

INFLUENCIA EXTRANJERA Y AUTO GESTIÓN EN LA MODERNIZACIÓN ESTÉTICA PARAGUAYA DE 1950*

Ángel Mariano Jara Oviedo¹

Resumen:

En este trabajo, se analiza la influencia extranjera tanto en la creación de una tradición naturalista académica en las artes plásticas paraguayas como en la renovación estética llevada adelante a partir de la década del 50. Asimismo, se analiza la autogestión de la renovación cultural moderna en contra del aislamiento y el atraso cultural percibido por los actores culturales de esta época.

Palabras clave: Paraguay - dictadura – modernización artística – Cono Sur

Introducción

La noción de aislamiento es un aspecto con que se caracteriza típicamente al proceso cultural paraguayo. En este trabajo sostenemos que el Paraguay de la década del 50 fue *un país en el mundo* con fronteras *semipermeables* no solo al comercio o las migraciones, sino también a las modas, a los procesos culturales, a los objetos, a las discusiones y diversos fenómenos ideológicos.

La historia de la modernización estética en Asunción del Paraguay, iniciada a partir de la década del 50, giró en torno a dos factores que considero fundamentales para su análisis y comprensión: la influencia extranjera y la autogestión. El primer factor se materializó en los viajes al extranjero realizados por los agentes del campo, ya sea por cuenta propia, ya sea por el recibimiento de becas. También se produjo la inmigración de intelectuales y artistas al Paraguay, tal fue el caso de la española Josefina Plá, o el brasilero Livio Abramo, quienes se radicaron en el país, o la breve pero fructífera estadía de João Rossi, oriundo del Brasil. También podemos pensar en términos de

* Este trabajo está basado en la tesis de maestría *Los caminos de la Imagen Moderna. El Grupo Arte Nuevo y la génesis del campo artístico en Asunción*, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires. La misma se basó en una investigación cualitativa sobre la modernización estética en Asunción en la década de 1950.

¹ Licenciado en Ciencias de la Comunicación por la Facultad de Filosofía de la Universidad Nacional de Asunción, Paraguay y Magíster en Comunicación y Cultura por la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires.

influencia extranjera tomando en cuenta el flujo de publicaciones extranjeras al interior del Paraguay.

El segundo factor puede caracterizarse por la oposición autonomía/heteronomía que caracterizó el desarrollo de las artes plásticas paraguayas a partir de la aparición del Grupo Arte Nuevo. Efectivamente el grupo artístico conformado inicialmente por Josefina Plá, Lilí del Mónico, Olga Blinder, y José Laterza Parodi da cuenta de una historia de autogestión opuesta a la gestión acompañada por el gobierno, realizada hasta entonces desde el Centro de Artistas Paraguayos y con el liderazgo de Roberto Holdenjara.

Resulta de utilidad contextualizar estos ejes con respecto a la situación política que se vivía en la década de 1950. El ascenso del stroessnerismo representaba una dura realidad a la cual debían adaptarse las actividades culturales, ya sea desde la integración, así como desde un recorrido paralelo e incluso desde la oposición.

En 1954, tras un golpe de estado, cae el gobierno colorado de Federico Chávez y asume el gobierno el general Alfredo Stroessner con un régimen autoritario que duraría 35 años en el poder. La difícil situación económica del país hasta aquel momento había permitido el crecimiento de la disconformidad y la emergencia de un movimiento de fuerzas y alianzas que planeaban la toma del gobierno por la vía del golpe de estado. El partido colorado también pasaba por tensiones internas. “[E]l golpe del 4 de mayo de 1954 aprovechó la crisis del Partido Colorado, único tolerado en la coyuntura, y junto a una fracción del mismo concretó la operación político-militar” (Lezcano, 1989, pp. 13).

