entonces como referencia, es reinterpretado tan libremente que poco mantiene de su sentido original. En realidad, tal como queda dicho del surrealismo, el cubismo no tenía misión alguna que cumplir en la plástica paraguaya: no se enfrentaba a una representación naturalista bien afirmada cuyos espacios debía desarmar: sólo debía dar solidez a las formas nuevas y establecer principios ordenadores; vale decir, constituir aquel útil momento de clarificación estructural de la imagen moderna

⁴ Plá, Josefina, "Movimiento renovador en nuestra pintura", Diario *La Tribuna*. Asunción, 11.04.954.

latinoamericana que Juan Acha llama "saludable correctivo", Frederico Morais, "periodo de limpieza y asepsia" y Tarsila de Amaral, "servicio militar obligatorio".⁵

Antes de terminar este punto, resulta oportuno explicitar acá ciertos condicionamientos que incidieron en la flexibilidad de las nuevas vanguardias periféricas para acomodarse con libertad a situaciones diversas y adular con holgura los modelos centrales. El arte moderno creció en el Paraguay como práctica marginal y minoritaria, aislada del resto de América Latina, alejada de las grandes mayorías culturales, ignorada por las burguesías, que no veían en sus formas fuentes de utilidades ni factores de prestigio, y al costado de cualquier interés oficial. Estos condicionamientos impidieron ciertamente todo tipo de apoyo y fomento a sus manifestaciones e incidieron negativamente en la formación profesional de los artistas y en su proyección internacional. Pero, por otra parte, constituyeron una cierta garantía en contra de la intervención de un Estado autoritario y los manejos de una burguesía ignorante y presumida.

Los cosmopolitas

La segunda, y última, tendencia que se formaliza en un grupo orgánicamente instituido en pos de un programa vanguardista aparece a mediados de los años sesentas. El nombre del grupo, *Los Novísimos*, denota a las claras sus afanes renovadores y sus ansias de apertura al frente expansivo cosmopolitista que avanzaba entonces a lo largo del mapa latinoamericano. Pero, paradójicamente, el grupo de *Los Novísimos* (integrado por Enrique Careaga, José Pratt, William Riquelme y Angel Yegros) actuó más de pregonero que de ejecutor de acciones vanguardistas. Estas se encontraban impulsadas por artistas que, desde la influencia del Instituto Di Tella de

⁵ Morais, Frederico. *Artes plásticas na América Latina: do trance ao transitorio*, Civilização Brasileira. Río de Janeiro, 1979, p. 90

Buenos Aires (1964/68), asustaban al provinciano ambiente asunceno con las audaces acrobacias de un experimentalismo apresurado y bastante banal. Banal pero necesario: cumplía la función de sacudir una sensibilidad demasiado pacata para comprender aspectos que, con la apertura internacional, traían los vientos del tiempo.

Hay entonces, acá, otro desfase entre las vanguardias ejemplares y sus trastornadas versiones paraguayas: los empujes vanguardistas locales ocurrían en forma disociada y dispersa, según el interés particular de los artistas o los programas del grupo. En efecto, más allá de sus apasionadas consignas revolucionarias, la propuesta concreta del grupo *Los Novísimos* consistía en una readaptación del *action painting* y la neofiguración, mientras que los "experimentalistas", como Ricardo Migliorisi, Bernardo Krasniansky y Laura Márquez, que presentaban atrevidos *happenings* y montaban *enviroments* desconcertantes, actuaban al margen de cualquier ideario o cuerpo de propuestas. Por otra parte, el grupo de *Los Novísimos* duró muy poco; enseguida algunos representantes suyos se pasaron a las filas del experimentalismo más radical.

Ya quedó expresado que el grupo *Arte Nuevo*, como en general la producción artística de la década de los años cincuentas, se había sentido responsable de resolver el antagonismo planteado entre la claridad del lenguaje artístico y la confusa presión de los contenidos históricos. El nuevo momento, que para simplificar hacemos coincidir con la década de los años sesentas, tiene como cometido enfrentar otra moderna disyunción binaria: la que opone lo particular y lo universal: ¿cómo ser fiel a la contemporaneidad sin traicionar la experiencia particular y la historia propia? Ya sabemos que en registro moderno esta cuestión se soluciona dialécticamente: los polos centro-periferia (o hegemónico-subalterno, dominante-dependiente, etc.) constituyen términos de un proceso que avanza alimentándose de sus propias tensiones: el arte latinoamericano es el resultado de una síntesis entre lo local y lo internacional. Por lo tanto,

el papel de las vanguardias dependientes es apropiarse de las innovaciones metropolitanas para adaptarlas a los requerimientos de la historia propia. Ahora bien, la historia propia paraguaya estaba profundamente marcada en ese momento por la dictadura de Stroessner. De modo que la oposición local-internacional termina desembocando de nuevo en la necesidad de expresar un tiempo demasiado intenso; es decir, termina conectada con la disyunción forma-contenido, aunque no se acoplen tan fácilmente sus razones ni coincidan con nitidez sus bordes.

