

Lo popular: marco y marca en la cultura del Paraguay. Asunción, Museo del Barro, 2003.
Coautor con Rafael Sumozas.

NOTA: se incluyen aquí solamente los textos de Rodrigo Gutiérrez Viñuales

0. PRESENTACIÓN

El presente compendio de textos es el producto de la estancia que, bajo la denominación “Identidades en tránsito”, hemos tenido la suerte de disfrutar gracias a los auspicios de la Fundación Rockefeller y el Centro de Artes Visuales/Museo del Barro durante el mes de julio de 2002. De acuerdo con las conversaciones mantenidas previamente con Ticio Escobar, director del proyecto, decidimos abordar tres temas referidos al arte paraguayo en la época contemporánea, que cumplieran dos requisitos fundamentales: por un lado, que significaran para el ámbito local un avance historiográfico o al menos una nueva mirada sobre temas de los cuales, como buena parte de las cuestiones referentes al arte del país, existieran pocos textos disponibles. Por otra parte, y este condicionamiento ya fue más personal, intentar enfrentar las pesquisas y análisis dentro de las líneas de investigación que venimos desarrollando en los últimos años.

De acuerdo a lo expuesto, elegimos como primer tema de análisis estudiar la trayectoria artística de Julián de la Herrería (1888-1937), cuya obra como ceramista significó un capítulo destacado en el devenir del arte paraguayo. Enfrentamos el tema no solamente desde el punto de vista biográfico-artístico, como se apreciará en dicho texto, sino insertando su labor dentro de un marco geográfico más amplio, de nivel continental, explicando su obra a partir de las justificaciones de un momento histórico que estuvo marcado por la recuperación de las formas y lenguajes del pasado prehispánico y su reinterpretación en clave contemporánea. Veremos así como la obra de este maestro fue pasando paulatinamente de aquellas temáticas prehispánicas de raigambre incaica y azteca sobre todo, a las temáticas costumbristas propiamente paraguayas, tarea que potenció su esposa y figura excepcional de la cultura paraguaya del siglo XX, Josefina Plá.

En un segundo capítulo acometimos la investigación que, podemos confesar sin reparos, fue la que a la postre nos resultó más sorprendente por la información hallada y las características de particularísima originalidad que se nos mostraron a los ojos. Se trata de un estudio sobre los cementerios patrimoniales paraguayos, tanto de raíz “culto” como de tinte “popular”, trabajo que si bien no aspiraba a una exhaustividad en cuanto al tratamiento de ejemplos, dejó para nosotros interesantes conclusiones y nuevos conocimientos. Centramos la atención en tres cementerios, el de la Recoleta de Asunción, el de Luque y el de Piribebuy. Complementamos con el tratamiento de ciertos cultos populares en torno a la muerte, siendo especialmente destacados los vinculados a los “angelitos”, es decir los niños muertos. El tema del arte funerario se ha potenciado en el último lustro como tema de investigación en varios de nuestros países, creándose para el intercambio de experiencias la Red Latinoamericana de Cementerios que en 2002 realiza su tercer encuentro anual.

Finalmente, otro tipo de monumentos, en este caso los de carácter conmemorativo, estudio que también asumimos desde la doble vertiente de ejemplos “cultos” y “populares”, urbanos y rurales. Caracterizamos estéticamente una serie de casos seleccionados, en especial de Asunción pero también de ciudades y pueblos del

interior. Señalamos en la introducción de dicho capítulo el interés por establecer algunas pautas de análisis estético, desde la perspectiva del tránsito de identidades como pueden haber sido en las urbes la adaptación y reinterpretación de los modelos clásicos (algo que también analizamos en el apartado dedicado a los cementerios), como así también intentando aportar ideas que clarifiquen la no del todo resuelta dicotomía entre lo que es arte popular y lo que son manifestaciones *kitsch*.

Este conjunto de estudios fue posible gracias a la enorme generosidad de amigos y colegas del Paraguay y Argentina, cuya ayuda fue imprescindible y necesaria tanto para el aprendizaje y conocimiento de los temas abordados como para su posterior síntesis y redacción. Los múltiples nombres están mencionados en cada uno de los capítulos incluidos en esta publicación, pero nos agrada citarlos también aquí: Víctor Achucarro, Lía Colombino, Lourdes Duarte Cazó, María Victoria Echauri, Fernando Favretto, Mariana Giordano, Carlos Martínez, Fernando Moure, Roberto Noguera, William Paats, Graciela Rivarola, Jorge Rubiani y sra., Osvaldo Salerno y Carlos Sosa. Y muy especialmente a nuestro admirado Ticio Escobar, maestro y amigo, que apoyó y potenció en todo momento nuestros esfuerzos para que este trabajo llegara a cristalizarse.

Rodrigo Gutiérrez Viñuales
Octubre de 2002

1. LO PRECOLOMBINO EN LA OBRA PLÁSTICA DE JULIÁN DE LA HERRERÍA¹

Introducción.

El objeto del presente estudio es recuperar y poner de relieve las ideas y estímulos que llevaron al artista paraguayo Andrés Campos Cervera (Julián de la Herrería) a desarrollar su obra de temática indigenista. El análisis de la misma se realizará insertándolo en el amplio movimiento que con esa denominación ocupó los intereses de numerosos creadores y teóricos en las primeras décadas del siglo XX, en las cuales se llegó a pensar en la posibilidad de crear un arte nuevo en América a partir de la reinterpretación contemporánea de las formas y lenguajes del arte precolombino.

Antes de centrarnos específicamente en el objeto central de estudio, haremos un breve repaso sobre los antecedentes que permitieron ir creando un marco ideológico y plástico en el cual puede entenderse con mayor amplitud la trayectoria de Campos Cervera y de las obras artísticas –en especial las cerámicas– que comenzó a realizar a partir de 1921 firmándolas bajo el seudónimo “Julián de la Herrería”.

En el derrotero contemporáneo del rescate estético de lo precolombino, un primer papel esencial debe reconocerse a los viajeros europeos del romanticismo europeo durante el siglo XIX. En efecto, aquellos aventureros, algunos de ellos artistas de formación, otros muchos aficionados, testimoniaron una mirada “desde fuera” a través de dibujos y pinturas, destinadas en varios casos a ser litografiadas y difundidas en el ámbito europeo, ávido de imágenes cargadas de exotismo y primitivismo tal como mandaban los cánones de moda en la primera mitad del siglo.

La imagen que se fue creando de América, muchas veces idealizada justamente con la intención de mostrar al europeo la pervivencia de una arcadia inventada, de la existencia del “buen salvaje”, en definitiva de dar la oportunidad de creer que aun era posible hallar civilizaciones en estado puro, incontaminadas, que pudieran remitir a los orígenes más remotos de la vieja Europa (uno de sus móviles), fue acumulando testimonios de notable originalidad. Ya podríamos señalar aquí, tempranamente, la presencia de los tipos humanos americanos vistos desde dos vertientes, una completamente imaginada y basada puramente en fundamentos estéticos y otra cargada de más realidad, en donde se muestran las privaciones y sufrimientos de los autóctonos; una dicotomía que volvería a plantearse con fuerza en la década de 1920. En el XIX esta circunstancia podríamos ejemplificarla en las obras de dos franceses en Brasil, como son el cuadro de los tipos “gaúchos” que Claude Joseph Barandier representa en Vila Velha hacia 1830, figuras deudoras de cierto clasicismo insertadas en un paisaje a lo Poussin, de taller, que poco y nada tenían que ver con la realidad americana, y la crítica visión que plantea hacia 1822 Jean-Baptiste Debret en “El cazador de esclavos”, obra en la que se ve a un grupo de indígenas siendo hostigados por su patrón.

Los paisajes rurales que se hallan en las obras de los viajeros europeos podríamos organizarlos según sus motivos en aquellos que muestran un panorama casi o totalmente virgen de América y los que se animan a incorporar testimonios culturales de la presencia del hombre, principalmente la arquitectura popular y en buena escala también la arquitectura virreinal. Muy lentamente y a medida que el siglo fue avanzando hacia su meridiano, también los restos arqueológicos de la época prehispánica fueron

¹ . Queremos testimoniar nuestro sincero agradecimiento a las personas que nos han ayudado en la realización de este trabajo, en especial en lo referente a la localización y disponibilidad de las fotografías: a Graciela Rivarola, del Museo Julián de la Herrería, y a Osvaldo Salerno y Lía Colombino, del Museo del Barro.

teniendo protagonismo en las obras de estos artistas. Estimulado posiblemente por las obras del Barón Von Humboldt, el inglés John Frederick Catherwood, en los años treinta, plasmó en sus obras las ruinas mayas de la península de Yucatán. De dicha serie, una de sus obras más destacadas, la que muestra la pirámide de Tuloom, queda insertada dentro de esa visión científicista y costumbrista tan típica de la época, en donde conviven especies vegetales detalladamente representadas, con claro interés botánico, y las figuras de indígenas realizando sus labores diarias. La pirámide parece surgir de entre la vegetación, en imagen cargada de romanticismo.

Con el paso de las décadas, se van a suceder expediciones específicas para visitar las ruinas. En este sentido, varias tendrán como lugar de procedencia las universidades y otras instituciones científicas de Estados Unidos. A la labor de los pintores y dibujantes, se incorporará la nueva figura de los fotógrafos cronistas, llamados a plasmar más fidedignamente las ruinas y detalles del arte precolombino. En especial estas excursiones estarán encaminadas a México, a la recuperación de las culturas maya y azteca. Los productos finales serán a menudo una serie de estudios profusamente ilustrados con láminas tomadas durante los trabajos de campo, que van a ir generando una corriente de diseño ornamental, vinculada a la fiebre que supusieron los historicismos decimonónicos en Occidente, y que, en vías de consolidación en el país del Norte va a ir paulatinamente penetrando con fuerza en el resto del continente, empezando por México.

Uno de los primeros y significativos testimonios de esa corriente historicista prehispánica lo encontramos hacia 1865 en Estados Unidos cuando el escultor Frédéric-Auguste Bartholdi se hallaba en plena preparación de la famosa estatua de la Libertad, en Nueva York; entre los proyectos de basamento se halla uno muy curioso en donde la estatua aparece apoyada sobre una pirámide maya. Poco después, en 1867, y ya vinculado directamente a México, tenemos quizá el origen de este movimiento en dicho país, en el “Pabellón Xochicalco” que se erige en París para la Exposición Universal de ese año. Hay que destacar el importante papel que las exposiciones y ferias internacionales van a tener en la confirmación de esta suerte de estilo “prehispanista”, y que tendrá su punto más notable en 1889 cuando el pabellón mexicano diseñado por Antonio Anza y Antonio Peñafiel incorpore en su estructura formas tomadas de las artes maya y azteca.

Para ese entonces ya había sido inaugurado el Monumento a Cuauhtémoc (1887), quizá el primer testimonio de “neoprehispanismo” que se conserva en México en la actualidad, en la que su constructor, el ing. Francisco M. Jiménez, compone un basamento piramidal con detalles decorativos tomados indistintamente de varias culturas antiguas, como los diseños provenientes de las ruinas de Mitla o, como en el caso de las esquinas, de las piernas de los atlantes de Tula. Curiosamente estas aparecen en forma invertida respecto del modelo original; el error está en que Jiménez no se remitió a este sino que tomó el diseño publicado por H. H. Brancfort en 1870, en el que la lámina correspondiente había sido publicada erróneamente.

Tras esos primeros ejemplos vinieron otros vinculados más a la producción monumentalista, manifestaciones que obtuvieron una tensa aceptación. Una fortuna que no consiguió la arquitectura, cuyos detractores no dudaron en levantar sus voces de repudio, en especial criticando la intención de algunos arquitectos del momento en realizar viviendas y edificios de carácter público inspirándose no tanto en la decoración precolombina sino en la propia estructura de sus arquitecturas. El pabellón de 1889 fue vilipendiado pero en definitiva se trataba de una obra efímera; lo que no podían admitir algunos, de ninguna manera, es que se intentase “retornar” a edificaciones estructuralmente prehispánicas, no adaptables a las necesidades del mundo moderno.

Debe señalarse que estas obras “precolombinistas” fueron a menudo apoyadas por el gobierno del dictador Porfirio Díaz quien, a pesar de su acentuado afrancesamiento, supo contentar a través de varias concesiones, institucionales y públicas, a los prehispánicos. La decadencia de este “neoestilo” llegó durante la primera década del siglo XX, declive que la Revolución del año 10 no hizo sino acentuar más aun.

Un segundo momento, e indudablemente el más fuerte en cuanto a variedad disciplinaria, amplitud teórica, carácter cuantitativo de la producción y consolidación en el tiempo, se iniciará en la segunda década del XX. En ello mucho tuvieron que ver factores vinculados a Europa, tanto en el plano político como en el artístico. En el primero de ellos, indudablemente debe señalarse el estallido de la primera guerra mundial en 1914 que supuso, en lo cultural, la puesta en tela de juicio del modelo europeo como referente casi ineludible, y como consecuencia esa “irritada introspección” de la que hablaba Oswald Spengler, y que en América significó una mirada hacia “lo propio”, en lo que lo histórico, prehispánico y también colonial (potenciado esto por el “reencuentro” con España).

En cuanto a lo artístico los ojos del investigador deben dirigirse a la meca del arte en aquellos tiempos, París, en donde, como bien señaló alguien, los artistas de cada país acudían a servir su “plato nacional” a la mesa del arte universal. Era la época donde el “japonismo” ya había alcanzado su consagración en obras como la de Van Gogh, Gauguin, Matisse y lo comenzaba a ser en las de Paul Fougita. Picasso y otros artistas volcaban sus miradas hacia las máscaras africanas, extrayendo de lo exótico una fuente para crear obras cargadas de “modernidad”. Ya no era la mirada del aventurero decimonónico la que se imponía, en la cual se “mostraba” desde “fuera”; ahora el artista, a partir de sus bases formativas europeas, se involucraba, intentaba una mirada desde “dentro” y a partir de esa inmersión se expresaba. Lo que Tarsila do Amaral y Oswald de Andrade denominarían en 1928 “antropofagia”.

A lo oriental y lo africano, se sumarían otras interesantes propuestas como las que llegaron, a partir de 1908, de la mano de Diaghilev y los Ballets Rusos. Aquí hay que señalar el papel que jugará para un grupo de artistas americanos (en especial argentinos y mexicanos) el catalán Hermen Anglada Camarasa, pintor vinculado al Modernismo, creador de una pintura decorativista, con presencia del arabesco, que tuvo en los ballets rusos una de sus fuentes de inspiración estética. Su triunfal presencia en la Exposición Internacional del Centenario de 1910, en Buenos Aires, uno de los primeros eventos internacionales que contó con aportes de artistas paraguayos como Pablo Alborno y Juan Samudio, significó un soplo de aire fresco para las algo enquistadas maneras del arte oficial en la Argentina.

Al año siguiente se instala en torno al taller del catalán un grupo de artistas argentinos, entre ellos Rodolfo Franco, Gregorio López Naguil, Aníbal Nocetti y Gonzalo Leguizamón Pondal, a los que se suman los mexicanos Roberto Montenegro, Jorge Enciso, Adolfo Best Maugard, y temporalmente Gerardo Murillo “Dr. Atl”. Era conocido como el grupo de la Rue Baigneux. Anglada les irá inculcando, a la par de sus conceptos estéticos, la afición por los ballets rusos pero asimismo lo más trascendental: la necesidad de mirar no a lo “primitivo” asiático ni africano, sino hacia lo americano. Las excursiones al Museo del Trocadero y la familiarización con las piezas precolombinas irán generando en esos artistas una conciencia decisiva cuyas consecuencias alcanzarán notoria significación en la década siguiente. No es casualidad que dos de ellos, Leguizamón Pondal en la Argentina y Best Maugard en México hayan sido los autores de manuales de arte ornamental americano destinados a la enseñanza del dibujo de las escuelas, curiosamente ambos publicados en 1923. Tampoco son

casualidad la obra teórica del Dr. Atl, esencial para el entendimiento ideológico del movimiento muralista a partir de 1921, ni las ediciones sobre arte popular que tanto éste como Montenegro realizarán en esa misma época (“Las artes populares en México”, del Dr. Atl en 1922 o “Máscaras mexicanas” de Montenegro en 1926), ni el libro “Sellos del Antiguo México” que en 1947 publicaría Enciso.

En este ámbito de reflexión y creación deberíamos centrar la acción de Julián de la Herrería, a partir de cuya formación, más tradicional en Madrid junto a pintores como el malagueño José Moreno Carbonero², Joaquín Sorolla, Antonio Muñoz Degraín o José Garnelo y Alda, pero indudablemente más innovadora en el París de la segunda década del XX, deberíamos entender su obra “precolombinista”. La misma será en buena parte un producto de esos seis años de radicación en París, entre 1913 y 1919, tras el viaje a Italia y antes de la recordada presentación en Asunción, en el Salón del Belvedere (1920). Lo que vendrá después será la combinación de dos sensibilidades, la temática americanista aprehendida en París y potenciada en el retorno a América, y la técnica ceramista, seguramente influencia de este primer regreso a los orígenes y consolidada en Valencia, histórico centro de este arte en la península ibérica.

La trayectoria de Julián de la Herrería. La formación de una sensibilidad “americana”

Los albores del siglo XX en el arte del Paraguay se compusieron de esfuerzos esporádicos de un grupo de artistas, la mayor parte de ellos bajo el magisterio del italiano Héctor Da Ponte quien, a la par de inculcarles sus conocimientos sobre todo en el ámbito del paisajismo, fue detonante para que las jóvenes voluntades abrieran su abanico de posibilidades viajando al exterior.

Para ese entonces Roma aun no había cedido del todo su preminencia académica respecto de París u otros centros. La “Eterna” seguía siendo caldo de cultivo de vocaciones más vinculadas al clasicismo que a las renovaciones, inclusive las que se habían dado en la propia península durante los últimos tiempos del *ottocento*. Esta situación puede ejemplificarse en la trayectoria formativa de Juan Samudio, radicado en 1903 en Roma, en torno a la Piazza del Popolo, donde solían realizarse las tertulias artísticas más recordadas. Samudio fue compañero de artistas argentinos como Cesáreo Bernaldo de Quirós, que aun navegaba en las aguas de Sorolla, Whistler y poco después de Rusiñol. En aquel ambiente romano, el acercamiento a la Academia Española, que desde su fundación en 1873 había consolidado gradualmente su prestigio, era una de las realidades. Los americanos allí radicados no fueron ajenos a sus influjos. A la par que esto ocurría, en Madrid, la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando se había convertido en una de las nuevas mecenas del arte en la vieja Europa, y hacia allí dirigían sus miradas varios jóvenes en vía de formación.

Mientras, en América, y más específicamente en el Cono Sur, “lo hispano” era de gran actualidad. En especial en Buenos Aires, ciudad de la que Asunción supo ser deudora estéticamente, se había convertido en importante centro difusor de la cultura y el arte españoles. Las continuas exposiciones de arte español llevadas a cabo a partir de 1897 por los marchantes peninsulares José Artal y José Pinelo, con gran éxito de ventas entre los coleccionistas argentinos, había alcanzado un punto culminante en 1910 al celebrarse la recordada Exposición Internacional del Centenario de la cual tomaron parte los paraguayos Juan Samudio y Pablo Alborno. Ignacio Zuloaga, a quien se

² . Reconocido pintor de historia en su país, autor de obras como “Conversión del Duque de Gandía” (1884), “Entrada de Roger de Flor en Constantinopla” (1888), “La fundación de Buenos Aires” (1908-1924) o la serie de obras inspiradas en el Quijote.

signaba como el pintor de la “Generación del 98”, en cuyas obras trascendía el “alma de Castilla” que era lo mismo que decir el espíritu de España, y el modernista Hermen Anglada Camarasa, fueron, más allá de las encontradas posturas estéticas, quienes acapararon los mayores elogios y admiración. Los artistas argentinos que preparaban sus viajes a Europa se vieron ante dos caminos opuestos: los que decidieron seguir a Anglada terminarían por iniciar y consolidar una de las facetas más interesantes del arte americano en aquellos años.