Se puede argumentar que uno de los factores de la legitimidad de Stroessner era la inestabilidad política en que vivía el país prácticamente a partir de la finalización de la guerra de la Triple Alianza en 1870 y el “subcolonialismo” ejercido por la Argentina y el Brasil. El régimen autoritario que se estaba instalando era percibido por un sector de la población como un “mal necesario” y “temporal” para sanear las instituciones con miras a un futuro más organizado y sin alternancias sangrientas. Pero dicho régimen estaba destinado a perdurar. Estados Unidos apoyaba al nuevo gobierno, con el objetivo de contener el avance del comunismo en el contexto de la guerra fría. El Brasil también se mostraba favorable, ya que Stroessner tenía buena relación con los militares de ese país. Por intermedio de Epifanio Méndez, se consigue la neutralidad argentina.

Desde la instauración de la democracia electoralista a fines del siglo XIX y la creación de los dos grandes partidos políticos, como el Liberal y el Colorado, la alternancia

política se había caracterizado por una sucesión de golpes de estado y la falta de legitimidad del voto para llegar al poder. Sin embargo, la discusión, el debate y el disenso estaban instalados en la sociedad de alguna manera. Existía un sistema de oposiciones político partidarias que incluía la influencia política extranjera, del Brasil y la Argentina, así como de los Estados Unidos; incluía también la lucha por el poder los dos grandes partidos políticos, los partidos más pequeños como el socialista y el comunista, los distintos movimientos sociales, los sindicatos y gremios que se habían empezado a conformar a principios del siglo XX, así como los distintos sistemas de alianzas que muchas veces contaban con la adhesión de agentes militares, los cuales eran necesarios al momento de hacer caer determinado régimen.

La libertad en sus diversos aspectos fue una dimensión que se encontró cercenada en este estado de cosas por 35 años. El Estado pasó a ser cooptado por la alianza estratégica entre los sectores autoritarios. En este estado de cosas, el Gobierno perdió el interés por mejorar las condiciones del ciudadano, así como ganó en la voluntad de control, de desarticular cualquier movimiento de asociación, de cambio o de lucha. Las leyes, en este sentido, pasaron a ser una fachada tras la cual se desarrollaba el crecimiento de los privilegios de la cohorte gobernante (ídem).

Frente a estas circunstancias el Grupo Arte Nuevo se encontraba en dificultades para desarrollar su tarea de modernización estética. Pese a esto, el relato de los integrantes del Grupo señala una convivencia relativamente pacífica con el régimen autoritario. Aún así, el contexto autoritario tiene un efecto real que muchas veces se puede ver plasmado en la obra de los artistas, como es la serie de los torturados de Olga Blinder, con un sentido de protesta y denuncia. A su vez, se manifiesta en la falta de apoyo institucional y de políticas culturales adecuadas a una modernización estética. Esto es claro en el diseño de políticas culturales tendientes a la cristalización de corrientes “pasatistas” de la cultura, como la que se desenvolvía en la Escuela de Bellas Artes, creada en 1957, bajo la dirección de Roberto Holdenjara. Frente a esto se impuso a los artistas del Grupo Arte Nuevo una gestión autónoma de las actividades culturales. Una autogestión que actuaba de forma paralela a la política cultural del gobierno y que tuvo además la asistencia de corrientes y sectores artísticos de la Argentina y el Brasil.

Influencia extranjera versus aislamiento

El concepto de “hibridación”, tal como lo concibiera García Canclini en *Culturas Híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*, nos permite pensar algunos aspectos sobre la modernización estética en el Paraguay. García Canclini distingue cuatro rasgos de la modernidad: emancipación, expansión, renovación y democratización, todos los cuales se han manifestado en América Latina en el transcurso del siglo XX.

La “emancipación” se relaciona con la secularización de los campos culturales, con la liberalización temprana de las estructuras políticas del siglo XIX, así como con la racionalización de la vida social. El aspecto de la “renovación” está vinculado con el crecimiento acelerado de la educación media y superior, la experimentación artística y artesanal, y el dinamismo con que los campos culturales se adaptan a las innovaciones tecnológicas y sociales. La “democratización” se da en el continente con sobresaltos e interrupciones, lo que implica para Latinoamérica un sentido distinto del imaginado por el liberalismo clásico. Está vinculada con la expansión educativa, la difusión del arte y la ciencia, así como con la participación de la población en partidos políticos y sindicatos, es decir, el desenvolvimiento de una sociabilidad y una ciudadanía. Por último, el desarrollo más lento es del rasgo de la “expansión” especialmente en su aspecto económico.