Las utopías

Es decir, en este momento el arte paraguayo se enfrenta a uno de los grandes temas modernos: el relativo al horizonte utópico de la creación artística y al compromiso emancipatorio de su práctica. El arte crece a pesar de la dictadura y, en parte, en contra de ella. El moderno "compromiso con la historia" que signa un momento de la tarea vanguardística tiene que ver acá con una ineludible posición antidictatorial. Aunque algunos artistas, como Olga Blinder y Carlos Colombino, se atreven a denunciar directamente los atropellos del sistema, en general las referencias de este tiempo requieren la creación de una retórica particular, poblada por cierto de sugerencias y, en algunos casos, cargada de una conmovedora verdad. Muchos artistas desarrollan una fuerte crítica del autoritarismo militar pero lo hacen oblicuamente, a través de metáforas intensas, de cifras oscuras, de alusiones que movilizan constantemente el lenguaje y lo obligan a juegos ingeniosos, desesperados a veces. Ahora bien, las maniobras oscuras de la metáfora no solamente permitieron disimular el discurso crítico y el deseo trasgresor; a través de sus rodeos y sus velos, de sus simulacros y sus silencios, también contribuyeron a cuestionar en clave de representación la legitimidad de un orden vertical y un sentido único. En este sentido,

quizá sin proponérselo, brindó el arte sus aportes mejores en contra de la dictadura: desde sus extravíos ayudó a desentumecer sensibilidades embotadas; desde sus enfoques desviados, a entrever los conflictos encubiertos por los mitos militaristas. Mitos que invocan el "Ser Nacional" como fundamento de una identidad substancial y expulsan toda diferencia considerada amenazante.

En esta dirección, y quizá sin proponérselo, ciertas improvisadas "vanguardias del Sur" pudieron cumplir un papel, si no revolucionario, sí por lo menos crítico y contestatario. Perturbado en su lógica, en su tiempo cambiado, el modelo vanguardista moderno dio algunos frutos tardíos y espurios en remotos parajes. Junto a ciertos considerables productos suyos, estos resultados extraviados constituyen los mejores aportes que dejó tal modelo a la historia del arte.

Tiempos maduros

En el Paraguay, este aporte de las modernidades periféricas, ya que por todo lo expuesto resulta difícil hablar de "vanguardias", alcanza su sazón en otro momento, bien entrados los años setentas y aplacados los anhelos de estar al día a toda costa. Es un momento muy diferente, marcado por un insólito proceso de crecimiento económico ⁶ que permite, por primera vez, la consolidación de un mercado artístico y la institución de cierto prestigio social del artista. Aunque siga pues el arte menospreciado por el gobierno y desarrollado al margen de cualquier interés oficialista, cuenta ahora con circuitos comerciales que provocan el incremento notable de su producción y la profesionalización de no pocos agentes suyos. Provisto del reconocimiento

⁶ El flujo de capitales provenientes de la acelerada internacionalización de la economía paraguaya, el proyecto hidroeléctrico de Itaipú y las inversiones de compañías multinacionales, basadas muchas de ellas en la desaforada corrupción promovida por la oligarquía stroessnerista, provocaron la brusca reactivación de la economía nacional durante la década de los años setentas.

institucional que significa el mercado y más maduro tras dos décadas de desarrollo intenso, el arte paraguayo adquiere durante los setentas y ochentas un tono más cauto y severo. La necesidad de ajustar formas que habían nacido tarde y crecido a las apuradas le llevan a volverse sobre sí y asumir un carácter más conservador y un sentido claramente reflexivo.