En el Paraguay, esta presencia de lo español se había visto potenciada no solamente por la cercanía a Buenos Aires y la atención que los artistas ponían ante las noticias que de allí venían. El coleccionista Juan Silvano Godoi predicó con el ejemplo, adquiriendo obras para su pinacoteca personal en aquellas exposiciones de arte español (también en las de arte italiano que organizaba Steffani) de la capital argentina. A nuestro juicio, el punto más alto de esa voluntad coleccionista lo supone la obra “Calvario de Sagunto” del catalán Santiago Rusiñol, que Godoy adquiriera en 1910 durante la Exposición del Centenario, lienzo que al día de la realización de este escrito luce en la sala europea del Museo Nacional de Bellas Artes, en Asunción.

Con estos antecedentes, no era desatinado que Andrés Campos Cervera, más allá de sus vínculos familiares a la Península, optara por perfeccionar su vocación artística en España. La Academia de San Fernando ofrecía las garantías que cualquier aspirante a artista podía desear en aquellos tiempos. Los maestros que le tocaron en suerte, cada uno en lo suyo, eran de reconocido prestigio y hasta, como en el caso del valenciano Joaquín Sorolla, eran figuras de gran renombre en el plano internacional. Seguramente fue este artista en el paisaje al óleo, junto a Verger en el grabado, quienes habrían de dejar mayor huella en el arte de Campos Cervera. En cuanto a esta última técnica, seguramente haya incidido también la figura de Ricardo Baroja, a la sazón muy destacado y participante de los círculos y tertulias culturales del Madrid de la primera década de siglo.

El cambio esencial, como señalamos en el apartado anterior, vendría dado por la radicación en París, a partir de 1912. Como solía ser habitual, quienes daban el salto a la “capital del arte moderno”, y más si aun se hallaban en etapa de formación y abiertos a nuevas propuestas, sufrieron cambios radicales en su manera de pensar y ejecutar sus obras. Dos de los casos latinoamericanos más resonantes fueron los de los mexicanos Ángel Zárraga y Diego Rivera, que siguieron derroteros similares al de Campos Cervera. Ambos habían sido alumnos en la mexicana Academia de San Carlos del catalán Antonio Fabrés quien, cuando los jóvenes debieron partir a Europa, les aconsejó España como destino. En 1906 tenemos a Zárraga instalado en Madrid, compartiendo experiencias con Zuloaga o Julio Romero de Torres, y sirviéndose de modelos estéticos de estos como se aprecia en los cuadros “Los viejos” (1906) y “La Dádiva” (1909), respectivamente. En 1912 lo vemos ya en París dedicándose con énfasis a los dictámenes del cubismo.

Otro tanto podemos decir de Rivera, autor entre 1909 y 1912 de obras de temática *noventayochista* como “El Picador” o “En las afueras de Toledo”, y que seguirá derroteros similares al de su compatriota, vinculado al cubismo, y que alcanzará cotas de gran altura en obras como el conocido “Paisaje zapatista” o en el interesante “Retrato de Ramón Gómez de la Serna” que pinta en 1915. En el caso de Andrés Campos Cervera, en cuya obra tuvieron continuidad las estampas, se manifestó una inclinación hacia el paisaje al óleo con mayor decisión, acercándose a la construcción *cezianiana* que en esos momentos comenzaba a gozar de un tardío auge de la mano de artistas como André Lothe y Othon Friesz, maestros bajo la tutela de quienes se habrían de formar importantes artistas latinoamericanos en los años veinte, inmersos en ese

“*retour a l'ordre*” que se había planteado tras los fragores de la guerra. La libertad de composición y la ausencia de convencionalidad en el colorido son dos de las notas salientes en los paisajes de la exposición que el paraguayo realizaría en el asunceño Salón del Belvedere en 1920, como puede observarse en una de las escasas obras que se conservan de aquel relevante evento, “Caacupé”, que se expone actualmente en el Museo de Bellas Artes. Como afirma Ticio Escobar, “*un público acostumbrado apenas a las novedades impresionistas se enfrenta a un paisaje estilizado de colores arbitrarios y cargados de empastes*”³.

Sin embargo, y esta es la vertiente en la que nos interesa centrar las atenciones, ya para este entonces habría comenzado Campos Cervera a indagar en las formas de las culturas precolombinas, en especial en las de las áreas azteca, maya e inca. Estas, amén de ser las más importantes, habían alcanzado a la sazón una gran difusión a través de la publicación de numerosos estudios, la mayoría de ellos ilustrados, que circulaban por París y otras ciudades europeas con profusión. A ello hay que añadir la existencia de colecciones públicas de arte prehispánico que podían visitarse en la capital francesa a las que sin duda el joven paraguayo fue asiduo concurrente. Josefina Plá, al trazar su biografía titulada “El espíritu del fuego”, señala la importancia de las visitas de Campos Cervera a la Sala Delort de Gléon en el Louvre, para admirar las colecciones hispanoamericanas⁴.

No obstante ello, no tenemos constancia de que estas frecuentes visitas se hubiesen convertido entonces en motivo de representación para el artista, que seguía enfrascado aparentemente en su producción paisajística a través del óleo y el grabado. Lo que sí es claro es que el acopio de material referencial sobre las culturas precolombinas y seguramente la reflexión conjunta con otras vocaciones americanistas radicadas en el París en torno a los años de la primera guerra mundial, habrían de convertirse en la base de sus decoraciones futuras.

Cuando Campos Cervera retorna a Asunción después de más de una década de ausencia, con la finalidad de exponer sus obras, es posible (no probable por el momento) que de alguna manera entrara en contacto con el ámbito artístico argentino, interesándose por las producciones ornamentales que se exponían anualmente en los salones de artes decorativas, y que alcanzaban gran difusión a través de revistas como “Augusta”, importante órgano difusor, de corta existencia (1918-1920), pero en pleno auge en el momento en que Campos Cervera regresa al sur. Además de ella, pueden señalarse otras publicaciones, en especial la conocida “Plus Ultra”, de cuidada y lujosa edición, órgano difusor de la cultura hispánica en Argentina y que tuvo una particular inclinación a los resabios del art nouveau y a lo “precolombino”, tanto que buena parte de sus viñetas y ornamentaciones eran de raigambre indígena. Seguramente el conocimiento de esta situación haya acicatado aun más el espíritu del artista paraguayo.

Tras la exposición en Asunción, sobrevino el regreso a España, convirtiéndose en una prioridad para Campos Cervera, casi una obsesión, el dedicarse a la cerámica artística, a conocer e indagar en sus técnicas, a la vez que integrar en ellas los lenguajes de raíz precolombina que había venido asimilando en los años anteriores. Se vio en la encrucijada de tener que optar entre tres seductores y tradicionales destinos: Sevilla, Talavera o Manises: eligió esta última, en la región valenciana; allí concretaría su labor “precolombinista” más notable.

³ . ESCOBAR, Ticio. *Una interpretación de las artes visuales en el Paraguay*. Asunción, Centro Cultural Paraguayo Americano, 1984, t. II, pp. 40-41.

⁴ . PLÁ, Josefina. *El espíritu del fuego. Biografía de Julián de la Herrería*. Asunción, 1977, p. 67.

Lo precolombino en la cerámica de Julián de la Herrería. Madurez y concreción de un proyecto universalista.

El regreso a España en 1921, después del fugaz paso por el Paraguay, mostrarán a un Campos Cervera decidido a cristalizar su vocación ceramista. Una de sus primeras actuaciones las dará propiamente en Madrid, asistiendo a las prácticas que se daban en el Museo de Artes Decorativas que dirigía a la sazón el prestigioso Rafael Doménech. Este, autor de un recordado ensayo sobre “El Nacionalismo en el arte” publicado en España hacia 1916, es posible que haya alentado aun más al paraguayo. Destaca Josefina Plá que esas prácticas “*versaban principalmente sobre grabado... y sobre la recién instaurada técnica del “batik” o estampado en base a reserva de cera; técnica importada unos años antes de Oceanía y de la cual había tenido ya noticia el artista en París por artículos publicados en 1915 en esa capital. En esta Escuela se experimentaba también el esmalte sobre metales; a través de esta técnica tuvo tal vez el artista su primer atisbo del ejercicio de la cerámica*”⁵.

En este primer periodo, que transcurre entre Madrid y poco después en Manises, la acción de Campos Cervera estará centrada en el dominio de la materia. Aun no hay una obsesión decorativa, y, curiosamente, cuando esta empiece paulatinamente a aflorar, no serán los motivos precolombinos los que utilice el artista sino los griegos, malayos, polinesios y zelandeses. En 1923 incorporaría decididamente los motivos americanos, siendo uno de sus puntos referenciales la “Puerta del Sol” de Tiahuanaco, cuyas reproducciones no le eran difíciles de conseguir en aquel tiempo por su notable difusión; Josefina Plá señala que uno de los libros que le fueron de mayor utilidad en aquel entonces fue el editado en Alemania bajo el título “Kulturen der Erde”.

En tal sentido cabe decir que este monumento se había convertido en un testimonio paradigmático de la cultura prehispánica en Sudamérica, con importancia similar a la que tuvieron las ruinas mayas y aztecas en el norte del continente. Su interés había sido puesto en relevancia ya en el XIX por viajeros europeos como los alemanes Alphons Stübbel y Wilhelm Reiss quienes se fotografiaron delante de ella. En la siguiente centuria, en torno a los años veinte, en plena ebullición del “precolombinismo”, lo *tiawanacota* gozó de un auge en ámbitos no necesariamente altoperuanos. La onda decorativista potenciada en Buenos Aires incorporó a menudo en sus obras las ornamentaciones de la “Puerta del Sol”, como puede apreciarse en proyectos como el “Mausoleo Americano” de Héctor Greslebin y Angel Pascual (1920) o las decoraciones que Alfredo Guido habría de realizar años después en la biblioteca de la casa del escritor Ricardo Rojas (1927).

Así, en 1923 Campos Cervera se presentó a la Feria de Muestras de Valencia con un plato monumental y una colección de indios sentados, algunos de los cuales fueron adquiridos por Alfonso XIII. Para el “*enorme plato brasero de reflejos metálicos y exótico diseño*”, que según Plá, no sin cierta exageración, se considera “*la mejor obra salida de horno bajo el cielo de Manises*”, el artista eligió “*el motivo cuyo bárbaro y grandioso estatismo domina la herencia arqueológica del Perú; la figura central de la Puerta del Sol de Tiahuanaco, con su estilizada túnica y sus complejos cetros, sus meandros y cóndores genuflexos y antropomorfos*”⁶.

La obra referida (fig. 1), realizada en loza mayólica y reflejo metálico, es la más temprana que se conserva y expone en la actualidad en el Museo Julián de la Herrería de Asunción. Curiosamente esta pieza la firma como “Campos Cervera”; poco después comenzaría a utilizar su seudónimo “Julián de la Herrería”, una de las características

⁵ . Ibídem, pp. 61-62.

⁶ . Ibídem., p. 81.

principales en sus trabajos cerámicos, para la que el artista recurre a su segundo nombre y al segundo apellido de su madre. En cuanto a las figurillas de indígenas, en el mismo Museo se puede observar un tintero realizado en terracota con esmalte y cuerda seca, técnica esta última de raíz hispano-musulmana, que Julián de la Herrería aprendió en Manises, que representa a un “Indio aimara”. De época posterior, pero en la misma línea escultórica y técnica, destaca “Guarán” (fig. 2), obra expuesta en 1931, realizada en terracota galvanizada, con fondo metálico en el plinto y detalles decorativos a cuerda seca.

En definitiva, el artista llegaba a una amalgama, a una conjunción entre técnicas aprehendidas en España y motivos americanos (fig. 3). Podríamos signar a esta obra dentro del concepto de “Eurindia” creado por el literato argentino Ricardo Rojas, quien sostenía la existencia y necesidad de un arte mestizo, de fusión de “técnicas europeas con emoción americana”. Su residencia diseñada y construida por el arquitecto Angel Guido hacia 1927, era la plasmación práctica de su propia ideología, combinando elementos tomados de la arquitectura hispano-indígena, en especial de Arequipa y Potosí, en donde el propio Guido consideraba se había logrado en mayores niveles la convivencia estética de los lenguajes indígenas con el de los españoles. Ya señalamos como su hermano Alfredo, artista integral que experimentaba tanto en la pintura al óleo, como en el grabado y las artes decorativas, había decorado la biblioteca de la residencia con motivos altoperuanos precolombinos.

Esta idea “euríndica”, en el caso de Julián de la Herrería, se manifestó con total claridad en la exposición realizada en el Salón de Arte Moderno, en Madrid, en diciembre de 1924, y en las cuales las críticas le fueron favorables, señalándose por sobre todas las ideas (sin desdeñar las calidades técnicas) su vinculación a los caudales estéticos de la América prehispanica. Entre los críticos que dedicaron páginas a la muestra, destacó el conocido José Francés, uno de los propulsores más decididos del arte latinoamericano en la España de entreguerras, además de publicar anualmente su recordada compilación “El Año Artístico” que recogía una amplia selección de sus escritos artísticos.

De cualquier manera, José Gutiérrez Abascal, más conocido por su seudónimo “Juan de la Encina” (¿habrá sido detonante del “cambio” de nombre artístico de Andrés Campos Cervera?), firmó uno de los más acertados comentarios a la exposición del paraguay, inclusive dejando entrever como falencia la sujeción muy marcada de éste a los motivos originales prehispanicos; decía preferir *“a la reconstrucción arqueológica de esos motivos, su modernización; es decir, la evocación de esos ritmos tradicionales en concepciones actuales”*. Josefina Plá, quien recoge estos testimonios y se refiere con amplitud a la muestra de 1924⁷, defiende la existencia de *“un ritmo espacial nuevo”* en aquellas obras, y que quizá el crítico centró más su análisis en una serie de platos con motivos aztecas tomados de los códices, que sí habían *“conservado en exceso su identidad”*. Y agrega: *“Pero el pensamiento del artista –y el resto del catálogo era buena prueba- no se había detenido en esa primera etapa: era evidente ya su propósito de trascender la mera transcripción, por así decirlo, y hacer algo que, siendo acendradamente americano, fuese a la vez actual”*.

Poco después, entre marzo y abril de 1925, repite experiencia en los salones del Ateneo Alicantino. En ese mismo año se realiza en París la paradigmática Exposition des Arts Décoratifs, punto culminante pero a la vez canto del cisne del movimiento *art déco*, en el cual la recuperación de las tradiciones artesanales y los lenguajes primitivos, amén de la creación de una nueva sensibilidad con claras intenciones de penetración en

⁷. *Ibidem.*, pp. 87-90.

las distintas capas sociales, guiaron un conjunto de variadas expresiones que incluían desde la arquitectura, el mobiliario, la pintura, el grabado, las artes decorativas, en ese afán integrador del cual Julián de la Herrería participaba en buena manera.

El año 1926 estará marcado por un hecho fundamental en su vida e indudablemente decisivo para el devenir del arte y la cultura paraguayas del siglo XX: su matrimonio con la canaria Josefina Plá (fig. 4). No sin razón, Ticio Escobar sostiene que la denominación de “El espíritu del fuego”, frase que utilizó Plá para caracterizar a Julián de la Herrería en la tardía biografía de éste publicada a cuarenta años de su muerte (1977), le correspondería más a ella que a él. En aquel año se produjo un nuevo regreso del artista al Paraguay, momento en que plasmó sus estudios prehispanistas en la única obra teórica sobre el tema que se le conoce, titulado “La técnica y la decorativa de la cerámica precolombina y en especial la peruana”. Este texto fue presentado en aquel entonces al II Congreso de Historia y Geografía de América, pero publicado (de manera incompleta) en 1930, en la Revista del Instituto Paraguayo.

La presencia vital de Josefina Plá va a ir dando pronto sus frutos, en especial brindando un nuevo impulso a la carrera de su marido. Dentro de esta situación, dos novedades deben destacarse, por un lado la conversión de Plá en discípula artística de Julián de la Herrería y por otro la penetración y consolidación de un interés que ya venía pergeñando éste, en cuanto a la intención de crear, a través de la cerámica, un “arte nacional” en el Paraguay. Si bien aun las temáticas altoperuanas no disminuirán su fuerza, si comenzará a testimoniarse una mayor inclinación a los temas paraguayos.

Se irá dando así una lenta transición en el que la nostalgia por un pasado que no le era propio (el precolombino), producto quizá de una moda continental, y, que en su caso particular, posiblemente haya actuado la necesidad de crecer a partir de una serie de ideas consolidadas, de puntos de apoyo sólidos, dejará paso a una visión más realista, asimilada en forma directa y de gran actualidad. Creemos que para ello, para ese singular rescate de las tradiciones populares rurales del Paraguay de su momento, fue decisiva una cierta “mirada desde fuera” que les permitiera darse cuenta del interés que ese amplio cúmulo de sugerencias populares les ofrecía como potencial motivo artístico. La estancia de tantos años en Europa les permitió llegar a ese punto, a partir del cual se produciría una gradual inmersión, una sucesiva “interiorización” con los motivos autóctonos, hecho que se cristalizaría con fuerza en los años treinta.

Los inicios de este proceso tuvieron como marco público la realización, en agosto de 1928, en el llamado “Salón de Alegre” en la calle Palma de Asunción, de una exposición en la que Andrés Campos Cervera ya es definitivamente “Julián de la Herrería”. Presenta también sus obras la propia Josefina Plá, siendo este el punto de partida de su notable trayectoria artística. Se trata claramente de lo que hoy llamaríamos una “prueba piloto”, una exposición de transición que no de madurez, pero que dejaba marcada las nuevas sendas. Así lo señala Plá: “*A partir de ella abandona la indiscriminación en el tema americano y se centra en el tema nacional... Personajes y escenas populares estilizadas, interpretadas decorativamente, apuntan en esa exposición. En el catálogo tiene lugar preferente la mujer paraguaya. Figuras pintorescas de kyguá verá, de mateadoras, de mozas garbosas camino del ykuá*”⁸.

Al año siguiente se produce un nuevo retorno a Europa, vía Buenos Aires, ciudad en la que se entrevistan con uno de los estudiosos más relevantes de la arqueología argentina, el Dr. Salvador De Benedetti, además de visitar las colecciones de cerámica precolombina del Museo de la Facultad de Filosofía y Letras de la capital argentina. Señala Josefina Plá que allí es donde se reafirmó la decisión de Julián de la

⁸ *Ibidem.*, p. 99.

Herrería, “*de incorporar la técnica del engobe a su concepción de una cerámica nacional de características inconfundibles, propias*”⁹. La nueva estancia en España va a estar marcada por una febril actividad que tendrá su punto culminante en la exposición que realizarán ambos artistas en Madrid a finales de 1931.

En el lapso que transcurre entre su llegada y dicha muestra, puede señalarse como hecho saliente la convivencia artística del matrimonio, durante un tiempo, en Manises, de la ceramista peruana Carmen Saco, cuyas concepciones técnicas y temáticas difieren radicalmente con las propuestas de Julián de la Herrería: no manifiesta aquella el interés de éste por el largo proceso técnico, ni por su decoración esteticista; ella se inclina por decorar superficies, pero con temas de reivindicación social, cuestión que habían puesto de moda los muralistas mexicanos y que también tuvo sus cultores en el Perú, como en el caso de José Sabogal, figura principal del indigenismo en aquel país, en cuya obra conviven tanto las reivindicaciones estéticas del indígena cuzqueño como la vena de denuncia. Esta idea puede ejemplificarse con dos obras, “Varayoc” (o “El alcalde indígena”) y “El Gamonal” respectivamente, ambas realizadas curiosamente en el mismo año, 1925.

Otro segundo hecho, menos anecdótico que el anterior, y sin duda más relevante, fue la producción de piezas en engobe, siguiendo con motivos de las principales culturas prehispánicas de América, pero de forma decidida y amplia en número, de ejemplos centrados decorativamente en temas propios del Paraguay. “*En abril de 1930 salen del horno los primeros platos con los cuales inicia la serie de mitos y leyendas guaraníes: “Porasy”, “Ahó Ahó”, “Moñai”, “Teyú Yaguá”, “Yací Yateré”... Son los heraldos de una numerosa colección –más de 80 piezas- interpretativa de mitos y leyendas guaraníes o de temas simplemente decorativos*”¹⁰.