La modernización se dio de forma contradictoria y desigual en la articulación de sus componentes. Tanto porque al desarrollarse los rasgos de la modernización se encontraron en conflicto entre sí, como porque los beneficios de la modernización no alcanzaron a todos los habitantes del continente por igual: o sea que se dio una distribución desigual de los beneficios. Según García Canclini, la modernización contradictoria debe interpretarse en interacción de tradiciones existentes, como coexistiendo con comportamientos y creencias tradicionales no modernos.

La apropiación asincrónica de las novedades en la producción y en el consumo por parte de países, regiones, clases y etnias, la convivencia de elementos contradictorios no modernos con elementos modernos, determinó una cualidad híbrida para la modernización latinoamericana. La hibridación permite dar cuenta de contactos interculturales tales como el mestizaje, que en sentido biológico significa la producción de fenotipos a partir de cruzamientos genéticos, pero que en sentido cultural representa

la mezcla de hábitos, creencias y formas de pensamiento europeos con los originarios, el sincretismo, que se refiere a la combinación de prácticas religiosas tradicionales y, desde un sentido más amplio, la adhesión simultánea a varios sistemas de creencias. También la creolización, referida a la lengua y la cultura creadas al combinar una lengua básica junto con otros idiomas. El interés de este tipo de hibridación radica en que permite dar cuenta de forma paradigmática de un *continuum* de diversidad de las tensiones entre lo oral y lo escrito, entre lo culto y lo popular. Asimismo, puede designar procesos de confluencia cultural donde hay desigualdad de poder, prestigio y recursos materiales.

En síntesis, el concepto de hibridación permite dar cuenta de fenómenos de interacción entre lo premoderno, lo moderno y lo posmoderno. En el caso paraguayo, resulta útil para pensar el desfazaje y contradicciones entre una “modernización política” autoritaria y la “modernización cultural”, progresista. También nos es operativo para indagar sobre la influencia de los países vecinos en la modernización cultural paraguaya. Aunque a simple vista esta modernización parece realizarse en un contexto de aislamiento y de autoritarismo, los testimonios de los agentes son contradictorios a este respecto. Si bien el aislamiento era real, los flujos culturales provenientes del extranjero produjeron finalmente la acentuación del proceso modernizador en la esfera cultural aunque de forma asincrónica.

La Isla rodeada de tierra

“...el vacío del pasado impidió que llegaran a este país mediterráneo y aislado, cerrado sobre sus desgracias nacionales y sociales, tan siquiera los ecos de las corrientes culturales que habían transformado y seguían transformando las ideas, las artes, las literaturas latinoamericanas” (Roa Bastos, 1982: 13).

La cita de un texto que se publicó en la *Revista Paraguaya de Sociología* todavía bajo la dictadura stroessnerista, contiene una opinión compartida por varios actores de la década del 50 del campo cultural paraguayo. Esta opinión sobre el aislamiento cultural del país parece basada en una constatación concreta: atraso y aislamiento cultural. Para Roa Bastos el atraso además del factor económico y social presenta el componente del bilingüismo, el cual es un rasgo distintivo del Paraguay. En contra de esta postura podemos sostener que las condiciones internacionales del arte fueron un factor importante que jugó un papel decisivo para que finalmente los valores estéticos de la

renovación triunfaran en contra de posiciones tradicionales en el país. Aquí podemos intentar pensar la producción artística de Asunción como un entrecruce de las influencias porteñas y paulistas.