Sobre estas notas propias se inscriben las señales analíticas que envían los centros. Me interesa el caso de las vanguardias conceptuales (las últimas vanguardias en sentido estricto) pues la apropiación que hacen ciertos artistas paraguayos de sus recursos implican nuevamente un desmontaje profundo de los principios que los sostienen. Se sabe que la opción analítica, oportuno término de Menna⁷, irrumpe como una de las fuerzas más firmes que definen el horizonte de ese momento. El gran ciclo de la modernidad artística se cierra con una gran autorreflexión que pone en escena sus propios mecanismos retóricos y se pertrecha en los asépticos terrenos del lenguaje. La realidad es observada, con desconfianza, desde la mirilla de los conceptos, principio último de la representación: tanto, que la idea de la obra termina por desplazar su ejecución. Esta tendencia autoanalítica, pregonera de la crítica posmoderna que se prepara ya y hará entrada enseguida, aparece en el Paraguay apenas iniciados los años setentas. Pero al hacerlo se refracta, se descentra, se contamina con los contenidos apremiantes de un tiempo dramático, olvida sus proclamas tautológicas, escapa del puro círculo autoconciente del lenguaje y, a veces, se disuelve tragada por la corriente turbia de la historia. Una historia, por cierto, más preocupada por sus propios infortunios que por el engranaje íntimo de los códigos o el juego especular que permite la manipulación de los signos.

Desarrollada en Asunción por artistas como Carlos Colombino, Osvaldo Salerno, Bernardo Krasniansky y Luis Alberto Boh, entre otros, es llamada *re-figuración* la tendencia que

⁷ Menna, Filiberto. *La opción analítica en el arte moderno. Figuras e iconos*, Colección Punto y Línea. Editorial Gustavo Gili S.A., Barcelona, 1977.

adopta principios conceptuales. Pues bien, por las razones recién citadas, implicó tal adopción alteraciones importantes de aquellos principios. Es que las preocupaciones autorreferenciales no ocurrieron en detrimento de una imagen fuertemente comprometida con la expresión. Por eso, aún reflexiva y formalizada, la peculiar versión paraguaya rebasó los asépticos esquemas del concepto y acogió una figuración espesa y bien consistente: la *re-figuración* sirvió no sólo para consolidar el armazón signifiante de la obra sino para cobijar dramáticos contenidos sociales, empalmar con la tradición figurativa de cuño expresionista, pasar mensajes furtivos, metaforizar la opresión y burlar la censura. Pero, sobre todo, para anunciar la posibilidad de perspectivas diferentes de enunciación, la existencia de otras márgenes de inscripción.

La tarea de desencastrar una sintaxis transcurrida en circuito cerrado y abrir la reflexión a las urgencias que empujan desde afuera ayudó a sortear no pocos riesgos del narcicismo conceptual de ese momento. Pero también, y en otro extremo, permitió esquivar un sentido denunciante y panfletario de la crítica. Esa manera descentrada de trabajar el lenguaje pudo, así, muchas veces evitar tanto el contenidismo del motivo como la autosuficiencia de la forma consumada, lo que marcaba un logro primordial en términos del programa moderno paraguayo.

Por eso, siguiendo caminos propios, la figuración simultáneamente reflexiva y dramática de este momento se presenta como la superación de los conflictos que turbaron y movilizaban el curso difícil de la modernidad artística paraguaya. Tiende, en primer lugar, un puente entre el reino sereno del lenguaje y los turbulentos terrenos de la historia; en segundo, propone un modelo convincente de mediación entre la necesidad de sintonizar el horario internacional y la de seguir el ritmo de las circunstancias propias. Así, este momento es considerado como el punto más intenso y prolífico de la plástica paraguaya que alcanzaría en él la culminación de su proceso de modernidad.

II. DES-MODERNIDADES

Pero esa misma idea de tiempo cumplido y consumado, tan cara al pensamiento moderno aunque sea invocada ahora desde la crítica de la modernidad, tiene en las culturas periféricas alcances diferentes a los que posee en las del centro. Y si refiriéndose a éstas parece impropio suponer un modelo realizado, hablando de aquellas se vuelve impensable la idea de una síntesis aplacadora de diferencias, de un círculo que se cierra, agotado y pleno. De hecho, aunque quepa hablar de un tiempo distinto para nombrar el transcurrido luego de derrocada la feroz tiranía militar, muchas cuestiones sobrevivientes y dispersas continúan poblando de fantasmas los aires posmodernos. También acá se traba una ilusión moderna. Y se abre una brecha breve.

El 3 de febrero de 1989, a la madrugada, cae la dictadura de Stroessner empujada por antiguos cómplices suyos. Oficialmente, comienza entonces el periodo de la llamada *Ttransición hacia la Democracia*, que concuerda con el ambiguo tiempo de las pos-dictaduras militares sudamericanas y coincide, en fecha exacta, con la caída del muro y los melancólicos rituales pos-históricos. El momento conocido como de las transiciones pos-dictatoriales del Cono Sur transcurre en un lugar de paso; un deslugar, por propia definición provisional, transitorio: un destiempo. Y lo hace inmerso en una atmósfera nueva, provista de luces menos crudas y escenas no tan dramáticas. Un clima que se confunde con el del nublado paisaje posmoderno.