Importante, además de los platos decorativos, son algunas esculturas que realiza en ese momento, como la ya referida “Guarán”, o las de la serie titulada “Ñanduti”. De esta última se conserva un solo ejemplar, en el Museo Julián de la Herrería, pero nos permite acercarnos a lo más *déco* de su obra, tanto en la expresión de la figura femenina como asimismo las decoraciones en zig-zag tan típicas de ese estilo, y que nos recuerdan en su ornamentación a algunas de las esculturas que realiza en esos años el colombiano Rómulo Roza, cuya figura de la diosa “Bachué”, ejecutada para decorar el pabellón colombiano en la Exposición Iberoamericana de Sevilla (1929) y que aun puede apreciarse en la ciudad del Guadalquivir, integra en una visión conciliadora de lo tradicional con lo *déco*, lenguajes estéticos similares.

En noviembre de 1931 se presenta al público en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, del que Julián de la Herrería era socio desde hacia bastantes años, bajo el rótulo “Exposición de Cerámicas de Julián de la Herrería y su discípula Josefina Plá. Motivos guaraníes, decorativa precolombina y malaya”, la exposición más recordada del matrimonio. La sede de la muestra, el Círculo de Bellas Artes, imponente edificio *déco* de la madrileña calle Alcalá, diseñado por el arquitecto de origen gallego Antonio Palacios, había albergado en años anteriores numerosas exposiciones de arte americano, en especial de aquellas manifestaciones arraigadas a las tradiciones del continente. Recordadas fueron las presentaciones de artistas como los argentinos Alfredo González Garaño y sus diseños para la representación teatral de la leyenda “Caaporá”, y más reciente, la colección de “Los Gauchos” expuesta por Cesáreo Bernaldo de Quirós (1929). Había pues en este sitio una tradición expositiva que favorecía la presentación de Julián de la Herrería y Josefina Plá.

⁹ *Ibidem.*, p. 101.

¹⁰ *Ibidem.*, p. 110.

En la muestra de estos destacó por sobre todas las piezas, un plato de gran tamaño, que se conserva en el Museo Julián de la Herrería, y cuya importancia es análoga a la del inspirado en la “Puerta del Sol” de Tiahuanaco, de la etapa anterior. En esta obra, firmada en 1931, se representan motivos indígenas recreados dentro de una invención de “Mbaé Verá Guazú”, la ciudad fabulosa de los guaraníes (fig. 6). De gran colorido y notable idealismo, al dorso se imprimió una poesía firmada por Josefina Plá alusiva a la representación que hizo Julián de la Herrería en el frente. Los versos son una de las primeras pruebas dejadas por Plá de su inspiración poética, a la vez que de su inmersión paulatina en el sentir indigenista del Paraguay. La poesía se inicia y culmina con los versos:

“Con pie tácito cruza la raza taciturna
que ignora la sonrisa, que no sabe llorar.
El agua de la muerte ha colmado su urna
Y su sed ha saciado para siempre jamás”.

Epílogo. Lo precolombino deja paso a las costumbres paraguayas.

La realización de la exposición de Madrid, con todas las implicancias que una muestra tiene en la trayectoria de un artista, más en aquellas épocas que las mismas se llevaban a cabo por lo general de manera más esporádica que en la actualidad, marcó una desafección por la representación de lo prehispánico y una mayor filiación a los motivos paraguayos (fig. 7). Aquella transición que se había manifestado en la exposición asunceña de 1928 quedaba, tres años después, perfectamente reflejada. Ello no significó el abandono definitivo de las decoraciones precolombinas, como lo demuestra una serie de piezas realizadas durante los años treinta, piezas de vajilla, tìbore o mates con motivos peruanos, en especial en los últimos años de vida del artista, 1936 y 1937. Estas obras también pueden admirarse en el Museo Julián de la Herrería.

El período 1931-1937 va a estar marcado fundamentalmente por la inspiración en motivos del Paraguay rural contemporáneo, que tanto Julián de la Herrería como Josefina Plá van a abordar con conocimiento de causa, mostrando una cierta seriedad antropológica en la representación de indumentarias, costumbres, etc. Serán ellos quienes, emulando a Guido Boggiani, aunque con intenciones diferentes, realicen una serie de viajes “iniciáticos” al interior del país para recoger los testimonios que habrían de servir como fuentes estéticas para sus obras. Si tomásemos como referencia al arte latinoamericano, esas expediciones pudieron tener una importancia similar al viaje realizado por José Vasconcelos, Roberto Montenegro y Diego Rivera en 1921, al interior de México, que significó un punto de partida estético-ideológico de notoria importancia para el movimiento muralista. O el que en 1924 realizaron en Brasil Tarsila de Amaral, Oswald de Andrade y otros personajes del modernismo paulista, a Minas Gerais, viaje que potenciaría una modernidad con raíces propias.

En convivencia con la “seriedad” representativa de los motivos, las cerámicas creadas por Josefina Plá y Julián de la Herrería sobre motivos autóctonos, añadirán una mirada cargada de humorismo, una de las particularidades del hombre paraguayo de campo adentro que ambos artistas supieron advertir. Una expresión de “lo cómico” que enlaza con la producción de artistas del momento como el argentino Florencio Molina Campos, autor en Argentina de una obra inspirada en la figura del gaucho desde una perspectiva risueña pero cargada de autenticidad. Y más aquí en el tiempo con la del escultor Juan de Dios Mena, santafesino radicado en Resistencia, promotor de ese

singular centro artístico que fue (y esperamos vuelva a ser) el Fogón de los Arrieros de la capital chaqueña. Se nos antoja también una analogía de las figuras de puntiagudo perfil que presentan los platos de Julián de la Herrera (fig. 8) con las que en la actualidad se erigen en uno de los motivos más distintivos de las obras de Ricardo Migliorisi, aun cuando también nos sugieren éstas un acercamiento a ciertas máscaras ceremoniales del interior paraguayo.

ILUSTRACIONES

1. “Plato brasero” (Manises, 1923). Museo Julián de la Herrera, Asunción.
2. “Guarán” (1931). Museo Julián de la Herrera, Asunción.
3. “Cofrecito” (1930). Museo Julián de la Herrera, Asunción.
4. Josefina Plá, en pose netamente *déco* (c.1930). (Gentileza: Osvaldo Salerno, Museo del Barro, Asunción),
5. Josefina Plá con parte de las obras expuestas en Madrid en 1931. (Gentileza: Osvaldo Salerno, Museo del Barro, Asunción)
6. “Mbaé Verá Guazú” (1931). Museo Julián de la Herrera, Asunción, Paraguay.
7. Plato con motivos paraguayos (1934). Museo Julián de la Herrera, Asunción, Paraguay.
8. “Motivos paraguayos”. Museo Julián de la Herrera, Asunción, Paraguay.

2. TRES CEMENTERIOS Y UN RITUAL

Introducción

El objetivo de este estudio es abordar un análisis tipológico de carácter general sobre tres cementerios del Paraguay, dos de ellos de raigambre popular (Luque y Piribebuy, localidades ambas que llegaron, durante la Guerra Grande, a ser capital del país) y otro “culto” o urbano (La Recoleta, en Asunción), todos ellos ubicados en un radio de acción pequeño dentro del conjunto del país. La perspectiva, si bien incluye referencias históricas, no tiene como objetivo convertirse en una reseña de los mismos, sino más bien el de significar algunos aspectos vinculados a las culturas funerarias urbana y rural, y a la plasmación de elementos de una en la otra y viceversa. En definitiva, una forma de entender una cuestión desde el punto de vista de “identidades en tránsito”, rótulo bajo el que se inscriben las investigaciones comprendidas en la presente publicación. Afirman Ticio Escobar y Milda Rivarola que “*lo moderno y lo premoderno, lo masivo, lo rural y lo erudito entremezclan sus discursos y sus figuras en sistemas híbridos que, en cuanto avalados o no por matrices propias, pueden constituirse en alternativas expresivas considerables en diferentes grados*”¹¹.

Uno de nuestros propósitos esenciales es, a través de este análisis de tipo morfológico, incluir dentro los estudios sobre arte paraguayo un tema como el funerario que ha tomado relevancia en los últimos años, no solamente en el ámbito europeo donde se han realizado estudios de conjunto y particularizados sobre cementerios (CITAR), sino también en el panorama latinoamericano. En tal sentido la obra que viene desarrollando desde hace un par de años la Red Latinoamericana de Cementerios Patrimoniales, bajo la dirección del investigador venezolano Ciro Caraballo, es harto significativa y ha permitido la comparecencia en distintas sedes del continente (Medellín en 2000, Barquisimeto en 2001 y Quito en 2002) de estudiosos sobre el tema, que han acudido a esos encuentros con ejemplos de sus países de origen.

Esta revalorización de un patrimonio hasta hace poco ausente en el panorama de la conservación, rehabilitación y puesta en valor, sienta las pautas que permiten entender a esos espacios funerarios de forma distinta a como se la ha venido viendo hasta el presente. Características como las más esenciales, el entender la importancia de esa “ciudad de los muertos” dentro de una visión abarcadora del urbanismo, la arquitectura y la escultura de las ciudades y pueblos, el de entenderlos como espacios de culto y de expresión social, o como en algunos casos puntuales (por ejemplo el cementerio Presbítero Maestro de Lima, en Perú), el llevarlos a convertirse en museos, legalmente establecidos como tales, nos dan cuenta de un campo de estudio plausible de ser analizado y valorado dentro de las pautas artísticas.

Aun siendo el análisis tipológico de los cementerios paraguayos señalados el motivo central de reflexión, es nuestra intención apuntar también, intercalándolo en el discurso, detalles sobre elementos “muebles” por así llamarlos, que encontramos durante nuestras visitas a los mismos, y que nos permiten salir de lo puramente artístico para adentrarnos en el mundo de los rituales populares que suelen acompañar la construcción de panteones y tumbas. En tal sentido, muchas de estas apreciaciones provendrán de la propia observación “desde fuera” que pudimos realizar durante las visitas en directo a los sitios puntuales, como también de versiones orales que personas

¹¹ . ESCOBAR, Ticio; RIVAROLA, Milda. *Patrimonio Cultural Intangible*. Plan de Ordenamiento Territorial del Departamento Central. Asunción, julio de 1996, p. 4. Inédito.

vinculadas a nuestro trabajo nos proporcionaron en Asunción¹². Aunque esta perspectiva pudiera ser tachada de “poco científica”, preferimos, dada la escasa producción bibliográfica sobre el tema en cuestión dentro del Paraguay (tal como se nos apuntó), incorporar esos testimonios, si no para establecer verdades absolutas sí para dejar abiertas sugerencias para futuros estudios. De esta manera queremos dejar sentado el carácter completamente abierto de este ensayo sobre el arte funerario en el Paraguay.

Los cementerios de Luque y Piribebuy. Una puerta abierta al análisis comparativo entre patrimonio popular y culto

La primera impresión que se tiene al ingresar al cementerio de la localidad de Luque es la típica de un cementerio actual de clase media, de una población urbana si no periférica, claramente no “capitalina”, como veremos en los camposantos asuncenos. De aproximadamente 160.000 habitantes, la vida diaria de esta ciudad, al contrario que lo ocurrido en otras satélites de Asunción, no llegó a ser absorbida por esta. Gobierna la entrada del cementerio un arco con reja fechada en 1947, tras lo que se accede a una avenida principal donde se suceden tres elementos destacados, que marcan asimismo un ritmo socio-político claro: primero la Cruz Principal, sitio donde se lleva a cabo el rito último antes del enterramiento o la colocación de los cadáveres en los panteones, elemento común en los cementerios paraguayos aunque no necesariamente en otros del continente americano; vinculada a esta, existe la costumbre de colocar al fallecido, al ser enterrado, de cara a la misma. A continuación, avanzando ya algunos metros, destaca el mausoleo de un obispo y detrás de este, uno de mayores proporciones, indudablemente el más destacado del sitio, el edificado en homenaje a los luqueños muertos en la Guerra del Chaco (1932-1935), panteón fechado en 1940.

La sucesión de esos tres elementos deja paso a una primera mirada hacia los laterales del cementerio, donde en las primeras manzanas, a ambos lados, se suceden los panteones de las familias más adineradas. Aun cuando esto se puede advertir rápidamente, se hará más patente en comparación con las tumbas de tinte más popular, ubicadas en la mitad posterior del cementerio, sobre todo a mano derecha según se entra al mismo. En tal sentido, es en especial el tamaño de los espacios en los que se erigen esos panteones “ricos” y los materiales que para ellos se utiliza, los que marcan la pauta de diferenciación social, que no es más que el traslado de una situación de la vida cotidiana de la urbe a la “ciudad de los muertos”, donde la vida social tiene una continuación esencial, expresada a través del poderío de los panteones.

Esa diferenciación la pudimos apreciar en directo durante nuestra visita, en el cual pudimos tomar dos instantáneas de tumba “pobre” y panteón “rico” en plena construcción; mientras en la primera el uso del ladrillo y el cemento (antes de pasar al encalado o pintado de la tumba) eran la nota saliente, el mármol u otras piedras “nobles” eran el elemento característico en las otras. Lo mismo puede apuntarse respecto de las placas recordatorias: mientras en la zona de los más pudientes se ven inscripciones sobre mármol y bronce, en la otra son más habituales las leyendas pintadas sobre coloridos azulejos o esgrafiados en las cruces de madera. El propio testimonio del cuidador de turno del cementerio, nos permitió advertir la distancia económica que mediaba entre una tipología y la otra: mientras un predio en la parte más “high” del

¹² . Queremos dejar constancia de nuestro agradecimiento a las personas que nos ayudaron para la realización de este trabajo, aportando documentación y testimonios de gran utilidad: Lourdes Duarte Cazó, María Victoria Echauri, Ticio Escobar, Carlos Martínez, Fernando Moure, Roberto Noguer, William Paats, Jorge Rubiani y sra., Carlos Sosa. La redacción de este ensayo fue posible gracias a la colaboración de todos ellos.

cementerio alcanzaba un promedio de 20 millones de guaraníes y un nicho en la misma zona puede adquirirse por 1 millón, los predios en la zona “popular” tiene un costo de 300.000 guaraníes, tratándose aquí de enterramientos en donde podían encimarse hasta tres o cuatro cadáveres. La cierta “comodidad” urbana en la que se desenvuelve la vida de los muertos “ricos”, con espacios y calles definidas entre un panteón y otro, contrasta con la ordenada anarquía en el que conviven las tumbas de los “pobres” metros más atrás, estando aquí el espacio aprovechable completamente ocupado y sin casi posibilidad de extenderse ni ampliarse más.

En cuanto a la tipología, debe señalarse la austeridad ornamental de los panteones “ricos” respecto de la abundancia de referencias populares a través de cruces, estatuillas de angelitos (figs. 1 y 2), variedad de colorido, de las tumbas “pobres”, lo que convierte a la primera zona en un espacio que se nos antojó uniforme en sus propuestas, aun con las variaciones de modalidades materiales y diseños. Lo interesante del cementerio es, indudablemente, lo más “popular”. Se manifiestan así dos intereses que si bien conviven, no tienen las mismas finalidades: el “rico”, al igual que lo hace en vida, intenta seguir demostrando su poder económico con una buena “casa” en la “ciudad de los muertos” y con otros rituales contemporáneos que ya comentaremos, mientras que los “pobres” testimonian una mayor inclinación supraterrrenal en sus manifestaciones de culto.

Nos interesa pues centrarnos más en este caso en “lo popular”. Los elementos que más impactan, ya desde la primera mirada, son indudablemente dos: el variado colorido de las tumbas, y la profusión de elementos decorativos que se integran a la misma, tanto en la propia construcción (sobre todo los angelitos) como en el interior de las mismas (cruces, flores, más angelitos, juguetes en el caso de tumbas de niños, etc.), además de faroles, flores marchitas, velas, floreros vacíos, etc.. En cuanto a lo primero se nos indica que, no siempre pero sí en muchos casos, los colores que se ven en las tumbas tienen significados simbólicos, muchas veces vinculados a las creencias aunque en otras ocasiones de contenido más folclórico. Es este el caso de algunas tumbas que incorporan los colores distintivos de la ciudad, el azul y amarillo, cuyo origen se nos señaló proviene del equipo de fútbol de la ciudad. Recogimos un caso interesante en una tumba que tenía colocadas sobre sí dos globos, uno con cada color de los señalados, que podría tratarse de los restos de la celebración de un cumpleaños del muerto.

Párrafos atrás comentamos acerca de la presencia de lo político en el cementerio de Luque, con la presencia del Panteón de los Héroes de la Guerra del Chaco. A ello podemos añadir otras apreciaciones vinculadas al cromatismo de las tumbas, en el sentido de que algunos de los ángeles pintados completamente de azul o la presencia de otros símbolos de este color se vinculan a las facciones “liberales”, mientras que los elementos rojos significan lo propio respecto de los “colorados”. Habría que hacer alusión aquí, aunque lo señalaremos más adelante cuando hablemos del cementerio de Piribebuy, que hay tumbas que adquieren un significado radicalmente opuesto a este de carácter político: las tumbas de color rosado son para las niñas muertas y las celestes y/o azules para los niños varones difuntos.

Para concluir con las apreciaciones sobre el cementerio de Luque, queremos hacer un último repaso a la zona de los panteones ubicada al frente del cementerio, la de los “ricos”, y sobre todo a sus construcciones más recientes. Empezaremos sin embargo señalando la presencia, como mausoleos más destacados desde un punto de vista artístico, a algunos ubicados a la derecha de la Cruz Principal, en especial el de estilo neogótico correspondiente a José R. Bueno (fallecido en 1905) y que liga claramente con las tendencias historicistas de finales del XIX; este neostilo es indudablemente el que ha gozado de mayor fortuna desde aquellas épocas, por su vinculación a la religión

católica, e inclusive ha llegado con fuerza hasta nuestros días, como reseñaremos al tratar el panteón del presidente Rodríguez en la Recoleta. Asimismo destacar la presencia de otros interesantes panteones en Luque, dentro de esta línea, como el de la Familia de Ildefonso M. De Florencio, que incorpora elementos de raíz egipcia, estilo éste relacionado históricamente con los cultos funerarios, y que representa otra de las veleidades habituales de la sociedad “cultura” respecto de la vida en la “ciudad de los muertos”.

La construcción de panteones en épocas más recientes si bien ha reducido en número este tipo de construcciones de fastuoso historicismo, no lo ha terminado de abandonar por completo. La inclinación en algunos casos, sobre todo a un recalcitrante neoclasicismo de corte moderno, con la utilización de frontones e hileras de gruesas columnas, así lo atestigua. Se han incorporado a la vez otras curiosas tipologías como un panteón que presenta en sus altos una curiosa terraza rodeada por balaustradas, carente de toda utilidad, pero que demuestra en este caso el tránsito de un elemento de diseño urbano al cementerio; en ella, una pequeña construcción de ladrillos sirve como elemento de ventilación al interior del panteón. Otra que nos llamó la atención es la de una familia vinculada al movimiento Schoenstatt, comunidad apostólica de acentuado carácter mariano, cuyos orígenes alemanes quedan expresados en la arquitectura del panteón, con pronunciado techos a dos aguas, de tejas, y con utilización de las maderas (destacan las dos puertas talladas), queriendo emular las construcciones alpinas.

La devoción a la citada Virgen manifiesta un crecimiento notable a través de la constante sucesión de oratorios populares que pueden encontrarse en las rutas del interior del país, entre los que varios pertenecen a dicha comunidad de origen alemán. Sobre el tema de los “Oratorios populares del Paraguay” un interesante relevamiento fotográfico-artístico fue realizado por Juan Manuel Prieto quien expuso parte de ese material en una recordada muestra que, bajo ese título, fue llevada a cabo en mayo de 1985 en el Museo del Barro. En el prólogo del catálogo de dicha exposición, Mabel Causarano hizo referencia a *“las reminiscencias ‘naives’ de estilos de la arquitectura ‘cultura’”*, mientras que el propio artista justificó su presentación afirmando que (desde 1979) *“trato simplemente de registrar sin artificios estos modestos pero muy bellos aspectos de esa arquitectura anónima, en todo su colorido, en toda su ingenua pureza, en la armonía del paisaje que los circunda”*.