Por contraste con Paraguay, la Argentina desarrolla tempranamente un campo artístico autónomo. Este mantiene en su versión académico-naturalista una influencia muy fuerte a nivel cultural sobre el Paraguay hasta 1950, época en que empieza a terciar con más fuerza el campo artístico brasileiro (Escobar, 1984).²

En 1950, los pintores que lideraban la escena artística asuncena estaban influenciados por las últimas corrientes naturalistas que campeaban en el Río de la Plata, desde el campo artístico argentino, así como de los últimos resabios de las corrientes académicas europeas, a través de la influencia de los pintores paraguayos que habían sido becados para estudiar en Europa. Es decir, la modernización de la cultura paraguaya estaba dada desde una corriente conservadora en términos artísticos, pero esta modernización ya era un híbrido que podía ser considerado como un estado tradicional, de atraso, que había que combatir. El tan mentado aislamiento no era tal ni siquiera en aquel momento, pues los artistas habían tenido instrucción a través de profesores extranjeros, o habían desarrollado becas en el exterior. Por ejemplo, Ofelia Echagüe Vera, representante de las corrientes afectas al pasado en Asunción, que había estudiado en Buenos Aires.

El movimiento renovador en Paraguay está directamente vinculado con la renovación estética del Brasil. En ese movimiento se forman los brasileños Joao Rossi y Livio Abramo, dos importantísimos agentes de la modernización dentro del arte paraguayo. Del mismo modo, las bienales de Sao Paulo gravitaron profundamente en el campo estético paraguayo, a tal punto de ser un objeto de disputa y de legitimación, a falta de instancias legitimadoras instituidas dentro del país en este momento histórico.

El artista João Rossi llega a Paraguay a principios de los años 50, imbuido de todo el bagaje del modernismo brasileiro, para dictar clases de educación física en la Asociación Cristiana de Jóvenes. Él abre un taller de pintura y se da cuenta de que no había un conocimiento de la historia del arte instituido en la enseñanza. Es decir, que no se

² En referencia a los 20 años que hay entre la fundación de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes y la fundación del Museo Nacional de Bellas Artes, comenta Malosetti Costa que “en esos veinte años los artistas plásticos, partiendo de un lugar de absoluta marginalidad, llegaron a escalar posiciones y recortar con claridad su especificidad como miembros conspicuos de la élites letradas” (Malosetti Costa, 2001: 419). El siglo XIX termina con un triunfo del proyecto de artistas como Schiaffino que consiguen que Buenos Aires tenga un núcleo de artistas cuyo valor es ampliamente reconocido, así como una academia, un museo, un salón anual y un sistema organizado para el otorgamiento de becas a Europa.

conocían corrientes como el cubismo, el fauvismo, el surrealismo, o el desarrollo sistemático de la plástica europea ni sudamericana. Por ello Rossi decide enseñar historia del arte, lo que tuvo implicancias inmediatas en el desarrollo de las artes en Paraguay. Ya en 1952 se realiza la primera exposición individual de Olga Blinder en el Centro Cultural Paraguayo Americano y comienzan a publicarse los primeros manifiestos de arte moderno del Paraguay. En 1953 se produce un conflicto con respecto a cuál debía ser la representación enviada por el Paraguay a la Bienal de São Paulo. El sector tradicionalista vence la disputa, pero recibe malas críticas en la Bienal. En 1954 se crea el Grupo Arte Nuevo y se realiza la Primera Semana de Arte Moderno, nombre que resulta una clara alusión a la influencia modernista brasilera.

Frente a la situación imperante, se imponía para los actores acercarse al proceso cultural de Brasil y Argentina. También se volvía urgente fagocitar las influencias modernizantes que ya habían arribado a esos países en la década del 20. Esta “fagocitación” se producía en contradicción con la tradición que ya estaba instalada en Asunción también moderna, pero “atrasada”.

Autonomía y autogestión.

En una entrevista a Enrique Careaga, artista plástico paraguayo respondió frente a la pregunta sobre estado paraguayo como promotor cultural que:

“Todo el mundo, todos los que trabajaban en eso lo hacían, ¿cómo podríamos decir?, a puro pulmón, ¿verdad? No había apoyo de nadie, de ninguna institución, menos del Estado, ¿verdad?, y como vos sabés, del Estado casi no hay, nulo apoyo, ¿verdad? [...] Ausente totalmente y en esa época más todavía; al contrario, ¿verdad?” (Jara Oviedo, 2009).