Pero la ficción de un tiempo suspendido y templado -ficción asociada a la caída de las dictaduras militares y sintonizada con el inocuo presente global- no podía durar demasiado. Pronto, el neutral horizonte posmoderno se pobló de amenazantes sombras nuevas y, muy

pronto, las "posdemocracias" del Sur dejaron entrever los efectos de nuevas corrupciones, violencias y desajustes graves vinculados a brutales procesos de neoliberalización trasnacional. Las crecientemente graves crisis ambientales, políticas, económicas y sociales que sacuden los países del Sur durante este agitado fin de siglo difícilmente se avienen con los modelos ligeros y los aires desgastados que acerca la cultura globalizada. Las presiones de historias propias, crecidas sin duda con los aconteceres universales, adulteraron nuevamente el sentido de ciertos paradigmas centrales.

Moreiras encuentra en la coyuntura posdictatorial de Chile, Argentina, Paraguay, Brasil y Uruguay el prototipo del *impasse* cultural posmoderno. Es decir, el Cono Sur representa bien la paradoja tardocapitalista según la cual ciertas periferias, heterogéneas en sus modos de producción y relativamente resistentes a la fetichización del mundo como mercancía, tienen mayores posibilidades que el centro de mantener vivo el sentido de un cauce de la historia. En el contexto de un debilitamiento general del sentido histórico, agobiado hasta la consumación por el poder simbólico del capitalismo trasnacional, "la posibilidad de historicidad estaría por lo tanto menos agotada en la periferia de lo que está en el centro"⁸.

Aquella adulteración de los paradigmas centrales de la posmodernidad, acrecentada sin duda por esta posición distinta ante la construcción de la historia y la búsqueda del sentido, promovió un nuevo deslizamiento en cierta producción latinoamericana movida más a partir de las presiones de su tiempo difícil que de las blandas seducciones de los imaginarios

⁸ Moreiras, Alberto, "Posdictadura y reforma del pensamiento", en *Revista de Crítica Cultural*, N° 7. Santiago de Chile, noviembre de 1993.

transnacionales. Ya durante la década de los años ochentas algunas tendencias del arte contemporáneo comenzaron en el Cono Sur a reintentar nuevas formas de disidencia y a recuperar, por lo tanto, su menguada carga política y sus debilitada vocación pendenciera.

Pero, tanto como oponer a las complacientes imágenes globalizadas, cabe confrontar estas tendencias críticas del arte del Cono Sur de los años 80 y 90 con direcciones equivalentes y contemporáneas desarrolladas en las metrópolis, especialmente los diferentes modelos de arte activista, político o alternativo producidos en Nueva York: las propuestas más definidas e influyentes y las mejor sustentadas teóricamente. Estas se centran básicamente en la obsesiva puesta en cuestión del propio sistema del arte (institucionalidad de museos, galerías, curatorías, ediciones, crítica), la emergencia de nuevas identidades (étnicas, raciales, sexuales, culturales) y ciertos emplazamientos del (micro)poder (sexualidad, género, cuerpo). Como corresponde, las periferias heredan estas preocupaciones pero, al hacerlo, de nuevo las desplazan; las reenvían a otros lugares. Las convierten en obsesión por el cuerpo torturado o desaparecido, las vinculan con el tema de la construcción de la memoria y la reconstrucción de lo público, las confrontan con discusiones sobre la relación centro-periferia, global-local, las comprometen con los horrores del hambre y de la violencia, con la necesidad de reimaginar utopías, de anticipar futuros viables.

Una vez más: ciertas cuestiones bien formuladas en el centro pierden definición una vez resituadas en zonas marginales. Así, el auto-cuestionamiento del sistema del arte no significa lo mismo para regiones carentes de una institucionalidad bien afirmada en ese ámbito: una institucionalidad en parte necesaria, o al menos demandada por los sectores más críticos. Por eso, las posiciones contestatarias del Sur, más que contra una institucionalidad del arte carente de fuerza y de prestigio - incapaz de constituirse en contra-polo hegemónico-, orientan sus frentes contra el esteticismo flojo propagado por los mercados globales y, aun, contra ciertos

estereotipos del arte del *mainstream* (lo políticamente correcto, el clisé multiculturalista, las lecturas exotistas del arte latinoamericano, etc.).