El ceremonial de la muerte excede los límites del cementerio y se prolonga fuera de sus murallas. Conforme se sale del mismo por la puerta principal del cementerio de Luque, cruzando la calle, nos encontramos con un curioso local que ofrece todo tipo de material funerario, cruces de madera o bronce, lápidas de mármol, flores naturales o de plástico, servicios todos a los que en los últimos años se agregó uno nuevo, más festivo y de origen bastante lejano, que acentuó si se quiere aun más la diferencia entre clases sociales, ya que solamente las más altas pueden acceder a él: un conjunto de mariachis que ameniza con sus canciones los ritos mortuorios, y que también se ha convertido en uno de los medios para dar una alternativa de trabajo a los músicos del pueblo. La oferta de mariachis (fig. 3) compone en el mosaico de publicidades que tapizan los muros del local, el cartel más rutilante. Esta costumbre moderna reemplazó en parte a la más tradicional, y que cobró fuerza hasta las postrimerías de los años sesenta, de las “lloronas”, grupos de mujeres, por lo general de una misma familia, que se contrataban para “actuar” en velorios y enterramientos, y cuya misión era llorar y emitir quejidos para “ambientar” el culto a los muertos. No sin cierta razón, el arquitecto Carlos Sosa caracterizó a esta costumbre como una verdadera *performance* popular.

El papel de las “lloronas” en el Paraguay fue estudiado con amplitud por Carlos Zubizarreta¹³. Nos interesa transcribir parte de los testimonios y análisis publicados por este autor, porque nos permiten un entendimiento más certero de su importancia. *“Encarnaban –dice el citado autor- una tradición del ayer colonial... La ausencia de ellas en los duelos podrá interpretarse como signo evidente de la indiferencia general por la desaparición del difunto”*. Y agrega más adelante: *“Hacían las lloronas profesión honorable de sus obligadas lamentaciones y exigían pago en dinero, especie o favores por su contribución al duelo familiar. Instaladas desde temprano en la capilla ardiente, rodeando al féretro, creaban el aura de la dolorida, inconsolable consternación producida por el fallecimiento, con llantos, hondos suspiros y lamentos que enunciaban en letanía todas las virtudes del muerto, aunque este fuera reconocido canalla... Sólo callaban a ratos, para reponer fuerzas con copitas de licor, tacitas de café o chocolate, bizcochos y picoteos en la copiosa dulcería criolla...”*.

Tras el cortejo fúnebre y la llegada a la última morada en el cementerio –sigue la descripción de Zubizarreta-, *“Cuando las primeras paladas de tierra caían inexorables sobre el féretro, brotaba de esas gargantas generosamente lubricadas durante toda la velada un estertor ululante, enloquecido, inconsolable, que ponía la nota trágica en el entierro y tornaba innecesaria la manifestación externa del dolor de los deudos”*. Se señala también que esta costumbre de las lloronas no era exclusiva del Paraguay, sino que abarcaba el Río de la Plata y el Perú, y que parece haber venido desde la vascongada española, traída por colonizadores de aquellas tierras.

Otros negocios que visitamos en Luque, sobre todo santerías y floristerías, se hallan en las calles laterales al cementerio, propiciando todo tipo de devociones, desde las vírgenes o santos más universales como San Juan, hasta los más regionales como el San la Muerte o el Sansón, curioso culto este último que ha incorporado en fechas más recientes representación en estatuillas de yeso de las que no se tenían antecedentes aparentemente. En estos locales llaman la atención grandes altares de flores, presentados en catálogos fotográficos, destinados a presidir las “Novenas”, es decir el periodo de rezos, de nueve días de duración, que suceden al fallecimiento del ser querido. Estos altares suelen tener seis escalones si se trata de un finado soltero, o siete si es casado (por haber recibido un sacramento más); *“Esta compleja estructura remata en una escena del calvario compuesta por las imágenes, comúnmente talladas en madera, del Crucifijo, la Virgen de los Dolores y San Juan Bautista. El altar oculta tras suyo un vaso de agua para calmar la sed del alma que emprenderá su nuevo camino”*¹⁴. Estas jornadas se dedican a los rezos y se complementan con opíparas fiestas gastronómicas, dentro de un marco tan americano como el de la abundancia en las celebraciones, tradición de herencia barroca cuya importancia no ha disminuido; ceremonia religiosa y festividad profana se funden en armonía.

En el último día de la Novena (*novena pahá*) se realizan nueve rezos y las “lloronas” alcanzan un papel protagónico. También es costumbre realizar un banquete (*karu guasú*) para el que se sacrifica *“una res vacuna, un novillo o una vaquillona: una parte se distribuye entre los vecinos que más cumplieron en el velatorio, el entierro y novenario, y otra parte es cocinada en casa, para servir... a los que asisten al último rezo de la novena... Nuestra gente cree que así se está expresando gratitud a Dios porque con los rezos se ha salvado el alma del difunto”*¹⁵. Ese día se lleva la cruz en procesión hasta el cementerio, colocándose a los pies del difunto con la finalidad de que

¹³ . Cfr.: GONZÁLEZ TORRES, Dionisio M.. *Folklore del Paraguay*. Asunción, 1995, pp. 315-316.

¹⁴ . ESCOBAR-RIVAROLA, ob. cit., pp. 18-19.

¹⁵ . GONZÁLEZ TORRES, ob. cit., p. 316.

este pueda asirse a ella en el día de la Resurrección¹⁶. A partir de este momento los deudores pueden visitar al muerto en el cementerio por vez primera, lo cual es habitual los días lunes (sábados en el caso de los “angelitos”), siendo la frecuencia semanal (se conserva aun en los pueblos), a veces cada seis meses y también en los días del santo y del cumpleaños del fallecido.

En la comparación entre el cementerio asunceno de la Recoleta y el de Luque, se advierte el clarísimo sabor popular de este último. Esta sensación se desvanece en parte cuando la comparación se realiza con el de Piribebuy, cuyo impacto es en este sentido mucho más categórico. A la vista de este cementerio, el de Luque encuentra, aun estando mucho más cerca de este que del de la Recoleta, una posición intermedia entre ambos. El de Piribebuy se presenta aislado de la vida cotidiana del pueblo, en las afueras, a diferencia del luqueño. Otra de sus características es la ausencia de los grandes panteones de “ricos” que vimos en Luque, lo cual lo convierten en un espacio casi absolutamente popular, aun con las infiltraciones “cultas”, que son mínimas y que no alcanzan a tergiversar en lo más mínimo aquel carácter.

El cementerio de Piribebuy presenta a priori dos grandes subdivisiones: a la izquierda, según se entra al mismo, se disponen mayoritariamente las tumbas de los “angelitos”, es decir de niños muertos, mientras que la mitad derecha queda reservada a los adultos. Es muy posible que esta división tenga su origen en las reducciones jesuíticas en las que el cementerio, ubicado a un lado de la iglesia, estaba dividido en cuatro partes: hombres, mujeres, niños y niñas¹⁷. La separación señalada en Piribebuy no es tajante, ya que vemos algunos adultos mezclados con niños y viceversa, pero en contadas ocasiones. A diferencia del de Luque, aquí las tumbas gozan de un orden muy marcado, con calles definidas que permiten un recorrido no tan anárquico como a veces experimentamos en aquel, producto del desbordamiento numérico de tumbas que colmaron el limitado espacio disponible.

En lo que respecta a las tipologías tumbales, se acercan en gran medida a las vistas en Luque aunque con variaciones significativas en cuanto aparecen en Piribebuy modelos constructivos que no habíamos apreciado en el cementerio luqueño. Las tumbas pequeñas, de vivos colores, y las más de las veces coronadas por las figuras de angelitos, sí se asemejan entre ambos camposantos. Las diferencias radican en la presencia en Piribebuy de interesantes construcciones que se asemejan a pequeñas maquetas arquitectónicas de edificios de gran tamaño. Las mismas incluyen, entre otros elementos, escaleras que conducen, desde la base, a pequeñas capillas ubicadas en la parte alta de las tumbas, a manera de altares de devoción, rescatando la idea de ascensión hacia el infinito. Pero indudablemente la deliciosa edificación a pequeña escala de templos populares, e inclusive algunas recreaciones del templo actual de Caacupé (fig. 4), son señas distintivas del cementerio y se cuentan entre los detalles que más llaman la atención al visitante.

Entre estas “maquetas” sobresalen también ejemplos puntuales como una pequeña pirámide escalonada, a manera de *zigurat*, en la zona central del cementerio (fig. 5), como asimismo algunos mausoleos de raíz neoclásica pero que no ocultan en lo más mínimo su carácter popular ni en los materiales de construcción, ni en la terminación, ni en el colorido. Entre ellos podemos destacar el de la familia Gini Maffiodo (fig. 6), evidentemente una de las socialmente más importantes del pueblo, al menos por la imagen que nos dejó el cementerio, en donde aparecen las tumbas de esta familia en buenas ubicaciones, siendo de gran tamaño respecto al resto. Cerca de la

¹⁶ . VERÓN, Luis. “Culto a los del más allá y a los intermediarios”. *Revista ABC*, Asunción, 31 de octubre de 1993, p. 27.

¹⁷ . VERÓN, Luis, “Culto a los del más allá...”, ob. cit., p. 25.

tumba principal de esta familia encontramos también un obelisco con símbolos en tres de sus lados y la figura de Cristo en la cara principal, siempre de tintes populares.

En lo que respecta a los materiales, el ladrillo cerámico y el cemento son evidentemente los más utilizados, aunque también hemos podido recoger varios ejemplos de tumbas decoradas con azulejos, la más de las veces de gran colorido, y con ornamentación floral. En algún caso se ha recurrido a azulejos claramente destinados a las cocinas, en donde aparecen teteras u otros implementos típicos de dichos espacios cotidianos. Finalmente decir que los alrededores del cementerio de Piribebuy se presentan completamente distintos al de Luque, que, como ya señalamos, está enclavado dentro de la propia ciudad. No se encuentran, como en este, las típicas tiendas de ventas de santos, flores, etc., que están a pocas cuadras pero no rodeando las murallas, con lo cual el carácter rural y la pureza de lo popular se acentúa mucho más.

El cementerio de La Recoleta. El viejo esplendor de Asunción en declive.

Dentro del análisis del cementerio de la Recoleta incluiremos en el discurso algunos datos de carácter histórico que pudimos recoger del libro *“Templos de Asunción”* de la historiadora Margarita Durán Estragó. Esta autora trata con profusión en dicha obra la evolución histórica del cementerio asunceno desde su creación en 1842 hasta fechas muy recientes, además de transcribir completos varios documentos de capital importancia para ilustrar aquella¹⁸. Remite en primer lugar a los primeros proyectos de construir un cementerio, idea vinculada a la Real Cédula de 1805 en que se remitían desde España el plano con las indicaciones de cómo podía formarse un cementerio de extramuros en la ciudad, siguiendo las normativas sobre todo higiénicas que hacían necesaria, para bien de la salud pública, cambiar la tradición vigente de los enterramientos en iglesias.

Recién fue en 1842 cuando los Cónsules de la República Carlos Antonio López y Mariano Roque Alonso ordenaron por Decreto se creara un cementerio, entendiéndose como espacio ideal el que rodeaba el antiguo convento franciscano de los Recoletos. Poco después se fueron publicando los decretos en torno a la disposición de las tumbas y la construcción de panteones, temas en los que se centra nuestro análisis. En tal sentido, una de las primeras normativas indicaba que *“es permitido a los dolientes formar catacumbas, levantar mausoleos, pirámides y colocar lápidas en la forma que les agrada sobre los sepulcros de sus deudos”*¹⁹. A ello se agrega poco después la orden de que *“Toda catacumba o mausoleo será fabricada de cal y ladrillo a costa de los interesados”*²⁰.

Uno de los elementos de vital importancia en aquellos tiempos, y a cuyas reglas de funcionamiento también se dedicaron con profusión los Decretos, fue el de los carros

¹⁸ . DURÁN ESTRAGÓ, Margarita. *Templos de Asunción. 1537-1860*. Asunción, Universidad Católica, 1987. La amplia información sobre el cementerio de la Recoleta se halla concentrada en las páginas 256 a 264, y los apéndices documentales complementarios en páginas 295 a 324. Recomendamos asimismo la lectura de otro trabajo que añade nuevos datos a lo apuntado por Margarita Estragó, y que inclusive hace alusión a otros cementerios que existieron en Asunción: RUBIANI, Jorge. “Los cementerios”. En: *Paraguaype (en Asunción)*. Asunción, Editorial Artemis, 1998.

¹⁹ . *Decreto por el que se establece un Cementerio General en la Parroquia de la Recoleta de esta capital*. 20 de octubre de 1842. A.N.A. (Archivo Nacional de Asunción), vol. 252, N° 2, S.H. Cfr.: DURÁN ESTRAGÓ, ob. cit., p. 299.

²⁰ . *Reglamento que deberá observarse para la administración del Cementerio General de la Recoleta en los ramos de sepultura, catacumbas o mausoleos y tráfico de los cadáveres de los carros fúnebres*. 20 de octubre de 1842. A.N.A., vol. 252, N° 4, S.H. Cfr.: DURÁN ESTRAGÓ, ob. cit., p. 304.

fúnebres. En las “Instrucciones para los encargados de carros fúnebres”²¹ se designa como encargado a un vecino el cual “*Tendrá bajo sus inmediatas órdenes dos carros y un peón que cuide de las mulas*”; entre otras muchas ordenanzas destacamos la que indica que “*Los carros dejarán los cadáveres en la portada del cementerio, y de allí o los dolientes, o los peones del cementerio le conducirán al depósito*”. Los carros fúnebres con los que se realizaron los traslados de los cadáveres al cementerio de La Recoleta desde distintos puntos de la ciudad y las afueras de Asunción, dejaron lugar, años más tarde, a los tranvías que pasaron a cumplir el mismo servicio funerario²².

Estos se fueron convirtiendo con el andar de los años en una de las notas costumbristas más señaladas de la ciudad, difundiéndose inclusive su imagen a través de la tarjeta postal, lo cual habla justamente de ese carácter distintivo que significaron para la ciudad. En tal sentido, un artículo publicado por Luis Verón señala que “*En 1866 se habilitó el servicio tranviario hasta el cementerio de La Recoleta, distante entonces a una legua del casco urbano asunceno. El emprendimiento fue iniciativa del doctor Francisco Morra, quien adquirió la empresa tranviaria dos años antes*”; se refiere también al “*Pintoresco espectáculo en el que el cortejo era encabezado por los deudos, mientras que el finado iba atrás en una carroza remolcada por el tranvía*”²³.

La visita al cementerio de La Recoleta y la selección de ejemplos para la realización de este trabajo, la hemos centrado casi exclusivamente en la zona histórica del mismo²⁴. El recorrido lo hemos efectuado a partir de la puerta que está ubicada, según se la mira de frente, a la iglesia. En ese eje se encuentra la Cruz Principal, delante de la cual se halla una amplia y cuidada zona ajardinada, que pone de manifiesto la importancia de este hito dentro del camposanto, característica ya testimoniada en los primeros reglamentos del mismo, en el que se indicaba que el encargado del cementerio “*Hará formar una calle de dos y media varas de latitud desde la portada hasta la cruz que se ha mandado fijar en medio del cementerio bien alineada con azucenas, romero y lirios azules, y ninguna otra calidad de plantas*”²⁵. Esta orden pone de manifiesto la importancia que tenía entonces la botánica funeraria desde un punto de vista simbólico, lo que a finales del XIX habría de ser objeto de un interesante estudio de Celestino Barallat bajo el título de “Principios de botánica funeraria” (Barcelona, 1885).

El recorrido por los panteones testimonia el marcado eclecticismo tipológico, tan característico de los cementerios contemporáneos. Los estilos y neostilos arquitectónicos se suceden sin solución de continuidad, siendo la huella italianizante decimonónica el rasgo característico como lo son tantos otros cementerios americanos, como el propio de la Recoleta de Buenos Aires, homónimo del asunceno. Además de las salientes notas neoclasicistas, como vemos en los panteones de Martina Morínigo y de Montero y familia, es quizá el neogótico la vertiente más desarrollada en este cementerio –también el *art déco*, como reseñaremos más adelante-. Destaca entre ellos

²¹ . *Instrucciones para los encargados de carros fúnebres*. 20 de octubre de 1842. A.N.A., vol. 252, S.H. Cfr.: DURÁN ESTRAGÓ, ob. cit., p. 300-301.

²² . Señala Rubiani que, “*En el caso de los tranvías, había uno para la caja mortuoria y otros para los dolientes; esto si es que la familia del fallecido contara con suficientes recursos aunque las más de las veces y, especialmente cuando el sistema de tranvías era "a mulita", se disponía de un sólo carro, el que era destinado -con exclusividad- para el traslado del féretro. Anterior a estas exquisiteces, la peregrinación se hacía a pie o a caballo, hecho que motivaba un verdadero desfile de "chuscos" jinetes que se lucían a expensas de la ocasión y del difunto*”. (RUBIANI, ob. cit.).

²³ . VERÓN, Luis. “El tranvía asunceno. Un viaje... ¿sin retorno?”. *Revista ABC*, Asunción, 17 de enero de 1999, pp. 26-28.

²⁴ . Un estudio realizado por Javier Yubi en 1998 cifraba la cantidad de bóvedas, según catastro, en 14.298. Cfr.: YUBI, Javier. “La Recoleta. Paseo de Paz”. *Revista ABC*, Asunción, 1º de noviembre de 1998, p. 22.

²⁵ . *Reglamento que deberá observarse...* Cfr.: DURÁN ESTRAGÓ, ob. cit., p. 302.

el panteón de la familia Facetti y más adelante, avanzando por la calle que se ubica a la izquierda de la cruz principal, el construido para albergar los restos del Gral. Andrés Rodríguez, ex-presidente del Paraguay. Es este un claro ejemplo del culto contemporáneo a los muertos, a través de la creación de un lujoso espacio en el que se integran desde una *araña* destinada a iluminar el ambiente, hasta una máquina de extracción de la humedad, pasando por coloridos vitrales que dan una luz especial al panteón. El cajón del difunto está cubierto por una bandera paraguaya realizada en Ñandutí y el “equipamiento” incluye también veleros, floreros, etc., todos ejecutados en bronce pulido. No deja de llamar la atención la placa recordatoria ubicada en el exterior que dedican al difunto sus “amigos del tenis”.

Son también goticistas –ya en el sector ubicado a la derecha de la iglesia- los mausoleos de José Pantaleón Urdapilleta (1902), de los hermanos Ligier, y de la familia Rivarola Bogarín (pintado de color rosado) entre otros (fig. 7). Uno de los ejemplos que más nos llamó la atención en este sentido, y que posiblemente sea el que más ligazón posea respecto de la idea de la “identidad en tránsito”, es el panteón de la familia de F. Velásquez, un gótico de tintes populares que guarda en su interior detalles decorativos más propios de cementerios como los de Luque o Piribebuy, como un par de angelitos sentados en un banco y otras figuras similares colocadas dentro de un frasco repleto de algodones, simulando el vuelo de los ángeles entre nubes.

Evidentemente el gótico continúa en la actualidad siendo del gusto de arquitectos y comitentes a la hora de llevar a cabo nuevos panteones del cementerio. Gracias a la generosidad del arquitecto Carlos Martínez hemos podido acceder a información de primera mano, complementada con la propia visita al sitio, de un panteón diseñado y construido por él mismo. Nos cuenta que para su confección recurrió, ante el requerimiento de sus ordenantes de que el mausoleo configurara a través de la arquitectura un sentimiento de alegría, al estilo gótico, teniendo en cuenta no solamente lo que a ornamentación se refiere sino sobre todo a lo espacial y a la posibilidad de utilizar las estructuras del mismo para dar mayor elevación a la obra. En el espacio interno recurrió el arquitecto a la colocación de coloridos vitrales que permitieran cumplir con mayor énfasis lo solicitado. La utilización de este elemento decorativo y lumínico es uno de los factores más interesantes como podemos observar en otros ejemplos como ser la tumba de Blas N. Riquelme (hijo), de moderna composición arquitectónica.