En 1950, las iniciativas culturales tenían que pasar mayormente por la puesta en marcha de las energías individuales. La autogestión se transformaba entonces en un imperativo para suplir el papel del estado. Los artistas tenían que desplegar una determinada creatividad social para poder paliar la ausencia de recursos. La iniciativa privada, si bien podía efectivamente redundar en favor de la carrera de los propios artistas que fungían al mismo tiempo de animadores y promotores culturales, era deficiente en cuanto al ideal de universalidad que se esperaba de una política pública.

Son importantes las prácticas que implican la autonomía, la solidaridad y la participación. Las prácticas diferenciales representadas por el sector liderado por

Roberto Holdenjara, por un lado, y el Grupo Arte Nuevo, por el otro, nos permiten pensar una oposición vinculada con la autogestión y la cooptación (Zaldúa y otros, 2008), es decir, el desarrollo autogestivo del Grupo Arte Nuevo, en oposición a la cooptación oficial que representó la participación en la Escuela de Bellas Artes. Mientras en un extremo se vivenciaba la apelación a la creatividad como instrumento para lograr la visibilidad artística, en el otro se expresa una especie de burocratización, fruto de la sinergia entre determinada postura estética conservadora y una tendencia política retrógrada.

En este último sentido, las pocas instituciones culturales del estado permitieron cristalizar en las prácticas artísticas oficiales a determinadas formas estéticas cuya legitimidad se encontraban en decadencia en la década del 50, pero que podían representar al interior del país una posición desde donde ocupar puestos culturales dentro del estado, así como cooptar el arte conservador de influencia naturalista a favor del régimen dictatorial.

La creación del Grupo Arte Nuevo en 1954, el mismo año del ascenso de Alfredo Stroessner al poder, resulta significativa. Ella expresa la contradicción de la emergencia de formaciones artísticas progresistas y la consolidación de fuerzas políticas reaccionarias. Estamos ante una sociedad que es menos homogénea, y que en estas complejizaciones expresa la diferenciación a la cual seguramente contribuyen los distintos campos intelectuales con su influencia en la producción diferenciada de conocimientos.

El Grupo Arte Nuevo desarrolla su actividad al margen de la institución estado. Cabe suponer que el autoritarismo imperante desde el comienzo podía tener motivos para actuar impidiendo que se desarrollara alguna actividad cultural con un signo político independiente por fuera de la acción gubernamental. Pero el estado dio la espalda a la actividad cultural, lo que fue visto hasta con alivio para el Grupo. De este modo, la autonomía con respecto a “lo político”, pasaba a ser casi una condición de supervivencia.

Estas actividades que para nuestro análisis son autogestivas son permanentemente citadas en las entrevistas realizadas, así como en los textos relevados. Existe una relación importante entre ellas y la autonomía que necesita un campo cultural para convertirse en un campo donde lo heterónimo es refractado por una legalidad interna.

Al no interferir en el aspecto cultural, el estado stroessnerista dejaba un hueco para que se pudiera filtrar la iniciativa privada. Esto tenía como consecuencia, por un lado, que era muy difícil acercarse al mundo de la cultura sin contar con recursos propios, lo cual dejaba la cultura librada a los estamentos mejor acomodados de la sociedad, excluyendo a los pobres de una vida cultural actualizada, modernizada. En efecto, la renovación cultural paraguaya estuvo identificada con una determinada clase social. Tanto Olga Blinder como Lilí del Mónico disfrutaban de una situación acomodada. Este factor daba impulso a la autonomía del campo y a la relajación de conflictos en torno de la lucha por la legitimidad de una política cultural.