También el tema de las políticas de la diferencia funciona distinto en el Norte y el Sur. El arte sudamericano de los años 80 hace de buena gana un espacio para figuras e imágenes “alternativas”, pero reconoce pronto que, traducidas a la práctica artística diferente, sobre el fondo de complejas experiencias históricas relativas al tema de lo etnográfico, lo pluricultural y lo multiétnico, “las políticas de la identidad” terminan resultando en el mejor de los casos, forzadas. Y aún más: advierte que, planteadas en clave *multiculturalista*, tales políticas tienden a sustancializar las diversidades, atomizar las demandas sectoriales y estorbar la posibilidad de que las mismas se articulen en proyectos de conjunto. La consigna pareció, por eso, poner en escena el tema de la diferencia pero haciéndolo de cara a un cierto horizonte común de sentido que facilitase la construcción social: trabajar la diversidad más cerca de la figura de ciudadanía que la de identidades. Es que, durante la posdictadura, tanto o más que el respeto de la diferencia, la cohesión social se presentaba como un requerimiento básico para una región enfrentada a la exigencia de recomponer trabajosamente sus tramas sociales deshilachadas y ensayar proyectos compartidos.

En el Paraguay, estas direcciones críticas eclosionaron de golpe, ya iniciados los años 90, luego de una situación de empantanamiento, breve, sofocante. Hacia mediados de la década de los 80, en efecto, la fuerte tensión creativa que animaba el quehacer de la plástica había comenzado a aflojarse. Ciertos grandes nombres se repetían y resultaba imposible divisar en perspectiva el arribo de relevos o, al menos, refuerzos generacionales. Parecía como si, culminada la experiencia moderna, los artistas no tuvieran claros sus nuevas funciones y sus lugares. Según queda indicado, esta situación de desconcierto y parálisis coincidía con la

inapetente atmósfera posmoderna y empalmaba, a partir de 1989, con la etapa de la posdictadura. Etapa esperada con ansias demoradas; momento de flamantes libertades. Pero, también, tiempo de nuevos desencantos. Poco después de caída la dictadura comenzó a desteñirse la presencia de sectores artísticos y culturales, que perdieron empuje y entusiasmo y ablandaron la mirada. Es que las posturas ya no eran entonces tan definitivas ni las certezas tan claras. El espacio en donde se juega el poder devino de un campo de batallas heroicas a un escenario confuso de actores múltiples y posiciones inestables.

Esta ambigua diversidad actuó como un agente propicio a la afirmación de la diferencia y la complejidad de las fuerzas sociales pero, como se dijo, también se convirtió en un factor disolvente de identidades y certezas colectivas. Es que, aunque la dictadura de Stroessner había logrado impedir la constitución de un tejido social firme, la resistencia al sistema constituyó un firme referente utópico en torno al cual se aliaban diversos sectores de la sociedad civil y ante el cual construían con fervor sus metáforas muchos artistas. Por eso al guión dramático de la dictadura sucedió un libreto confuso y disperso. Desorientados, los artistas debieron reformular sus posiciones y acomodarse a un guión desconocido, a una coreografía planteada en teatro sin hitos ni contrastes. Fue entonces cuando ocurrió ese momento blando y desinflado para la cultura: la esperada transición fue vivida más como pérdida de referentes que como impulso reinstaurador de sentido histórico.

Sobre este trasfondo anémico comenzó a manifestarse la emergencia de nuevas fuerzas a partir de los primeros años 90. Al lado de artistas que ya habían producido una obra significativa, como Carlos Colombino, Osvaldo Salerno, Ricardo Migliorisi, Bernardo Krasniansky y Félix Toranzos, aparecen otros nuevos, no siempre demasiado jóvenes, como Fátima Martini, Karina Yaluk, Carlo Spatuzza, Engelberto Giménez, Marité Zaldívar, Mónica González, Feliciano

Centurión, Alejandra García, Marcos Benítez, Gustavo Benítez, Pedro Barrail y Adriana González, entre otros. Y después, la última tanda integrada por artistas muy jóvenes como Claudia Casarino, Freddy Casco, Gabriela Zucolillo, Bettina Brizuela, Marcelo Medina y otros. Desde diferentes lugares y a través de medios distintos y cruzados, todos ellos apuntan a un replanteamiento crítico de la representación e intentan nuevas narrativas acerca de la subjetividad y nuevas inscripciones de lo histórico.