El panteón construido por Carlos Martínez en 2001 parte de los conceptos góticos de la conexión entre lo terrenal y lo supraterráneo, y se expresa a través de determinadas formas, en especial las puntiagudas, transmitiendo la intención de llegar lo más alto posible. Los materiales utilizados fueron fundamentalmente granito, azulejos, vidrio y mármol (en el interior). La entrada al panteón muestra en el suelo una esfera completa de granito negro, que simboliza al mundo; una mitad de la misma es visible desde fuera y con las puertas cerradas, mientras que la otra se aprecia recién al abrirse estas. Las puertas simbolizan la entrada al cielo, y trasponer las mismas marca el reencuentro con los amados difuntos. En ellas están dispuestas decoraciones vitrales en las que destaca la presencia de cuatro “ángeles musicantes”. En la parte superior del panteón un vitral circular muestra la imagen del Espíritu Santo, rodeado de doce rayos, alusión a los doce discípulos de Cristo. Es a partir de este vitral en que se expanden los rayos que completan la decoración de la puerta y que llegan hasta la tierra. Conviven así dos ejes direccionales uno abajo-arriba y otro arriba-abajo (fig. 8).

Una de las peticiones más significativas de los comitentes del mausoleo fue en el sentido de solicitar que la obra transmitiera sobre todo “alegría”. El arquitecto dio solución a esto mediante la citada utilización de vitrales y también a través de textos,

como el que se reproduce sobre vidrio, en el interior del panteón, que reza: "*Si me amaran, se alegrarían de que me vaya al Padre...*" (Juan 15, 28). El pedido fue aun más allá, solicitándose se incorporasen a la obra sonidos musicales. Ante las dificultades que ello suponía, la solución que se dio fue justamente la inclusión en los vitrales de los "ángeles musicantes", que transmiten la idea de estar interpretando continuamente música celestial y que el sonido se halla en el propio interior de cada uno de los deudos. La referencia a estos ángeles proviene de las misiones jesuíticas, y eran ellos mismos quienes elaboraban sus propios instrumentos y por este motivo a estos se les reconocía un origen divino. De cualquier manera, para satisfacer en parte el encargo recibido, el día de la inauguración del panteón, el arquitecto Martínez llevó música de Enya, que acompañó a tono la emoción de los familiares.

Entre los neostilos que proliferan en el cementerio de la Recoleta se rescatan también ejemplos inspirados en lo egipcio, si bien no de forma rotunda –al menos en los panteones que pudimos visitar- al menos sugiriendo formas y decoraciones del mismo. Es el caso de los mausoleos de la familia De los Ríos (ubicado muy cerca del de Andrés Rodríguez) y de Pecci La Salvia, en el lado opuesto del camposanto. En las zonas más modernas del cementerio, en torno a la entrada que está ubicada sobre la avenida Mcal. Francisco Solano López en dirección a M. Molas, hallamos otros dos curiosos ejemplos de reinterpretación de estilos exóticos. Se trata en este caso de dos mausoleos cuya fuente de inspiración es el arte islámico, aprovechando el origen árabe de las familias en cuestión. El primero de ellos, ubicado en la calle que desemboca en el Panteón Militar (cuya nota más saliente es la representación de agujeros imitando los producidos por las balas, tanto en la reja de entrada como en la cruz ubicada en la parte posterior), presenta el típico arco árabe en tamaño desmedido y trazado más pronunciado que los modelos originales, estando realizado el conjunto con azulejos negros y otros de un furioso color rosado (fig. 9). Entrando en una de las calles ubicadas a la izquierda, se llega al panteón de Ale M. Rachid, de tintes posmodernos aunque más recatado que el anterior²⁶.

Otras curiosidades, estas más contemporáneas, son el panteón del Gral. Adrián Jara, piloto militar fallecido en accidente aéreo en 1969; la estructura del mismo está gobernada por un gran avión que apunta hacia el cielo, a manera de cruz. También es destacable la utilización de fotografías impresas sobre porcelana, algo muy típico en los cementerios contemporáneos, siendo por demás interesante un ejemplo particular en el que se ven muertos a una madre y su hija en brazos, correspondiente a Olga María Barreiro Velásquez (fallecida en 1946) y su hija Olguita María Auxiliadora. Esta fotografía, lo mismo que varias del camposanto, lleva la firma de R. Cardó, con estudio en la calle Rivadavia 9074 de Buenos Aires (Argentina), lo que marca los continuos encargos que se hicieron a un mismo fotógrafo, además residente en el exterior.

Fortuna similar en cuanto a comisiones, según pudimos comprobar, le cupo al ingeniero E. Caligaris quien firma varios de los panteones más interesantes del cementerio en torno a los años treinta y cuarenta. Este constructor muestra dominar

²⁶ . Esta presencia "árabe" es reflejo de dicho componente en la sociedad paraguaya actual, que también ha generado ejemplos arquitectónicos a partir de estas vertientes en la propia ciudad de Asunción. En tal sentido, tras el edificio de tintes islámicos ubicado en la calle Yegros al 900, posiblemente edificada en torno a los años treinta, y cuyas reminiscencias están ligadas a un historicismo tardío, los ejemplos más destacados son la residencia construida hacia la década de 1980 en la avenida Aviadores del Chaco, destinada a la familia Domínguez, que hoy tiene como sede a los Laboratorios Gautier del Paraguay. Es vox populi, aunque no pudimos comprobarlo fehacientemente, que en su interior se había construido un peculiar oasis con palmeras de bronce. Un segundo ejemplo, más reciente, obra del arquitecto Raúl Montero, es la residencia de la familia Armele Maluff, de origen sirio-libanés, ubicada sobre la calle Comandante Franco, en el barrio que se conoce como Seminario. En una línea completamente *kitsch* y festiva, la discoteca Morocco completa la fascinación por el exotismo de raíz islámica.

varios de los estilos a los que habitualmente se recurrían, en especial el *art déco*, como se puede ver en el panteón de Antonio Uriarte. Otro ejemplo interesante de su autoría es el destinado para la familia Pfannl. Dentro de la línea *déco* es interesante destacar otros ejemplos como el de Cornelio Jiménez y Elodia Vargas, ubicado a la mano izquierda del jardín que se dispone antes de la Cruz Principal.

En lo que respecta a los conjuntos escultóricos, no son para nada abundantes los casos encontrados; apenas hemos detectado en nuestro recorrido algunos bustos dispersos, de no gran calidad artística y sólo un par de ejemplos de relevancia, como el titulado “Fides et Amor”, proveniente de Barcelona, ubicado en lo alto de un mausoleo, y el más interesante aun compuesto por tres esculturas en bronce firmadas por “L. Secchi, Milano”, de figuras dolientes, ubicados en una tumba de la cual no pudimos localizar el nombre del propietario, pero que es popularmente conocida como el “monumento a Las Lloronas” (fig. 10); ambas obras las hallamos también en la calle que se ubica al costado izquierdo de la Cruz Principal. Este último detalle nos trae a colación uno de los males que más aqueja al cementerio asunceno, como es la imposibilidad en muchos caso de conocer los difuntos que albergan ciertos panteones, muchas veces porque las lápidas de mármol o las placas de bronce que indicaban dichos datos han sido robadas.

La citada situación de abandono y falta de identidad de los monumentos ubicados en el cementerio fue abordada oficialmente en el año 1966, al realizarse trabajos de mensura y catastro en el mismo. Allí se denunciaba, dentro del sector antiguo que estamos estudiando, el hecho de que “*se hallan agrupados en evidente desorden, tanto los lotes titulados, sótanos, nichos o simples sepulturas, muchas de las cuales (están) en total estado de abandono, lo que dificulta su individualización*”. Más adelante señala el informe que “*Salvo la Avenida Principal que corre de Norte a Sur rodeando en un tramo al Panteón Yugoslavo y algunas calles en el sector norte, con posterioridad desaparecen las calles para agruparse las sepulturas profusamente distribuidas sin orden, acarreando dificultades de circulación y contratiempos en búsqueda aun hasta para los mismos deudos*”²⁷.

En los últimos tiempos han existido otras iniciativas pensadas para poner en valor el patrimonio del cementerio asunceno, entre ellas la de crear una fundación que se encargase de restaurar los panteones más deteriorados. En 1998, Marta Ayala, directora del Area Urbana de la comuna, señalaba esperanzada que “*Con el nuevo catastro que ya está listo podemos determinar los panteones que ocupan irregularmente los pasillos. Los mismos serán trasladados a lotes vacíos para despejar así los espacios que están muy saturados. Queremos que la gente tenga lugar para caminar libremente y pueda observar la belleza de las construcciones de distintas épocas*”²⁸.

En la Avenida Principal a la que se hace referencia en párrafos anteriores, se ubican varios de los panteones más interesantes del cementerio. Podríamos tomar como punto de partida el pequeño obelisco que corona la tumba de la hija de Madame Lynch, Corinna Adelaide Lynch, que además de erigirse actualmente en el ejemplo más antiguo del cementerio, es una de las muestras más clásicas dentro del mismo, incorporando como detalles decorativos la tradicional clepsidra alada y las antorchas (fig. 11). Fallecida en 1857, sin haber siquiera llegado a cumplir un año de vida, la tumba de Corinna presenta un curioso epitafio en inglés que reza, traducido por Margarita Durán, “*Antes de que el pecado pudiera mancillarla, o empañarla la pena, llegó la muerte, con amistoso cuidado, transportó el bonito capullo al Cielo y le ordenó que floreciera*

²⁷ . BASILI ROJAS, Augusto. *Memoria de los trabajos de mensura y catastro del Cementerio Municipal de Recoleta*. Asunción, 25 de febrero de 1966. Cit.: DURÁN ESTRAGÓ, ob. cit., p. 322.

²⁸ . YUBI, ob. cit., p. 21.

allá". Se testimonia aquí la misma idea que desarrollaremos en el apartado siguiente de la "muerte del angelito", es decir de los niños que, habiendo muerto sin uso de razón y por lo tanto indemnes al pecado, van directamente al cielo. Como se aprecia, una creencia que tuvo el mismo arraigo en las clases pudientes que en las capas sociales más bajas.

Siguiendo el eje principal, y detrás del obelisco de Corinna Adelaide Lynch, se erige majestuoso el panteón de la comunidad eslava, indudablemente el más sobresaliente en importancia dentro del cementerio. A ambos lados del pasillo central, se suceden varios ejemplos de gran interés, muchos de ellos más cercanos en el tiempo a los primeros panteones pero ya entremezclados con otros surgidos en épocas posteriores. Es una de las notas más relevantes y que hacen necesaria una urgente intervención por parte de las autoridades y, vinculadas a estas, de los agentes del patrimonio, el gran número de tumbas profanadas, según nos dicen en varios casos con la finalidad de extraer los cadáveres para vender los restos óseos a estudiantes de medicina para que puedan servirse de ellos en sus prácticas. Esta situación puede apreciarse sobre todo en los nichos ubicados a las espaldas de las calles perpendiculares a la Avenida Principal (fig. 12).

Independientemente de estos desagradables ejemplos, la zona nos permite verificar la presencia de otros detalles de gran interés como la profusión de ciertas simbologías funerarias como ser las antorchas rodeadas por una corona de laurel, e inclusive figurillas muy populares de Cristo (por ejemplo en la tumba de la flia. Ibarra) y de angelitos como los vimos en los cementerios de Luque y Piribebuy. Aquí conviven tumbas de marcado tinte popular que dan testimonio de la irrupción en el cementerio de origen "culto" de manifestaciones rurales, que se entiende dentro de esa hibridación contemporánea a la que hemos venido haciendo alusión. Mausoleos, inclusive de fechas lejanas, como el de la Viuda de Gatti (1933), elementos como el de la colocación de una pequeña escoba dentro de una capilla, o varios juguetes ubicados frente al cajón de un niño en la tumba de la familia Royg Blanco, son otras de las muchas curiosidades que dan cuenta de la inmersión de lo popular en La Recoleta. Con este último testimonio abrimos paso a un análisis específico, que creimos de interés tratar en forma independiente como son los rituales en torno a la muerte de los niños.

El ritual de la muerte niña. Una tradición americana con singularidades paraguayas

Uno de los temas de análisis sobre el que consideramos de interés dedicar un apartado especial, porque está vinculado históricamente a los cementerios y mantiene una vigencia de gran actualidad, es el culto a los niños muertos. Los rituales en torno a la "muerte niña" son de larga data en todo el continente americano y han sido uno de los motivos costumbristas más representados en el arte del siglo XIX. La historiografía del arte latinoamericano, en especial en México, ha recogido la importancia de estos cultos, en especial en un número monográfico de la revista "Artes de México" titulado justamente "El arte ritual de la muerte niña"²⁹. Quizá lo más sorprendente que hemos apreciado en dicha publicación fue la valoración hecha respecto de la obra del fotógrafo guatemalteco José Domingo Noriega (1885-1973), autor de más de un centenar de fotografías de niños muertos. Más allá del propio motivo, interesa destacar en dichas instantáneas el entorno que rodeaba a los pequeños cadáveres, tanto en la indumentaria como en otra serie de objetos que les acompañaban en el tránsito al más allá.

²⁹ . ACEVES, Gutierre (coord.). "El arte ritual de la muerte niña". *Artes de México*, México, 1992, N° 15.

En lo que hace al arte de la pintura, existen varias experiencias, geográficamente muy distantes entre unas y otras. De norte a sur, podríamos señalar entre otras “El velorio del angelito” (1893) del puertorriqueño Francisco Oller y Cestero; “Entierro de un niño. Valle de Tenza” (1878), del costumbrista colombiano Ramón Torres Méndez, o más en el sur, también con el tema del “Velorio del angelito” pinturas realizadas por el chileno Manuel Antonio Caro (1873) y el francés Ernest Charton, activo en Argentina, Chile y Ecuador entre otros países, obras todas ejecutadas durante el siglo XIX. Y lo que es más curioso: el mismo culto aparece en el sur de España, donde el granadino José María López Mezquita pinta a comienzos del XX una “Fiesta gitana” que se realiza en torno a un niño muerto. En definitiva, una costumbre popularizada y arraigada en diferentes partes del continente americano y en Andalucía, y cuyas diferencias las marcan las características puramente externas de los ámbitos en las que se desenvuelven.

La presencia de este ritual en el Paraguay fue analizada por Dionisio González Torres quien, a la par de detallar la escenificación del mismo, señaló las creencias existentes en torno a él. Este autor cita un estudio de Mauricio Cardozo Ocampo, en el cual se apunta: *“En la región sur oriental del Paraguay es tradición que los familiares no deben llorar la muerte del bebé, pues es creencia que los angelitos, sin pecado, su destino directo es el cielo. Las lágrimas derramadas de sus deudos mojarían las alas del pequeño ángel y en esta forma entorpecería su vuelo y retardaría su llegada a la morada azul”*³⁰. El niño muerto, cuya alma no requiere ni oraciones ni tristezas porque tiene garantizado el cielo, es colocado por lo general en cajón blanco, al igual que las mujeres solteras; a los hombres adultos y las mujeres casadas (también las solteras maduras) se destinan cajones negros.

Otro aspecto a reseñar dentro del análisis de las muertes de niños, es señalar el alto número de estas, lo que lleva justamente a erigirse en una de las partes fundamentales del culto funerario. La alta tasa de mortalidad infantil, por enfermedades o hambrunas, representa un elemento distintivo en las sociedades más marginadas, y genera, respecto del tema de nuestro estudio, un patrimonio popular que no es habitual en otras latitudes y que supone la incorporación de tumbas de niños como parte principal de los cementerios, en especial los de poblados del interior y pequeñas urbes, como vimos especialmente en el de Piribebuy. De cualquier manera también se ven este tipo de tumbas en los cementerios asuncenos, aunque si bien es cierto corresponden, por lo general, a familias de tierra adentro o habitantes de los barrios periféricos de la ciudad. En estos casos se advierten costumbres similares a los apuntados en Luque, como por ejemplo el colocar junto a los féretros los juguetes favoritos que fueron en vida del niño difunto.

La muerte de niños en la ciudad alcanza otros grados más sobresalientes con la erección de oratorios populares privados, que hacen, por caso de Asunción, una extensión de la “ciudad de los muertos”. Aunque este es un fenómeno típico de la periferia, donde habitan en gran parte inmigrantes del interior del país que han transplantado sus costumbres a la gran urbe, también hemos podido advertir su existencia en calles más céntricas de la ciudad.

En este apartado hemos contado con la inestimable colaboración de la arq. Lourdes Duarte Cazó quien generosamente nos facilitó fotografías de ejemplos tomados en Blanco Cué de la India, en el barrio Tablada Nueva, donde realiza sus trabajos, además de testimoniarnos sus impresiones acerca del tema en cuestión. Entre otros aspectos, nos indica que las capillas de niños suelen estar ubicadas a la entrada de las

³⁰ . CARDOZO OCAMPO, Mauricio. “El angelito y el angeloro”. ABC Color, Asunción, 16 de marzo de 1975. Cit.: GONZÁLEZ TORRES, ob. cit., p. 313.

casas, cumpliendo un papel similar al de un ángel protector según las creencias, y que su construcción suele ser muy onerosa debido a los materiales que se utilizan (cemento, azulejos –casi obligatoriamente de buena calidad-) además de implementos complementarios del altar. La erección de estos oratorios suele ser a veces mayor que el dinero que se dedica a la propia casa que habita la familia del difunto, convirtiéndose aquellos en el verdadero orgullo de la misma. Vemos pues en este caso la presencia de tradiciones rurales que se traen a la ciudad, ejemplificando con creces la idea de “identidades en tránsito”. Como afirman Ticio Escobar y Milda Rivarola, *“Una nueva cultura sub-urbana trata de incorporar, con bastante dificultad, las antiguas pautas de comportamiento rurales, en un proceso de ‘modernización periférica’ de mentalidades caracterizado por su hibridez. En la formación de esa cultura confluyen no sólo las nuevas condiciones socioeconómicas de los migrantes, sino también el mayor acceso a los medios de comunicación capitalinos”*³¹.

Un estremecedor ritual es el que recogió y generosamente nos transmitió María Victoria Echauri, en el vertedero municipal Cateura, a los pies del cerro Lambaré³². En este dantesco sitio se halla la laguna homónima, otrora paraíso ecológico y hoy un depósito de basuras las cuales han sobrepasado ya en más de siete veces la propia profundidad de la misma. A sus lados se han ido afincando hasta 1500 familias provenientes de distintas zonas del interior, en especial un grupo de indígenas, que, despojados de sus tierras, hallaron en la laguna Cateura un sitio de supervivencia, e hicieron de la recolección de desperdicios para ser reciclados su *modus vivendi*. Estas familias, que viven en condiciones increíblemente miserables, inmersos en un foco de insalubridad y epidemias, han hecho del vertedero el centro de sus vidas.

Pero hay otro sitio que para ellos se ha ido convirtiendo en lugar simbólico, y que se erige en la manifestación más clara del traslado y readaptación de sus rituales tradicionales: la llamada “Capilla de los mártires del basural”. Este pequeño altar está ubicado en la casa del sacerdote o “Pa’iroga”, y se caracteriza por exponer sobre un tejido las fotografías de los niños adoptados por las familias de la comunidad, esto es fetos hallados entre la basura durante los trabajos de “gancho” (escarbar entre los desperdicios). En el momento en que María Victoria Echauri realizó su trabajo de documentación la cifra de “angelitos” adoptados alcanzaba a quince.

El ritual se inicia en el mismo momento en que un feto es hallado entre los residuos de Cateura. El primer paso es la adjudicación a una familia de la comunidad, que será la que “adopte” como propio al “angelito”; acto seguido el sacerdote se encarga de bautizarlo adjudicándole nombre propio, en una pequeña mesa donde se ubican velas, un crucifijo y el vaso de agua bendecida por aquel. El rito continúa con el “velorio del angelito”, prácticamente siguiendo las mismas formas que hemos analizado en párrafos anteriores, es decir se viste de blanco al nuevo miembro de la familia, se le coloca en un cajón blanco cubierto con una sábana del mismo color, y en torno a él su nueva familia le dedica cantos de alegría. Al lado del cajón suele verse, además de las consabidas flores blancas, un cuenco en donde quienes asisten al velorio depositan dinero, que la familia utilizará para cubrir los gastos que el ritual supone.