Esta autonomía es importante para la creación libre obras de arte, para que el artista pueda crear con libertad, inclusive a través de un contenido de oposición política y aunque este contenido pueda ser censurado posteriormente. Esta libertad en tiempos de dictadura permitía, efectivamente, generar una renovación que implicó tomar determinadas ideas modernistas para generar un movimiento cultural singular, en el marco de una cultura moderna híbrida paraguaya.

Conclusión

Hubo una tensión entre la percepción de aislamiento cultural en el cual vivía el Paraguay de 1950 y la influencia internacional que experimentó el país de manera continua. Sin embargo, la percepción de atraso y aislamiento funcionó como una motivación para *hacer algo* en favor de una apertura hacia nuevas proposiciones estéticas y culturales.

La tensión a la que aludimos se resolvía en la recepción de una modernidad impulsada desde centros como Buenos Aires y São Paulo, que se elaboraba localmente. El proceso se dio en condiciones históricas y sociales específicas. Representó invertir las energías individuales y grupales en romper el aislamiento, abriendo a la sociedad a una modernización del arte, en promoción del grupo artístico a nivel de Asunción, pero también a nivel de la región, llevando el arte paraguayo al extranjero. En este sentido, las bienales de São Paulo ayudaron a transformar la cultura artística paraguaya generando conflictos en torno de la política del arte paraguayo.

La fuerza de la influencia y reconocimiento internacionales influía de manera decisiva en las disputas internas, debilitando progresivamente el poder del arte de los “pasatistas”, que iban quedando en la periferia del circuito legitimador de las artes

plásticas. La instauración de la modernidad o la contemporaneidad permitió que los artistas del 50 empezaran a ocupar lugares preponderantes a partir de su *pionerismo* en la aceptación de las nuevas estéticas.

La noción de aislamiento también fue una palanca, un motivo y un catalizador que permitió hacer pasar la lucha contra un contexto retrógrado política y culturalmente hablando en un plano cultural antes que político. El desacuerdo con el entorno aparece entonces como un desacuerdo en contra del Estado. lo cual exorciza al Grupo Arte Nuevo de toda posibilidad de cooptación.

La situación política y cultural del Paraguay condicionó la creatividad cultural de los artistas que quisieron salir del aislamiento en lo que resultó una actividad de autogestión como única posibilidad de desarrollo de una estética moderna. La escasa iniciativa del Estado *que no hacía nada* o que, cuando esta iniciativa estatal aparecía, estaba en sintonía con los sectores más retrógrados de la cultura es el escollo contra el cual se imponía la iniciativa autogestiva y autónoma del Grupo Arte Nuevo.

Bibliografía

- Escobar, Ticio (1984). *Una interpretación de las artes visuales en el Paraguay*. Tomo II. Colección de las Américas - Centro Cultural Paraguayo Americano. Asunción.
- Jara Oviedo, Angel M. (2009). Los Caminos de la imagen moderna en el arte paraguayo. El Grupo Arte Nuevo y la génesis del campo artístico en Asunción. Tesis de maestría (inédita). Maestría en Comunicación y Cultura. Facultad de Ciencias Sociales. Universidad de Buenos Aires.
- Lezcano, Carlos María (1989). *El régimen militar de Alfredo Stroessner: Fuerzas Armadas y Política en el Paraguay (1954- 1989)*. Documento de trabajo N° 7. Comisión Sudamericana de Paz. Asunción.
- Malosetti Costa, Laura (2001). Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo xix. Fondo de Cultura Económica. Buenos Aires.
- Roa Bastos, Augusto (1982). La narrativa paraguaya en el contexto de la narrativa hispanoamericana actual; en *Revista Paraguaya de Sociología*, año 19, N° 54 (mayo / agosto) p. 7/20.
- Zaldúa, Graciela; Sopransi, María Belén; Estrada Maldonado, Sandra; Veloso, Verónica (2008). Políticas sociales, dispositivos autogestivos y enunciados

subjetivantes. Facultad De Psicología - UBA Secretaría De Investigaciones. Anuario De Investigaciones. Volumen XV. Pp. 251/260.