Así, estos artistas detectan cuestiones y asumen estrategias retóricas acercadas por los aires finiseculares: desde el interés por la apropiación y el fragmento, el recurso alegórico, los cruces transculturales e intertextuales y la cultura tecnológica y mass-mediática hasta el redescubrimiento de la vigencia de lo alternativo local (lo popular e indígena, básicamente). Pero también asumen contenidos relacionados con el actual reposicionamiento de la subjetividad: el cuerpo, la sexualidad, la enfermedad y el deseo, la memoria personal y social, el registro cotidiano, etc. Por otra parte, se habilita de golpe una escena que había estado cancelada durante por lo menos la última década. Y replotan las preocupaciones políticas y sociales, la inquietud ante las nuevas formas del ecocidio y la corrupción, la violencia y la miseria; la impugnación de la banalidad militante del mercado global. Y vuelve a adquirir vigencia un sentido visceral y dramático de la expresión, una dirección violenta y cruda, a veces, directa casi, que construye sus metáforas en el umbral de la literalidad más descarnada. Quizá este nuevo contenidismo implique una reacción contra el excesivo formalismo moderno. Pero es probable que, también, signifique una contestación a la insoportable levedad posmoderna. Lo cierto es que, aun sobre el riesgo de nuevos reduccionismos literarios y analíticos, se afirman una vez más la importancia de las narrativas así como el valor propositivo de la obra y su planteamiento conceptual. Pos-conceptual: ahora la idea actúa no como dispositivo formal sustraído del flujo discursivo, sino

como fuerza que, aun sumergida en él, sustenta y moviliza las formas para reponer el sentido.

Esta súbita rehabilitación de espesores semánticos y proyecciones pragmáticas que parecían abandonados, descubre, obviamente, un desplazamiento del sentido de la representación. A contrapelo, pues, de cierta afectada indolencia posmoderna y más allá de sus resignadas proclamas antiutópicas, se afirma en ciertas producciones artísticas contemporáneas la voluntad de volver a escrutar, inútilmente, lo real y a asumir posiciones, transitorias quizá, ante los quehaceres intrincados que propone la historia.

Es difícil que recupere el arte su viejo sueño moderno de conciliar forma y contenido en el fondo de un sólo impulso que habrá de rematar en un punto exacto señalado por el Logos. Y es casi imposible ya que pretenda el pensamiento invocar fundamentos universales y que aspiren los movimientos artísticos a encauzar el curso de la historia a través de transgresiones formales y sobresaltos de la sensibilidad colectiva. Pero es indudable que hoy muchos artistas que operan en lugares periféricos (como en otros), a partir de diferentes condiciones y en pos de metas distintas, intentan nuevas formas críticas. Formas que no pasan por los gestos de protesta, las promesas de redención o el ansia de fundamento pero que pueden ayudar a movilizar los significados estancados y sacudir los imaginarios entumecidos. Formas que podrían contribuir a prolongar los enigmas y nutrir los mitos de la colectividad y a perturbar sus muchas memorias para alentar sus tantos deseos. Formas que, ojalá, puedan desestabilizar todavía los escenarios en donde el cuerpo social se representa y se sustrae, turbar las imágenes e ideas que tiene la sociedad de sí e impedir que se aplaque el oficio irritante de los símbolos.

III. MODERNIDADES PARALELAS

Se ha venido analizando hasta ahora el desfase operante entre las modernidades metropolitanas y sus versiones periféricas, tergiversadas por *tempos* diferentes. Esta diferencia es aprovechada por ciertos artistas para torcer el sentido originario o intentar reanimarlo o suplantarlos cuando estuviere exhausto. Aquellos desajustes surgen de la dificultad de equiparar la puesta en símbolo de modelos diferentes; las vanguardias y las posvanguardias de las contradictorias modernidades periféricas difícilmente pueden equivaler a los movimientos de iguales nombres de la modernidad central y sus sucesivas racionalidades industriales, tardocapitalistas y transnacionales. Ni siquiera parece claro que la categoría de vanguardia corresponda en el primer caso. Pero, de cualquier modo, es evidente la operación de un juego de hegemonías y contrapoderes: de imposiciones y resistencias, de asimilaciones y transculturaciones diversas que rechazan, adulteran, digieren o devuelven como bumeranes las señales centrales y las dotan de cierta no proyectada transitividad.