Tras el velorio, se desarrolla una procesión que preside el cajón destapado, con paradas para rezar frente a otros oratorios de la comunidad, antes del destino final, el enterramiento en la propia casa de la familia de adopción. Por lo general se construye un pequeño nicho a la cual se coloca una cruz y adornos florales, siendo pues similar a los que habíamos visto en el barrio Tablada Nueva. El “angelito” se convierte así en el

³¹ . ESCOBAR–RIVAROLA, ob. cit., p. 7.

³² . Dicho trabajo fue realizado por María Victoria y María Gloria Echauri, y fue presentado dentro del marco del seminario de “Identidades en tránsito”, en 2002.

“hermanito” fallecido, una bendición para el hogar que lo ha recibido, quien anualmente celebra su cumpleaños (la fecha en que fue hallado), además de una procesión comunitaria que se realiza anualmente por todos los niños muertos.

Hemos podido advertir durante la preparación de este estudio la ingente cantidad de creencias, realizaciones, tradiciones orales y folclóricas anécdotas que forman parte del imaginario colectivo, vinculados a los niños muertos; consideramos de gran interés el que en el futuro se pudieran recopilar dichos ejemplos de una manera más sistemática y completa que la que el presente ensayo permite y solamente alcanza a sugerir casi superficialmente. De cualquier manera, quisiéramos apuntar antes de finalizarlo, algunas experiencias más que nos resultaron de gran interés.

Podríamos empezar la conclusión de este apartado con nueva referencia al mal endémico de los cementerios, no solamente paraguayos sino de otras muchas ciudades americanas y europeas, como hemos podido apreciar en algunos viajes, que supone la profanación de tumbas. La falta de valoración de los cementerios como espacio patrimonial no ha hecho más que acentuar esta degradación. En el caso del Paraguay, algo especial sucede con las tumbas de niños, que son profanadas, como nos cuenta Ticio Escobar, para robar los huesos con los que se tallan imágenes de San la Muerte, ya que la creencia popular así lo requiere, para alcanzar más beneficios del santo.

En Piribebuy recogimos una creencia popular contemporánea, que nos fue explicada por uno de los cuidadores del cementerio. Se trata del panteón de dos niños, los hermanos Blas y Marilina Morales, quienes perecieron ahogados en un arroyo del lugar el 14 de noviembre de 1986, tal como se indica en las respectivas cruces ubicadas en el interior de la construcción. Al lado de la correspondiente al niño se ubica un balón de fútbol, posiblemente su juguete preferido. La historia está cargada de ribetes trágicos (en donde no se desdeña un costado de “cotilleo” que optamos por obviar), pero en definitiva basta con decir que los niños se ahogaron intentando salvar de las aguas a su perro. Años después alguien advirtió la salida de agua por goteo entre los azulejos del panteón, lo que fue interpretado como un milagro vinculado al líquido elemento que había consumido la vida de ambos niños. Pronto se hizo una pequeña abertura incorporándose a la edificación un pequeñísimo caño para canalizar ese agua, gotas que desde hace tiempo recogen las manos de los creyentes para frotarlas contra su cuerpo a espera de recibir bendiciones.

Por último, dos ejemplos a reseñar, ambos cultos recientes, uno de condición urbana, el de un soldado adolescente de quien aseguran comenzó a obrar milagros desde el mismo momento de su trágica muerte, y que hoy goza de gran fervor popular expresado en el templo que se ha erigido para su culto, conocido como “Kurusú Cadete” (“la cruz del Cadete”), y otro de carácter rural, la devoción al niño Pablito. Para reseñar el primero de los cultos citados ha sido inestimable la ayuda de Fernando Moure, quien ha explicado el fenómeno tomando como punto de partida la llegada de Alfredo Stroessner al poder en 1954. La leyenda cuenta que hacia los años sesenta un cadete militar, Alberto Benítez, fue hallado muerto, colgado de la rama de un árbol. Una serie de intrigas culminaron con la acusación por homicidio y posterior puesta en prisión del capitán Napoleón Ortigoza, quien debió cumplir a partir de entonces 25 años de condena.

Los hechos se desarrollaron en el lugar conocido como Villa Guaraní, en Asunción, antigua zona rural en la cual la familia del difunto obtuvo del gobierno de Stroessner una parcela de tierra para usufructo de la misma y para construir un oratorio en homenaje al fallecido. La historia trágica del ahorcamiento se “oficializó” y la propia familia Benítez adoptó esa versión como propia, lo que quedó desmentido con la comprobación de la inocencia del capitán Ortigoza, tras dejar atrás los 25 años de

reclusión. Lo que nos interesa aquí señalar es la formación de un mito basado en el testimonio oral de que a los pies del cadete ahorcado, comenzó a brotar agua milagrosa. El culto fue dando lugar a la erección de un oratorio que preside una fotografía pintada del venerado, a la cual acuden desde distintos sitios para dejar sus ofrendas y exvotos; pueden verse guardapolvos de escolares, insignias de jóvenes militares y hasta la foto de la reina de belleza del pueblo de Chololó, situada en el altar. Los hermanos del difunto cadete se han convertido en los “pastores” de la nueva “religión” y son también quienes se encargan de la venta de agua y de velas para los fieles seguidores, siendo hechas estas últimas de grasa de cerdo lo que genera desagradables hedores. Este oratorio tiene como particularidad añadida el hecho de que es muy frecuentado por mujeres de Asunción y del interior del país: las solteras y las casadas acuden habitualmente a preguntar por los hombres de sus vidas. Al efecto hay uno de los hermanos “pastores” al que se le supone entendido en temas de amor; sus argumentos y conjuros contienen psicológicamente a las concurrentes.

El espacio interior del santuario está abierto a los lados, no tiene paredes, por tanto está integrado a la naturaleza exuberante del sitio. Hay otro recinto dedicado al culto de recuerdos que traen los visitantes: los exvotos modernos ya mencionados y una ingente cantidad de fotos personales, innumerables placas de bronce u otros materiales, con las inscripciones de los oferentes y la palabra “gracias” en casi todas ellas. Este repertorio de objetos se incrementa invariablemente todos los 7 de diciembre, fecha de la muerte del cadete Benítez.

En lo que atañe al “niño Pablito”, referencia que nos fue aportada por el arq. William Paats, la leyenda cuenta que falleció (de sed, según testigos, algo que desmiente su familia) en una peregrinación a Caacupé. En el sitio brotó agua “milagrosa” formándose luego un pozo con la misma; rápidamente el caso cobró importancia, sobre todo entre los camioneros que transitan la ruta 2, y el mito fue dando origen al santuario conocido con el nombre de “Kurusú Pablito”, construido con el aporte de los devotos. El lugar cuenta hoy con un pequeño poblado en torno a él.

Sin duda ambos casos pueden encuadrarse dentro de los cultos surgidos casi espontáneamente y que se van difundiendo y ampliando a medida que avanza el tiempo. En la Argentina existen casos de notoria significación como el de la “Difunta Correa” en la región cuyana, cuyo culto comenzó con un pequeño altar en la localidad sanjuanina de Vallecito y hoy se erige en su lugar una basílica de enormes proporciones, apta ya para el número de fieles que se han sumado a su culto. En los últimos veinte años ha ocurrido otro tanto con el conocido “Gauchito Antonio Gil” de la ciudad correntina de Mercedes, con sus características banderas coloradas que ya forman parte del patrimonio popular de varias provincias del país e incluso de países vecinos; tanto de él como de la Difunta Correa hemos visto oratorios en los caminos del interior paraguayos, siguiendo la costumbre de colocar estas pequeñas capillas o al menos una cruz en el sitio donde hubo un fallecido, sin importar la causa del deceso. El folclore popular ha generado otros cultos más contemporáneos, productos ya del mundo globalizado y del consumo, como los surgidos en la última década tras la muerte por respectivos accidentes de los cantantes Gilda y Rodrigo Bueno. Los ejemplos son abundantísimos y en este punto sólo hemos intentado recoger un conjunto mínimo de expresiones para enriquecer, a manera de complemento, este estudio sobre los cementerios paraguayos y su patrimonio.

ILUSTRACIONES

1. Tumba de niña en el Cementerio de Luque.
2. Angelitos en el Cementerio de Luque.
3. Publicidad de *mariachis* en un periódico asunceno (2002).
4. Réplica a pequeña escala de la Basílica de Caacupé. Cementerio de Piribebuy.
5. Tumba-*zigurat*. Cementerio de Piribebuy.
6. Tumba de la familia Gini Maffiodo. Cementerio de Piribebuy.
7. Convivencia *neogótico*-moderna. Cementerio de la Recoleta, Asunción.
8. Arq. Carlos Martínez. Diseños para un mausoleo en el Cementerio de la Recoleta.
9. Entre el exotismo y la extravagancia. Panteón *neoárabe* moderno. Cementerio de la Recoleta.
10. L. Secchi (Milán). Conjunto escultórico, popularmente conocido como “Las Lloronas”. Cementerio de la Recoleta.
11. Tumba de Corinna Adelaida Lynch. Cementerio de la Recoleta.
12. Tumbas profanadas. Cementerio de la Recoleta.

3. MONUMENTOS, ESCULTURAS Y OTRAS SEÑALES.

Introducción

El presente ensayo tiene como objetivo aportar bases para el análisis de los monumentos conmemorativos en el Paraguay, a partir de ejemplos puntuales recogidos durante nuestra estancia. No se trata, ni mucho menos, de un estudio exhaustivo de los mismos, por lo que no están todos los que son, aunque son todos los que están de suficiente carácter como para permitirnos elaborar juicios críticos y estéticos respecto de ellos. Aun cuando se integran en el discurso datos de tipo histórico que pudimos reunir, no es tampoco este un fin prioritario, el cual debe reservarse a quien o quienes acometan de forma sistemática una investigación sobre origen, vicisitudes e historia de los monumentos conmemorativos en el país.

Los ejemplos que aquí se tienen en cuenta se hallan mayoritariamente en la ciudad de Asunción aunque hay varias estatuas y elementos decorativos hallados en el interior del país, que nos permite una cata mínima aunque significativa para poder acceder al objetivo planteado en el párrafo precedente. En tal sentido, se impone como factor determinante una visión que, las más de las veces, está asociada al carácter popular, cuyo análisis comporta en ocasiones ciertas dificultades de análisis dependiendo de la óptica con que se mire. Es pues también un desafío situar estéticamente estas manifestaciones artísticas y si bien no aspiramos a resolver el dilema de forma rotunda -cosa que por otra parte creemos innecesario- al menos sí a presentar y desarrollar dichos prismas para que el lector elija como en un menú el que más se adecue a sus gustos.

Así pues, empezamos este recorrido elaborando y concatenando un discurso que sirva de basamento al entendimiento de este conjunto de piezas singulares que aquí se incluye. Partimos de una realidad, ya apuntada por autores que nos precedieron en el análisis de la estatuaria en el país, de que no es Paraguay un país que cuente con ingentes monumentos conmemorativos, debido a diversos factores como ser la dejadez, la desidia, la falta de recursos, los cambiantes gobiernos, etc. De cualquier manera, insistimos, hay un número más que suficiente para pensar una caracterización “monumentalista” y connotaciones de peso como para entenderlos desde una óptica estética y crítica.

Europeizando los espacios urbanos. Historias propias con estéticas ajenas.

La estatuaria conmemorativa en el continente americano está marcada, en el siglo XIX y las primeras décadas del XX, por la presencia de obras escultóricas de clarísima filiación a los cánones de moda en Europa, en especial los derivados del neoclasicismo. Las razones que explican este fenómeno podríamos simplificarlas con dos realidades: en primer lugar, el hecho de que el gusto de las clases dirigentes y acomodadas de nuestras jóvenes naciones por dichas pautas era bastante acentuado, y en segundo lugar que un altísimo porcentaje de los monumentos que se emplazaban en plazas y calles de nuestras ciudades eran realizadas directamente por escultores europeos. Ambas ideas, insistimos, son básicas y generalizadoras, no excluyentes. La segunda de las observaciones apuntadas respondía en buena parte a la ausencia, en América, de artistas con suficiente formación como para acometer los encargos oficiales. Había excepciones, sí, como en el caso de México donde es conocida la obra del profesor y escultor catalán Manuel Vilar y la de los discípulos mexicanos que siguieron sus enseñanzas, muchos de ellos autores después de algunas de las obras que

ornamentaron los espacios urbanos de aquel país, como el Paseo de la Reforma en la ciudad de México que caracterizó el último cuarto del siglo XIX.

Una de las limitaciones fundamentales fue, durante mucho tiempo, la ausencia de empresas de fundición en bronce en nuestros países. Este factor aislaba aun más la posibilidad de que las obras fueran de autoría de artistas locales que, para cumplir los objetivos, debían enviar los modelos en yeso a Europa para allí realizar los vaciados, lo que en efecto suponía un viaje de ida y vuelta a través del océano. Más sencillo y hasta económico en dinero y tiempo suponía el encargo directamente a un escultor europeo que diseñaba y fundía la obra en Italia, Francia o Alemania, haciendo la misma un único viaje de continente a continente. A ello añadir el factor ya citado de la mejor preparación técnica de dichos artistas, que permitía una mayor calidad estética.

Había sí una característica particularísima de América con respecto a Europa, que marcó la situación apuntada y que se convierte en uno de los factores que deben ser analizados con detenimiento por los estudiosos de la estatuaría conmemorativa. La misma se dio sobre todo en aquellos monumentos destinados a conmemorar personajes históricos y en los que los escultores europeos debían realizar tanto la estatua de estos como relieves representando sus hechos más destacados, y a veces alegorías que complementarían la visión de conjunto. Se trata de percibir que en variadas ocasiones los ejecutores de las obras no conocían sino más que superficialmente a los personajes que debían representar, contando con iconografías limitadas o mal interpretadas. Si consideramos el retrato escultórico como un arte en el que una de sus partes esenciales es, como en el retrato pictórico, transmitir la fisonomía individual del retratado, su personalidad, su expresividad más allá de los rasgos puramente físicos, el problema se agravaba, careciendo en numerosas ocasiones aquellos artistas del suficiente conocimiento de las obras que para la posteridad habían dejado los prohombres.

En el sentido señalado podríamos apuntar como uno de los ejemplos más conocidos la estatua de Domingo Faustino Sarmiento realizada por Auguste Rodin y emplazada en Buenos Aires en 1900; desde el mismo momento de la inauguración se cuestionó su validez como transmisora de la imagen que se quería difundir del expresidente y maestro de los maestros según la tradición argentina, más allá de las cuestiones técnicas y estéticas. Otro tanto puede señalarse con respecto a la inclusión de ciertas alegorías en los monumentos. Aquí podríamos citar la recordada polémica surgida en Brasil tras el emplazamiento en Río de Janeiro, en 1862, del monumento a Pedro I realizado por otro francés, Louis Rochet, que incluía en su base las figuras sentadas de varios indígenas alegorizando los ríos americanos, siguiendo las bases del imaginario alegórico determinado en la vieja Europa. Ríos brasileños como el Amazonas aparecían representados como un indio más cercano a un piel roja del norte que a uno de las tribus amazónicas, cuestión que no pasó desapercibida por los críticos e historiadores brasileños³³.

En el caso que nos ocupa, el de Paraguay, los primeros monumentos significativos fueron obra también de autores europeos. Uno de los más conocidos es el de origen francés, firmado por A. Carli, popularmente conocido como “La razón vence a la fuerza” (fig. 1) aunque titulado originalmente “L’esprit et la matière” (El espíritu y la materia). Esta obra fue adquirida en París hacia 1920, por iniciativa del Centro Estudiantil deseoso de instalar una estatua que conmemorara a los héroes de la Guerra del 70’. Fue el Dr. Arturo Campos quien recibió las instrucciones para llevar a cabo el cometido, contactando para ello con la francesa casa de fundiciones Susse Frères con la que acordó la compra; esto ocurrió, según afirma Luis Verón, durante la administración

³³ . Esta polémica la recoge con profusión Sergio A. Fridman en: *Posteridade em pedra e bronze (História dos monumentos e estátuas da cidade do Rio de Janeiro)*. Río de Janeiro, s.e., 1996.

municipal del ingeniero Albino Mernes (1917-1920), uno de los propulsores más importantes en Asunción de la ornamentación urbana a través de esculturas. “La razón vence a la fuerza” fue emplazada en una de las cuatro plazas céntricas de la capital paraguaya, a espaldas del Panteón de los Héroes. Esta escultura obedece a las tendencias naturalistas que comenzaron a imponerse con fuerza a finales del XIX y que paulatinamente fueron transmitiéndose a América e integrándose en sus colecciones públicas y privadas y en sus espacios urbanos.

“El espíritu y la materia” se convirtió, a partir de su inauguración como monumento, en la imagen de veneración para aquellos héroes, un carácter y significación que el tiempo fue diluyendo entre otros motivos por el poco apego y la falta de atención que provocan estas obras en la actualidad, situación que ni siquiera fue combatida por las autoridades municipales, seguramente tampoco conscientes del valor patrimonial y emblemático de las estatuas asuncenas. Las lecturas simbólicas en torno a los grandes momentos de la historia del país se concentran en sitios más señalados como el Panteón de los Héroes, inaugurado en 1936, y que acogió las cenizas del Mariscal López y de otros héroes patrios. Entre las curiosidades recogidas durante nuestros viajes por el interior del país se encuentra una réplica a pequeña escala del monumento de Carli, concretamente en la entrada de Piribebuy viniendo de Caacupé (fig. 2). La misma está colocada sobre un basamento proporcionalmente alto; una pequeña placa introduce, en francés, la denominación popular del monumento, “La razón domina a la fuerza”, en lugar del título que le dio su autor.

Otro de los monumentos significativos de Asunción lo supone la Columna en homenaje a la Jura de la Constitución de 1870 en la Plaza Independencia, que gobierna el edificio del Palacio Legislativo, actual sede del Congreso Nacional (fig. 3). La misma responde a una de las tipologías más habituales en el continente americano para representar sucesos de la historia nacional, como en este caso la Constitución, aunque normalmente la vemos asociada a la idea de Libertad y/o Independencia. La columna se impone así como uno de los elementos de raigambre clásica con mayor fortuna de cuantos existen en América, desde épocas tempranas; comparte protagonismo con los obeliscos y los arcos de triunfo, también de gran enjundia y variadas características en toda nuestra geografía. No fue sin embargo normal la utilización de la “columna historiada” a la manera de la romana de Trajano, aunque existen ejemplos de significación que siguen esta línea como la “Columna de la Independencia” en Guayaquil (Ecuador), obra del escultor catalán Agustín Querol.

Las más típicas son las que, como la de Paraguay, colocan una columna sobre pequeño pedestal, la cual rematan con capitel corintio y coronan con una figura que bien puede ser la de la Libertad, la Victoria alada o la Justicia, como ejemplos más corrientes. En el caso de la que estamos comentando, se inauguró en 1873 siendo presidente Salvador Jovellanos, encontrándose dos versiones distintas acerca de su autoría, una la que afirma que fue diseñada por el húngaro Francisco Wisner de Morgenstern y construida por el polaco Roberto Chodasievich³⁴, y otra la que señala como autor a Juan Colombo³⁵.

En el resto de las naciones americanas, momentos destacados de las historias nacionales fueron monumentalizados, siendo el tema de la independencia y de los personajes vinculados a ellas, el que centró las mayores atenciones monumentalistas como así también numerosas series pictóricas encargadas por los estados, pinturas de historia de grandes dimensiones y tendientes a glorificar los acontecimientos heroicos y cumplir un papel pedagógico de fuste en la consolidación de las nacionalidades. En

³⁴ . “Estatuas sobreviven en la desidia”. *La Nación*, Asunción, 24 de noviembre de 1997, p. 28.

³⁵ . RUBIANI, Jorge. *Postales de la Asunción de Antaño*. Asunción, 2001, vol. I, p. 136.

ocasiones las autoridades convocaron concursos públicos para la presentación de proyectos, como fue el caso de Argentina en 1908, para dotar a Buenos Aires de un Monumento a la Independencia que iba a instalarse en el centro de la Plaza de Mayo, hecho que nunca llegó a concretarse aun cuando el certamen fue celebrado y dirimidos los premios. Los proyectos presentados, de variadas concepciones, giraban en torno a la representación de los hechos y los personajes más destacados, aunque fue altísima la participación de artistas que confiaron su inspiración a los recursos clasicistas, algo que suponían a priori resultaría del agrado del jurado conformado para la ocasión y a los cuales preferían ceder en ocasiones dejando de lado los propios conceptos que defendían y que podían limitar sus posibilidades de acceder a los honores.

La alegoría jugó también un papel determinante en estos proyectos, obedeciendo a razones lógicas, en tanto lo que debía representarse no era un personaje o un acontecimiento e histórico puntual, lo cual no hubiera generado dificultades de gran calado, sino una situación en la que habían convergido diferentes sucesos concretos; en definitiva, transmitir una idea, la de la Independencia. En el caso paraguayo existió una iniciativa para conmemorar a los próceres de la emancipación, concretamente a través de una ley de 1893 que sancionaba la realización de un monumento a ser ubicado en el centro de la Plaza Uruguaya, en homenaje a Fulgencio Yegros, Pedro J. Caballero y Manuel A. Cabañas, disposición que no llegó a ser cumplida³⁶.

Retornando nuestras miradas a la ya referida columna de la Constitución, debe señalarse que en épocas posteriores, concretamente en 1928, se inauguró un nuevo ejemplo en recuerdo de la Revolución de los Comuneros de 1835, en el promontorio conocido antiguamente como “Sanson Cué”, en la parte alta de la “Escalinata de Antequera” que parte de la calle Fulgencio R. Moreno; en este caso corona la obra una Victoria alada cuya tipología responde a la de la isla de Samotracia y que nos recuerda en su diseño a “El Ángel” del Monumento a la Independencia del Paseo de la Reforma de México erigido en 1910. Esta figura que remata el conjunto fue llevada a cabo por el conocido escultor argentino Luis Perloti, sin duda uno de los autores más prolíficos del continente durante el siglo XX, autor de innumerables obras por encargo, y destacado en la faceta indigenista dentro de la cual desarrolló buena parte de su labor, obras estas por las que suele ser más conocido³⁷. Las escalinatas fueron construidas, también en 1928, siendo intendente el arq. Miguel Ángel Alfaro, responsable de la erección junto al Ing. De Jerica y el constructor Pozzi³⁸.

Siguiendo con las líneas clasicistas, no debe soslayarse el hecho de que Asunción cuenta con dos ejemplos de ornamentación pública de notable relieve, como son las estatuas provenientes de la fundición parisina de Val D’Osne³⁹ instaladas en la Plaza de la Independencia y las estatuas de doncellas que se aprecian en la Plaza Uruguaya. En el caso de las primeras, se trata de algo más de media docena de ejemplos entre los que se incluyen alegorías femeninas (fig. 4) y figuras de animales⁴⁰. Fueron

³⁶ . Ibídem.

³⁷ . Para un mayor conocimiento de la obra y trayectoria de Luis Perloti remitimos a las siguientes publicaciones: FOGLIA, Carlos A.. *Luis Perloti. El escultor de Eurindia*. Buenos Aires, Ediciones Aureas, 1963; SÁENZ CAVIA DE MORALES TORRES, Sara. *Luis Perloti. El escultor de América. Biografía novelada*. Buenos Aires, Nelson Editorial, 1971; y SPINELLI, S. M. *Vida y obra de Luis Perloti*. Buenos Aires, Editorial Plus Ultra, 1979.

³⁸ . RUBIANI, ob. cit., vol. II, p. 106.

³⁹ . Su origen figura en la base de las figuras, indicándose la dirección de Val d’Osne: 58 Bv. Voltaire, París.

⁴⁰ . Se encuentran las figuras de la rana, el perro, el cisne y la pantera. Cabe mencionar aquí otra figura que responde a esta clasificación: se trata de la rugiente pantera localizada al costado del Panteón de los

llevadas a Asunción a principios del XX, siguiendo el ejemplo cultivado por centenares de ciudades americanas que también ornamentaron sus espacios públicos con este tipo de estatuas que eran adquiridas a través de los amplios catálogos de Val D'Osne u otras fundiciones como la Thièbaut Frères o la ya citada Susse Frères (de donde provino "El espíritu y la materia"), que circularon con enorme profusión desde finales de la centuria anterior. No sólo fueron este tipo de figuras a las que recurrieron las autoridades municipales para decorar plazas y avenidas: aun las grandes fuentes de hierro, variadas y con imágenes y alegorías integradas a las mismas, siguen siendo hitos referenciales en las ciudades. Podríamos citar casos como el del Cerro Santa Lucía, en pleno centro de Santiago de Chile, paseo ornado con numerosas obras provenientes de las fundiciones parisinas.

Este patrimonio ornamental ha sido objeto en los últimos años de una recuperación y puesta en valor en algunos países del continente, por casos Brasil y Argentina⁴¹, dedicándoseles largos inventarios, publicaciones⁴² e inclusive exposiciones como ocurrió en el caso de Río de Janeiro⁴³. Esta acción fue potenciada por la ASPM (Asociación para la Salvaguarda y la Promoción del Patrimonio Metalúrgico) con sede en Haute-Marne, Francia, y que emprendió proyectos de catalogación y preservación en varias ciudades del continente americano. Las fuentes artísticas de estas obras procedían de la estatuaria antigua como asimismo de las obras escultóricas que eran premiadas en los salones franceses durante el XIX. Estas monumentales empresas tuvieron contratados a menudo a afamados artistas, por caso Mathurin Moreau, Carpeaux, Carrière-Belleuse, Bartholdi y Guimard, entre otros.

Párrafos atrás mencionamos el período de gobierno municipal de Mernes, en el cual se ornamentaron con profusión algunos espacios públicos de Asunción; algo similar ocurrió con una de las gestiones municipales que le precedieron, la de Belisario Rivarola. De sus intervenciones más recordadas y que actualmente sobrevive el paso del tiempo debe señalarse la instalación del conjunto de esculturas de raigambre clasicista de la Plaza Uruguaya. Se trata de una serie de copias de estatuas de deidades griegas, entre ellas una de la "Afrodita de Frejus" del griego Kallimachos, una de las más célebres del arte antiguo (siglo V a.c.). En un primer momento no valió ni siquiera que se tratara de imágenes ya consagradas en el arte universal: un sector de la población, concretamente las religiosas que dirigían el colegio de la Providencia, reaccionó contra las atrevidas y lujuriosas posturas de las damas en cuestión, algo que el paso del tiempo fue domesticando y acallando, hasta llegar al presente donde apenas si la población les echa cuenta. Rubiani recuerda que las religiosas "*prohibieron a sus alumnas cruzar el lugar, para evitar la vista de semejantes 'obscenidades'*"⁴⁴, representando cuerpos tan desnudos como el del niño Jesús que cada diciembre adornaría los pesebres de la comunidad.

Héroes, escultura que se encuentra en lamentable estado de conservación y que recientemente ha sido pintada de un dorado chillón que hace aun más patética su existencia.

⁴¹ . Destaca el proyecto "Mobiliario urbano y ornamental del siglo XIX de procedencia francesa en Buenos Aires", gestionado por la Dirección General de Patrimonio en el marco de la ASPM, actualmente en activo.

⁴² . JUNQUEIRA, Eulalia. Fontes D'Art. Estátuas e chafarizes franceses no Rio de Janeiro. Fontes, Revue de L'ASPM, N° 17-18, junio de 1995. ROBERT-DEHAULT, Elisabeth; JUNQUEIRA, Eulalia, y BULHÔES, Antonio. *Fontes d'Art. Chafarizes e estátuas franceses do Rio de Janeiro*. París, Les Éditions de l'Amateur-ASPM-FBM, 2000.

⁴³ . La muestra titulada "Fundiciones de Arte" fue llevada a cabo en la Casa França, de Río de Janeiro, en julio de 1995, organizada por la Fundación Parques y Jardines y la ASPM, dentro de un amplio programa promovido desde Francia, tendiente a localizar obras de las fundiciones francesas del XIX en las ciudades americanas y su consecuente puesta en valor.

⁴⁴ . RUBIANI, ob.cit., vol. I, p. 137.

En épocas más actuales se emplazó en el mismo espacio un “monumento a las Madres”, estatua que se liga a una costumbre que comenzó a extenderse con fuerza por el continente americano a partir de mediados del siglo XX. Dentro de la era que podríamos denominar de “democratización” de la estatuaria pública, es decir el momento en que la monumentalización no fue exclusiva de próceres y prohombres sino también de otros personajes importantes para la nación como artistas, poetas⁴⁵ o músicos, y, más adelante, de figuras simbólicas representativas de colectivos sociales como los famosos “monumentos al Soldado Desconocido”⁴⁶, bomberos, pescadores, artesanos y otros trabajadores, sin duda el que mayor arraigo popular alcanzó fueron los homenajes a las madres. Es difícil encontrar ciudad de cierta envergadura que no posea este particular monumento, cada uno expresado de diferentes maneras como el de medio cuerpo de la Plaza Uruguaya, más clásico, con la madre sosteniendo en brazos a su pequeño hijo, u otros como el visto en San Ignacio Guazú sobre un pedestal pequeño pero que no omite ciertas veleidades posmodernas.

Entre las estatuas artísticamente más pretenciosas sin ninguna duda debe señalarse la ecuestre del Mariscal Francisco Solano López (fig. 5), monumento ubicado en una plazoleta lateral del edificio del Palacio Legislativo, y que tiene en su pedestal un elemento tan trístemente concebido que casi termina por opacar las cualidades estéticas de la obra. El caballo se presenta encabritado, dispuesto a la acción, dotando así a la escultura de una dinámica que a menudo fue objeto de atención por parte de los escultores autores de este tipo de obras. En el continente americano la primera expresión singular fue indudablemente el “Carlos IV” de Manuel Tolsá en la ciudad de México, que, luego de más de una decena de traslados a partir de su sitio original, se halla hoy en la plazoleta ubicada frente al MUNAL (Museo Nacional de Arte) y ante el Palacio de la Minería, obra también de Tolsá. Esta obra, conocida popularmente como “El Caballito”, responde a la tipología clásica del “Marco Aurelio” de Roma, sin las agitaciones de las estatuas ecuestres como la que es objeto de nuestro estudio. Otra de las estatuas ecuestres más difundidas en el continente, en especial y por lógica en las plazas de ciudades y pueblos argentinos, es la de San Martín realizada por el escultor francés Joseph-Louis Dumas, autor de segunda o tercera línea que pasó a la posteridad por la obra que se emplazó en Buenos Aires en 1862 y que, sin la autorización del artista, se reprodujo una y otra vez para dotar de monumentos sanmartinianos a las localidades que lo solicitaran.

La copia de monumentos para ser llevados a diferentes destinos es una de las características más habituales en la monumentalización americana; en el caso paraguayo puede citarse el monumento al prócer uruguayo José Gervasio Artigas, que hasta 2002 estuvo instalado en el sitio donde nace la avenida Artigas y su intersección con la calle Brasil, y que fue trasladada al centro de la Plaza Uruguaya ocupando el lugar que en el que otrora se encontrara una planta de palmera. Dicha obra es copia de la realizada en 1878 por el escultor uruguayo Juan Luis Blanes y de la que se cuentan más de un centenar de réplicas en todo el mundo. La situación actual de la misma remite a otra de las características habituales de los monumentos que es su traslado a lugares diferentes al original, haciéndole perder su significación estética en la mayor parte de los casos, si

⁴⁵ . En Asunción puede señalarse la estatua sedente del poeta guaireño Manuel Ortiz Guerrero, obra del escultor Vicente Pollarolo, que fue emplazada en 1947 en la plaza situada a orillas del arroyo Mburicaó, frente a la Casa del Buen Pastor. Al mismo tiempo se inauguró la plaza en la que se colocó, diseñada por el arquitecto Homero Duarte. (Datos aportados por Luis Verón). Del citado Pollarolo podemos mencionar que tuvo a su cargo la decoración del frontispicio del Panteón de los Héroes con figuras inspiradas en personajes populares, que luego fueron retiradas.

⁴⁶ . En el caso de Paraguay podríamos citar el monumento emplazado en Itaugua, realizado por Pollarolo, que, a diferencia de otros en los cuales se transmite la idea del “soldado desconocido”, personaliza esta figura con una estatua de Francisco Caballero Álvarez.

se tiene en cuenta que en la concepción del monumento los artistas suelen proyectar según el entorno al que irá destinada su obra; lógicamente este no es el caso. La estatua de Artigas trasladada a la Plaza Uruguaya a principios de octubre de 2002 se colocó sobre un pedestal más pequeño y los pies del personaje están casi a la altura de la vista de los espectadores; en su anterior emplazamiento quedó el pedestal vacío como testimonio del paso de la estatua. La tendencia de traslación parece haberse puesto de moda, ya que también, al momento de escribirse este ensayo, se dirimía la mudanza del monumento a San Martín sito en las avenidas Eusebio Ayala y República Argentina, habiendo solicitado la embajada argentina que esto se llevase a cabo ya que en el sitio actual no existe plazoleta y se reducen las posibilidades de hacer ofrendas al Libertador⁴⁷.

Retornando nuestras miradas sobre las esculturas ecuestres, y dentro de la línea más “dinámica” pueden señalarse, aun sin el desasosiego de la del Mariscal López de Asunción, el monumento ecuestre de Simón Bolívar, de Adamo Tadolini (discípulo de Canova), inaugurada en Lima (Perú) en 1859 y también reproducida en otras ciudades, entre ella la propia Caracas, capital del país que vio nacer al Libertador. Más cercanos al concepto de la paraguaya, deben señalarse algunos monumentos al prócer chileno Bernardo O’Higgins, principalmente el realizado por quien fue luego maestro de Rodin, Albert Ernest Carrière-Belleuse, emplazada en Santiago de Chile en 1872, que en el fragor de la lucha aparece cabalgando sobre un enemigo derrotado, a la manera de un Santiago Matamoros. De O’Higgins destaca también el monumento inaugurado en Buenos Aires en 1918, obra del escultor chileno Guillermo Meza Córdoba.

Debe señalarse asimismo que normalmente se consideró más noble y digno, para conmemorar a un héroe militar, la realización de un monumento ecuestre. Fuerza, poder y voluntad fueron valores asociados al caballo que se aplicaban a quienes los montaban y que el equino, en definitiva, servía para reafirmar. Yahayra Rosario Cora, remitiendo a Alois Podhajsky y Silvia Loch, señala que fueron los griegos quienes, hacia el 400 a.C., introdujeron las teorías de unificación o de ósmosis entre el hombre y el caballo. Entendían que había que crear un balance perfecto, una unidad, entre estos dos seres de distinta naturaleza, y para ello el hombre debía entender su esencia y la del animal, comprendiendo de éste su espiritualidad, fuerza y voluntad. A raíz de ello surgió el “mito” y la imagen iconográfica del centauro, en la que se entiende que el hombre y el caballo son uno⁴⁸.

En cuanto a las cuestiones técnicas, el llevar a cabo una estatua ecuestre significó en la mayor parte de los casos para los comitentes un desembolso mayor de dinero que el que hubiera supuesto si se encargaba un monumento más sencillo, generalmente representando al personaje de turno de pie como es lo más habitual en la mayoría de los pueblos paraguayos. Esto hizo que aquellos que tuvieron la ocasión de acceder a una estatua más compleja pudieran también destacarse sobre el resto. Esta característica no es privativa de las grandes ciudades, sino que también encontramos casos en el interior. En tal sentido uno de los ejemplos más interesantes lo representa el monumento ecuestre al Mariscal López, emplazado en Piribebuy en 1969 al cumplirse el primer centenario de la muerte del prócer. El mismo está realizado con cemento, luego pintado de verde para darle una categoría visual cercana al bronce, material por antonomasia de los monumentos más sobresalientes. La estatua está apoyada sobre un soporte bastante singular consistente en una pieza vertical que conecta la estatua con el

⁴⁷ . Datos generosamente aportados por el arquitecto William Paats.

⁴⁸ . ROSARIO CORA, Yahayra. El “centauro” en Iberoamérica; iconografía del caballo en la escultura monumental de los Libertadores de América. San Juan de Puerto Rico, Universidad Politécnica de Puerto Rico, 2002. Inédito.

pedestal, y que aparece rodeada por un eje con dos ruedas de carreta. El caballo vuelve a aparecer encabritado y el Mariscal con la mano derecha levantada, en pose triunfante.

En este recorrido que venimos realizando por las estatuas paraguayas hemos apreciado como en la mayor parte de los casos hay una remisión directa o indirecta a los cánones clasicistas, desde las columnas conmemorativas a las estatuas ecuestres, pasando por las figuras alegóricas de las asuncenas plazas Uruguaya e Independencia. No queremos dejar de mencionar, también por su vinculación a una de las obras más destacadas del arte universal, el monumento a “La Residenta” que se halla en las afueras de Asunción, camino de Luque, conjunto escultórico realizado en 1980 por Francisco Javier Báez Rolón (fig. 6). De enormes dimensiones, la imagen remite directamente al célebre cuadro “La Libertad guiando al pueblo” (1830) de Eugène Delacroix, realizado casualmente un siglo y medio antes de la obra a la que aludimos. En esta ocasión Báez Rolón repite el esquema esencial de la obra vinculada a la revolución de 1830 en Francia, en la que la alegoría femenina de la Libertad, bandera tricolor en mano y escoltada por un niño armado dispuesto a dar guerra, ocupa el primer plano. En lo que respecta a la citada figura de la mujer, en el caso de Delacroix aparece con los senos al descubierto mientras que el escultor paraguayo decidió atenuar este detalle hasta cotas elevadas, quizá amedrentado ante la posibilidad de que se alzarán voces en contra de una postura un tanto erótica de la heroína paraguaya. Así pues, en el monumento, la intencionada ruptura del vestido de la dama permite que se asome su seno derecho sin llegar a causar efectos visuales no deseados. Bajo sus pies yace derrotado un enemigo, de tamaño algo descomunal, siguiendo también los dictámenes de Delacroix. El conjunto se completa con una serie de relieves historiados, recurso del que históricamente se sirvieron los escultores para ilustrar acerca de las personas o hechos representados como figuras principales en los monumentos.

Dentro de este apartado, dedicaremos un punto a la presencia de monumentos conmemorativos dedicados a los conquistadores españoles, tema que recién se tornó posible en los países americanos más de un siglo después de producidas las emancipaciones nacionales, cuando ya los viejos resquemores entre España y sus antiguas colonias habían remitido ostensiblemente. De cualquier manera hay casos en la actualidad aun no resueltos como ocurre con México respecto de Hernán Cortés, personaje que prácticamente no tiene presencia monumental en aquel país, salvo contadísimas y vilipendiadas excepciones. En el resto de los países las conmemoraciones a los conquistadores tardaron su tiempo pero finalmente se fueron incorporando al imaginario público. En tal sentido, una de las características más sobresalientes es que estas esculturas fueron realizadas, en la mayor parte de los casos, por escultores españoles, muchos de ellos consagrados en la Península durante el siglo XX. Tal el caso de Victorio Macho, autor del monumento ecuestre a Sebastián de Belalcázar en Popayán (Colombia), de Juan de Ávalos, quien esculpió el Gonzalo Jiménez de Quesada, para Bogotá (1960)⁴⁹, y, sobre todo, el de Enrique Pérez

⁴⁹ . También autor del poco feliz monumento que se encuentra en el Cerro Lambaré, erigido en 1982, que incorpora la imagen de un indígena de recalcitrante idealismo, con vincha, taparrabos y portando una imagen de la Virgen. Esta obra fue mandada a erigir por el expresidente Alfredo Stroessner con la finalidad de complacer su ego incluyendo su efigie entre los héroes de la Patria, a la vez de hacer un buen negocio adjudicándose las tierras que rodeaban el promontorio. El intendente Carlos Filizzola, no sin ciertas idas y venidas, acometió su propósito con la justificación de que "es un deseo de la propia ciudadanía que piensa que la estatua de Stroessner es un símbolo que no merece estar en ese lugar. Nosotros estamos actuando en nombre de la ciudadanía". Cuenta el periodista Antonio Pecci que “El operativo se cumplió como se había programado y la estatua yacente, que pesaba una tonelada, fue trasladada al taller municipal ubicado al costado del Parque Caballero. Inmediatamente después comenzaron las ofertas de algunos personajes cercanos al ex dictador, como José Alberto Icho Planás, que

Comendador, quizá el artista que más ejemplos dejó en lo que a iconografías de conquistadores respecta, entre ellas el monumento que centrará nuestra atención aquí, el relieve de Domingo Martínez de Irala ubicado en la fachada de la Catedral asuncena (1965).