Pero ahora nos encontramos ante otro caso. El de sujetos que, sin agraviar demasiado el idioma o el concepto, podrían ser denominados "sub-periféricos". Son sectores, comunidades o individualidades populares, suburbanas e indígenas que no pretenden imitar o construir versiones particulares de las señales euro-norteamericanas sino proseguir sus propios derroteros simbólicos, generalmente de origen tradicional (colonial o prehispánico), y asumir con naturalidad que las oscuras razones del tiempo los llevan, cada vez con más frecuencia, a internarse en territorios regidos por códigos modernos (códigos económicos, sociales, culturales, estéticos). Es decir, estos colectivos, o estas personas, no parten de una preocupación previa por ser modernos o, en el otro extremo, conservar la "autenticidad". Pero tampoco les asusta en

absoluto a ellos adoptar, a veces con mucha rapidez, pautas modernas cuando resulten convenientes a exigencias expresivas o funcionales. O conservar, obstinadamente, formas arcaicas cuando mantuvieren ellas vigencia. No se mencionan acá, por hartos sabidas y extrañas a este tema, las situaciones de mutilación, arrasamiento e imposición coercitiva de formas culturales, así como las relativas a la conservación, más o menos incontaminada, de las pautas tradicionales; este punto se refiere exclusivamente a los procesos mediante los cuales ciertas formas modernas son redefinidas desde prácticas continuadoras de historias ajenas a la experiencia moderna.

Esos impuros procesos constituyen quizá las expresiones más características de lo que se viene llamando "hibridez" cultural para designar ciertas notas de la entreverada globalización posmoderna. Pero, aunque existan coincidencias y cruces entre los imaginarios populares⁹ y los posmodernos, resultaría extravagante hablar de una "posmodernidad popular": si, aislados, ambos términos resultan problemáticos, unidos compondrían un concepto innecesariamente intrincado y, como tal, poco útil. Parece impropio aplicar categorías provenientes de una saturación de la modernidad a culturas regidas por sistemas simbólicos tradicionales, modalidades amodernas y experiencias mezcladas, fracturadas e incompletas de los tiempos modernos

Presionadas por condiciones nuevas que comprometen su supervivencia, esas culturas desarrollan diferentes estrategias simbólicas de apropiación de imágenes, técnicas y códigos modernos y, aun, disputan circuitos propios de la institucionalidad moderna (en el plano del arte: mercado, publicaciones, distinciones, participación en concursos y eventos internacionales, etc.).

⁹ Con serias reservas, el término "popular" es usado acá en una referencia elemental y por razones operativas ubicadas al margen de cualquier discusión acerca de su pertinencia. En este artículo se entiende como "popular" el conjunto de grandes mayorías o sectores minoritarios excluidos de una participación efectiva en lo social, económico, cultural y/o político.

En contra de discriminaciones y preconceptos que intentan reducir las expresiones populares a banales producciones folklóricas, ejemplares de colecciones etnográficas (cuando no arqueológicas), esencias nacionales petrificadas o residuos curiosos de un mundo en extinción; en contra de estos prejuicios, de fuerte signo ideológico, diversos artistas populares, integrados o no en comunidades o sectores, recrean y reacomodan los escenarios de su producción, y aun tratan de ensancharlos compitiendo con los sectores ilustrados. Resulta más fácil encarar este tema a través de la rápida exposición de dos casos concretos ocurridos en el Paraguay, entre muchos otros.

El conjuro moderno

Dirigente sindical, fervoroso militante anarquista, Ignacio Núñez Soler (1891-1983), más conocido como Don Ignacio, comenzó su carrera como pintor de brocha gorda. En forma autodidacta fue desarrollando luego una imagen propia impulsada por una vocación expresiva vehemente y nutrida de su intensa experiencia popular y su radical compromiso político. Su primera exposición, cargada ya de inconsciente modernidad, fue realizada en forma marginal en 1931, más de veinte años antes de que comenzare el movimiento moderno en el Paraguay. La imagen de Don Ignacio, considerada chocante y aún grotesca durante décadas, se afirma hoy no sólo como un compendio vigoroso de aspectos ignorados de los barrios de Asunción y su vida cotidiana, sino también, y especialmente, como una de las interpretaciones pictóricas más lúcidas de momentos oscuros de la historia social y política del país.

Según queda señalado, esta obra se gesta y crece sin ningún contacto con el desarrollo de la modernización artística, cuyas consecuencias anticipa en una escena paralela y separada: Don

Ignacio accede a la modernidad por atajos propios y utiliza y mezcla con absoluta naturalidad diferentes contenidos y repertorios lingüísticos de las vanguardias; sin mayores trámites, accede directamente desde la iconografía suburbana a conquistas formales y expresivas a las que los modernos ilustrados llegan a través de trabajosos y largos procesos.

El resultado es una pintura provista de la fuerza suficiente como para integrar distintos elementos temáticos, tiempos, géneros y estilos en una unidad pictórica coherente pero notablemente compleja y hasta desigual. En sus retratos coexisten viejos líderes comunistas y reinas de belleza; sacerdotes y maestros, vecinos anónimos y lejanos pensadores europeos admirados por un pintor que jamás leyó una sola línea escrita por ellos. Sus recursos estilísticos y pictóricos son tan variados que no admiten encasillamiento alguno: con libre arbitrariedad, Don Ignacio utiliza en la misma obra manchas rápidas, subraya contornos con líneas gruesas, modela las figuras y las pinta planas; adopta técnicas impresionistas o expresionistas y soluciones de los *naifs*, sigue principios del *pop*, incluye recursos alegóricos y simbolistas y asume alegremente el tono *kitsch* de los medios masivos.

Pero Don Ignacio es también un moderno en cuanto su obra se presenta programáticamente con una intención emancipatoria y en pos de un ideal utópico. Funciona con una carga mágico-propiciatoria (en un sentido performativo que es tanto popular como ilustrado): una energía voluntarista que pone en su lugar el descarriado mundo a través del conjuro de sus formas y sus colores. Por eso, el artista actúa sobre la realidad pintando el cambio social que tanto anhela y convocando a través de la figura el advenimiento de un mundo más justo y más humano. Esa dirección omnipotente de lo simbólico hace que él pueda, a través de sus cuadros, corregir el presente y enmendar los errores de la historia señalándole el curso correcto: el revolucionario.

Las dos cerámicas

En noviembre de 1994, Juana Marta Rodas y su hija Julia Isídrez, alfareras procedentes de la Compañía Caaguasú del pueblo de Itá, obtuvieron de un jurado internacional el premio más importante que se otorga en el país a las artes plásticas (Gran Premio de la *Bienal Martel de Artes Visuales*)¹⁰ Desde tiempos precoloniales son las madres quienes transmiten a sus hijas los secretos de la cerámica, oficio que, desde entonces, ha sobrevivido a los impactos de adversidades distintas conservando la alquimia originaria de la técnica y el argumento seguro de sus formas. Pero, aun bien sostenidas en el fondo de esta tradición, las imágenes de estas ceramistas acusan de pronto el desafío de influencias nuevas, de funciones distintas, de otros aires de su propio tiempo. Entonces, las formas cambian, se arriesgan con audacia a aceptar el reto: son otras ya sobre el fondo de la misma técnica y la misma memoria.

Hoy, las cerámicas de Juana Marta Rodas y de Julia Isídrez conforman bestiarios imposibles, figuras fantásticas que carecen de nombres, seres inquietantes que turban para siempre el devenir sereno de un cacharro cotidiano. Suponen diseños precisos resueltos de un sólo golpe, formas demasiado exactas, demasiado audaces. Presentan contornos rotundos, conforman signos exagerados; síntesis depuradas en los límites de lo abstracto. Las funciones y los usos primeros han sido olvidados en el derrotero de una figuración que crece movida por los antojos de un impulso propio. Pero persiste en ella el arquetipo ventrudo del recipiente, su vocación matricial, su sino convexo. Aun así, ¿qué tienen que ver con la historia mestiza y la

¹⁰ En 1999, un año después de escrito este texto, Juana Marta Rodas y Julia Isídrez obtienen el Premio Premio *Príncipe Claus* de Holanda para la Cultura y el Desarrollo.

tradición del barro estas piezas caprichosas, estas esculturas dramáticas que más parecen responder a los delirios de un artista urbano que a la fabulación serena que producen los campos? Quizá la duración de los procesos culturales esté asegurada por la posibilidad suya de asumir el pasado desde el sitio, provisional siempre, que funda el momento propio: lugar abierto a escenas distintas y cruzado por muchos tiempos.

Es indudable que Juana Marta y Julia siguen nombrando un territorio que ya producía formas en barro desde mucho antes de la fundación de Itá y de la aparición del cántaro mestizo. Pero también es obvio que expresan un ámbito definitivamente distinto, un espacio en el que se han colado otras percepciones y otras maneras de ver el mismo paisaje, que ya no es el mismo. Estas inquietantes esculturas demuestran que, en sí mismas consideradas, ni la tradición ni la modernidad ofrecen garantías ni constituyen amenazas; lo que legitima los símbolos que una u otra producen es la verdad de la que se alimentan ambas. Y la verdad de Juana Marta y de Julia es la de un tiempo ambiguo y un presente desgajado. La labor de expresarlo entero y nítido supone un esfuerzo intenso y requiere formas seguras, macizas, figuras que están más atrás del origen y por encima de la valla que traza el umbral moderno.

Ticio Escobar

Asunción, 1998