Pérez Comendador, artista nacido en Hervás, Cáceres (España) en 1900, fue uno de los escultores más prolíficos de su país durante el siglo XX, con una obra de variadas características⁵⁰ en la que la ejecución de monumentos tuvo un lugar de preminencia. Dentro de estos, el tema de los conquistadores habría de jugar un papel esencial en su trayectoria por la significación artística e histórica que le cupo, centrándose esta actividad fundamentalmente a partir de la ejecución de la serie de “conquistadores” entre 1945 y 1947 que se hallan en el Museo de Badajoz, y hasta la década de 1960 inclusive. Hay quienes han explicado parte de ese interés del escultor en sus orígenes extremeños, ya que es bien sabido que de esa región son nativos personajes como Hernán Cortés o Francisco Pizarro, quienes justamente fueron objeto de su inspiración. A Hernando de Soto, protagonista de la conquista de Florida, le dedicó tres monumentos, uno en aquella península, otro en Bradenton y otro que se emplazó en Badajoz con carácter póstumo. A Vasco Núñez de Balboa dedicó una estatua en la Ciudad Universitaria de Madrid en la que el descubridor del Mar del Sur aparece con los brazos abiertos, como abarcando los dos mares. Pero sin duda su monumento más recordado dentro de esta vertiente es el ecuestre de Pedro de Valdivia, instalado en un ángulo de la Plaza de Armas de Santiago de Chile (1962).

El relieve dedicado a Martínez de Irala (fig. 7) tiene parentesco con los que Pérez Comendador había incluido en el monumento dedicado a Hernando de Soto en la Florida (1959-1960), y representa el abrazo y encuentro de dos culturas, una idea que España potenció durante buena parte del siglo XX en sus relaciones con América y que en cierta medida sigue aun manteniendo su vigencia. Este concepto queda simbolizado con el abrazo del conquistador y de un indio, rodeados ambos por varias figuras. En la faz estética interesa señalar una pervivencia clásica en la representación de los cuerpos de los personajes centrales, de notable musculatura, a través de los cuales el artista intenta transmitir cánones de belleza inspirados en la antigüedad y la idea de fortaleza que le cabía a ambos protagonistas. Una copia del relieve se halla en la Real Academia de la Historia en Madrid.

Otras dos estatuas asuncenas que versan sobre los conquistadores son las del fundador de la ciudad, Juan de Salazar de Espinoza, frente al Palacio Legislativo, de cuerpo entero algo desproporcionado, y una de reciente factura e instalación, también dedicada a Irala, que fue inaugurada el 5 de julio de 2001, realizada por Guggiari. Se trata de un andamiaje de partes metálicas que sostiene el medio cuerpo del conquistador insinuado a través de la armadura y el busto del mismo. Se cuenta como anécdota que el escultor utilizó para la efigie de Irala el busto de un embajador español que había sido encargado por éste años antes, y que se le había “olvidado” reclamar al artista tras retornar a su país de origen. El monumento se erige en lo alto de una escalinata para dar mayor resalte a su figura.

expresaban su deseo de comprar dicho objeto para instalarlo en otro lugar. (Andrés) Rodríguez, a su vez, envió al Congreso un proyecto de ley por el que se autorizaba la construcción de una efigie del mariscal José Félix Estigarribia, para ser colocada en reemplazo de la defenestrada, gesto que fue bien recibido por la ciudadanía”. (PECCI, Antonio. “Crónica de la transición. El derribo de la estatua de Stroessner. Filizzola y la lucha contra el pasado autoritario”. *El Correo Semanal*, Asunción, 13 de octubre de 2001).

⁵⁰ . Estudiada con detenimiento, entre otros, por José Hernández Díaz en las obras *Enrique Pérez Comendador, escultor e imaginero 1900-1981*, Sevilla, Diputación Provincial, 1993, y, sobre todo, en *El escultor Pérez Comendador, 1900-1981 (Biografía y obra)*, Bilbao, Editorial La Gran Enciclopedia Vasca, 1986.

Para finalizar este apartado, una alusión a otros elementos que si bien no son “monumentos” tal como los entendemos desde el punto de vista de realización artística, su propio carácter simbólico termina por convertirlos en referencias históricas alcanzando un carácter de objeto digno de venerarse. Aquí podemos citar como ejemplos los llamados “árboles históricos”, bajo cuya sombra se produjeron sucesos consagrados para la posteridad, situación ésta dentro de la que encontramos numerosos ejemplos en la geografía americana. En el caso del Paraguay, Jorge Rubiani recoge una completa información en una de sus obras más recientes⁵¹, señalando que muchos de esos árboles ya no existen, como el naranjo bajo el cual se decía se habían producido los fusilamientos ordenados por el Dr. Francia y bajo el cual falleció Fulgencio Yegros en 1821. Cita también el llamado “árbol de Artigas” en el solar de Trinidad y el de los montes de Barrero Grande donde Cirilo Antonio Rivarola recibía los mensajes enviados por sus partidarios. Otro objeto que durante muchos años alcanzó un carácter simbólico de significación fue el tanque de guerra boliviano tomado durante la Guerra del Chaco y que como trofeo de la misma fue exhibido en la Plaza de Armas asuncena antes de pasar al Museo Militar. Hacia 1992, como gesto de hermandad e integración entre los pueblos paraguay y boliviano, el Congreso tomó la decisión de devolver los trofeos de guerra retornando el recordado tanque a Bolivia⁵².

Otros monumentos, entre la expresión popular y el *kitsch*.

No queríamos terminar este ensayo sin hacer alusión a una tipología estética de monumentos que, si nos pusiéramos a hacer recuento y porcentajes, veríamos con asombro que son amplísima mayoría dentro del Paraguay. Se trata de la estatuaria que por lo general adorna plazas y parques públicos en las ciudades y sobre todo en los pueblos del interior, aun cuando también existen ejemplos (ya hablaremos de alguno de ellos) en la propia capital Asunción. Son monumentos cuya característica principal es su tinte o sabor popular, para darle una definición rápida y comprensible. De cualquier manera, y aunque sea en forma breve, queremos desentrañar algunos caracteres de estas esculturas, ya que creemos que es un patrimonio en muchas ocasiones de valía y que merece también la atención de quienes tengan a su cargo velar por las obras artísticas del país.

En buena medida las miradas demasiado occidentalizadas y cuya percepción del arte sigue cánones a veces demasiado estereotipados, ha optado por denominar a estas obras bajo el rótulo de *kitsch*, un término utilizado desde un punto de vista despectivo en estos casos, y que a nuestro entender no es aplicable a todos los ejemplos por diferentes razones. Consideramos conveniente separar los tantos e intentar el desafío de determinar algunas pautas para diferenciar lo *kitsch*, es decir las obras que llevan consigo una clara carga de mal gusto, de lo que parte y se concreta desde otras intencionalidades y formaciones estéticas. A estas últimas creaciones se les ha adosado a menudo el término “ingenuas”, pero nosotros nos inclinaremos también por denominarlas “populares”. Otro término que se les ha venido aplicando en los últimos años, y que aun con las posibles observaciones que pudieran hacerse sobre él nos parece una reflexión interesante, es el de “patrimonio modesto”.

En gran parte del Paraguay, como en otros países de nuestro continente, estas obras, insistimos, se dispersan por la geografía urbana y sobre todo rural. Podríamos partir para su análisis, desde un punto de vista histórico-artístico, de una “identidad en

⁵¹ . La ya citada *Postales de la Asunción de Antaño*, Asunción, 2002, vol. II; pp. 133-134.

⁵² . LIZÓN, Ramiro Prudencio. “Recordando la Paz del Chaco”. *El Correo del Sur*, Sucre, 15 de junio de 2002.

tránsito”, de la traslación de pautas estéticas que se fueron imponiendo en las ciudades por influjo de Europa (desde las últimas décadas del XIX) y que, ya en el XX, fueron paulatinamente asentándose en el interior; hasta podríamos hablar de una conversión de lo clásico en típico o folclórico, como diría Carlos Monsiváis. El gusto por la monumentalización de los próceres y los hechos históricos primero, y luego la de personajes más vinculados con aquella etapa de “democratización” de las esculturas que trajo consigo la presencia estatuaría de otros personajes o colectivos, se transmitió a los pueblos, que fueron desarrollando su estética urbana siguiendo las ideas originales planteadas en los grandes centros pero interpretándolas a su manera. Téngase en cuenta que los grandes monumentos capitalinos, los más importantes, obedecieron sino al resultado de concursos públicos en donde participaban y obtenían los encargos escultores con formación sólida, a la directa contratación de uno de ellos para llevarlos a cabo. Mientras, en los municipios menos pudientes económicamente e imposibilitados por lo tanto de hacer onerosas solicitudes, pero con igual deseo que las capitales de tener las estatuas de los prohombres de la historia, recurrieron a los artistas e incluso a los artesanos locales para obtener este propósito.

Estos artistas partieron así, en estos casos, echando una mirada sobre aquellos modelos más “cultos” y reinterpretándolos según los dictados de su espíritu y con los materiales que tenían a su alcance. Esto propició -y sigue propiciando, porque es un arte vivo- que las plazas del interior comenzaran a regarse de estas estatuas “ingenuas”, “populares”, en las cuales los artistas no siempre consiguen alcanzar su objetivo de una representación naturalista y fidedigna de los protagonistas de la historia, transmitiendo un aire de familiaridad que a veces termina por desacralizar los contenidos simbólicos perseguidos a priori. De cualquier manera, estos monumentos pasan a cumplir, desde el mismo momento de su emplazamiento, funciones de carácter pedagógico para los pueblos receptores de los mismos, fungiendo a la vez de lugar de concentración en los homenajes patrios.

En el interior del Paraguay indudablemente hay un personaje y un hecho histórico que son emblemáticos y por ende los más representados: en el primero de los casos, el Mariscal López; en el segundo, la conmemoración a los caídos en la Guerra del Chaco. Las interpretaciones en este sentido son variopintas. En el apartado anterior mencionamos la estatua ecuestre del Mariscal en Piribebuy, que si bien correspondería por su ejecución a este punto, decidimos incluirla allí para hacer la analogía con la emplazada en Asunción. No es esta característica la más habitual, sino las que presentan al héroe de pie, como la que se puede ver en la plaza de Luque, o, como en Paraguairí, en donde a espaldas de la iglesia se halla un busto del prócer, respetando notablemente sus facciones. En el caso de la de Luque la visión que se tiene de la imagen es como si tuviera un cierto aplanamiento no siendo la figura erguida que normalmente se supone y se incorpora como rasgo en este tipo de representaciones. Pero eso es lo de menos. Siguiendo los dictámenes de la estatuaría monumental, en combinación con la propia herencia en lo que respecta a la maestría en el trabajo de la madera tan típica de esa región, Zenón Páez, uno de los artesanos más renombrados de Tobatí, construye juegos de ajedrez en los que enfrenta al ejército paraguayo con el de la Triple Alianza; un Mariscal de pie, con la firmeza de una estatua, se convierte en el “rey” del primero.

En lo que respecta a los homenajes escultóricos de que fueron objeto los héroes de la Guerra del Chaco, podríamos señalar como uno de los más tempranos que conocimos, el que se encuentra en la plaza de Atyrá, y que fue erigido en 1936. Indudablemente es uno de esos ejemplos que más se acercan al carácter “ingenuo”; baste con señalar las proporciones (a simple vista): el 95 % es basamento mientras que la figura que este sustenta compondría el 5 % restante. El soporte está constituido por

un pedestal, hoy pintado de blanco, sobre el que va ubicado una suerte de obelisco truncado que mantiene el color original del hormigón. En la cima, apenas perceptible, un minúsculo león que quizá la escasez de fondos obligó a las autoridades a adquirir en una casa dedicada a este tipo de elementos entre decorativos y plausibles de servir alegóricamente en monumentos, se empeña algo vanamente en transmitir la fortaleza de los caídos en la contienda. Pero allí está, como símbolo del hecho histórico.

Otra serie de monumentos vinculados a la guerra con Bolivia, están ubicados en las plazas de varios de los pueblos del eje Asunción-Encarnación, pudiéndose apreciar aquellos desde la misma carretera. Los mismos fueron realizados a mediados de la década de 1940 y según los ejemplos que pudimos apreciar, tanto por fecha de realización como por factura de los mismos, podrían haber sido realizados por la misma mano, aunque no nos cabe certeza absoluta. Si así fuera, da la impresión que este artista-artesano pudo haber hecho su propio recorrido “monumentalista” dotando a cada pueblo de su obra de homenaje y yendo de manera gradual hacia el sur. Por caso, el monumento que se localiza en el pueblo de Roque González de Santa Cruz (fig. 8) fue inaugurado en diciembre de 1944; en el pueblo vecino de Quiindy, la fecha es mayo del año siguiente. En el caso de la primera, en el momento en que la visitamos (agosto de 1999) se hacía urgentísima su restauración, ya que el paso del tiempo y la falta de los cuidados necesarios había devenido en roturas por suerte reversibles. La única manera de “conservación” empleada, y que habla a las claras de que la presencia de estas estatuas es advertida por los habitantes de los pueblos, es que cada tanto son pintadas con vivos colores, lo que aumentan el carácter popular de las mismas logrando así una distinción particular. En la de Quiindy pudimos apreciar como la pierna de la figura principal, de solemne expresividad, fue utilizada por un partido político en época de campañas para dejar su huella proselitista.

Otros personajes de la historia paraguaya posterior también tuvieron su fortuna monumental, en especial el Mariscal José Félix Estigarribia, fallecido en accidente de avión en 1940 en la localidad de Loma Grande, y que desde prácticamente ese instante pasó a formar parte del santoral cívico de la nación. En el sitio mismo del accidente, casi en medio de la nada, se levantó un monumento en su memoria (fig. 9), sitio que desde entonces es parte de la ruta turística de la región y visita obligada. El diseño del monumento sigue los lineamientos de la estatuaria conmemorativa típica del XIX europeo, de pedestal (en este caso piramidal) y remate con la figura del conmemorado, presentando ésta una postura rígida y solemne, acorde con la significación militar y patriótica del prócer. Dentro de su línea, es una de las realizaciones más felices que hemos visto. Lo curioso de este monumento es que su propia presencia determinó que un sitio aislado, alejado de las poblaciones más cercanas, se consolidara como sitio histórico y simbólico, carácter que de por sí ya le había dado el propio siniestro. El hoy “Parque Nacional Mariscal Estigarribia”, como así se denomina al paraje, se convirtió asimismo en un acreditado balneario de la región. Nos recuerda este caso, salvando las distancias, al enorme monumento a Bolívar erigido en los campos de Boyacá, en Colombia, lugar donde se había librado la importante batalla, conjunto realizado por el alemán Von Miller en 1930 y que pasados tantos años continúa siendo como un oasis en el desierto, aislado en lo alto de un promontorio, pero generador de turismo al fin y al cabo.

En lo que respecta a los monumentos no dedicados a próceres y héroes militares, los ejemplos han comenzado a multiplicarse en especial a partir de la segunda mitad del siglo XX. De los relativamente más recientes podemos mencionar a la popular “Burrerita” (fig. 10), a la entrada de Lambaré, típico personaje costumbrista de amplia divulgación a través de la tarjeta postal y que ahora asume desde las alturas de un

monumento un reconocimiento categórico inédito. La obra transmite un carácter de comicidad que, si bien no parte como intencionalidad inherente a su autor, raya con lo *kitsch*, lo que se transmite en especial por la propia figura principal, la que mantiene una pose de suficiencia y solemnidad bastante forzada que complementa -he aquí otro elemento jocoso- el cigarro que sus labios sostienen. Del mismo autor es el monumento al Cacique Lambaré ubicado en el jardín de la Municipalidad de esa localidad. Originalmente era blanco como la “Burrerita”, pero en la actualidad luce un color “piel”, haciendo aun más risueña su figura, dotada de taparrabos y plumas en la frente, hallándose en posición de ataque, arco y flecha en mano.

Dentro de este análisis, aunque diferenciándolos de los dos recién mencionados por sus menores cargas de pretensión, podríamos integrar también al “monumento al artista luqueño” realizado en 1997 por G. Faría y J. Trigo y que se encuentra a la salida de Luque y, de la misma ciudad, a la graciosa figura del “*Kuré Luque*”, apodo con el que se conoce al club Sportivo Luqueño, ya que en el lugar era común la cría y el faenamamiento de cerdos. La pequeña escultura, ubicada en la fachada principal del estadio “Feliciano Cáceres”, fue inaugurada en 1999 con motivo de la celebración de la Copa América de fútbol, y muestra al popular chanchito festejando un gol junto a cuatro estilizadas figuras que parecen sostenerlo.

Volviendo a nuestras carreteras, otros elementos simbólico-decorativos son los “arcos de bienvenida”, remedo *kitsch* de los arcos de triunfo romanos que fueron degradando y desvirtuándose en su significación, sufriendo una apropiación gradual por parte de provincias y municipios para recibir con falsa pompa a sus visitantes. Estos arcos parecen intentar transmitir la idea de que quien trasponga ese hito referencial, además de ser bien acogido podrá disfrutar de una serie de beneficios muchas veces especificados en la propia estructura de estas construcciones. El arquitecto Ricardo Jesse Alexander, quien fue docente en la Universidad Nacional del Nordeste, en Resistencia, dentro de su especialidad, dedicó un artículo a esa obsesión por los “arcos triunfales” refiriéndose a la existencia de una verdadera “arcomanía”⁵³. Sin querer convertir este texto en un largo catálogo de ejemplos, al menos dejaremos como cita, aun no siendo tipológicamente un arco, la simbólica entrada a Itapúa (fig. 11) en donde el visitante es recibido con los brazos abiertos por un agricultor que por un instante abandona sus fatigosas tareas rurales y enseña su mejor rostro. Un complejo entramado de detalles completa la escena, donde se ve desde una cabeza de vaca hasta un tractor arando la tierra. Debajo, una leyenda que reza: “Patriotas son los ciudadanos que como los dignos hijos de Itapúa construyen los pilares sostenedores de la economía de la Nación y haciéndose depositarios de nuestras más puras tradiciones honran a los épicos laureles de nuestra historia con los santos laureles del trabajo y de la paz”.

Para finalizar, haremos mención a dos ejemplos que sí podríamos incluir, sin demasiada duda, dentro del más acentuado *kitsch*. Se trata de dos conjuntos simbólicos a la vez que hidráulicos, ya que son fuentes que, más allá del carácter decorativo de las mismas (sobre todo en una de ellas) encierran también diferentes homenajes. Uno de estos ejemplos es la fuente que se halla en los jardines de la sede de la Confederación Sudamericana de Fútbol, en la convergencia de la Autopista Aeropuerto Internacional y Leonismo Luqueño. La misma, realizada por Guggiari junto a unos artesanos brasileños, según nos indicaron en taller familiar, se conforma por un enorme elemento central que corona una monumental pelota de fútbol, rodeado el mismo por una docena de surtidores también coronados con balones de los que emergen altos chorros de agua. Maravilloso ejemplo *kitsch* en el que podríamos encontrar significados más profundos si

⁵³ . ALEXANDER, Ricardo Jesse. “Arcomanía: Una pasión arquitectónica (!) argentina”. *Documentos de Arquitectura Nacional y Americana*, Resistencia, N° 35-36, 1994, pp. 102-104.

tenemos en cuenta la opinión de críticos e historiadores como Gillo Dorfles que afirmaron que, con escasas excepciones, el poder y la política, sobre todo los regímenes totalitarios, tienen directa vinculación al “mal gusto” como productores del mismo⁵⁴. La estricta y centralizada dirigencia del organismo citado, que aquí homenajea a las federaciones nacionales que se amparan bajo su ala, lo ligaría a esta conceptualización.

El otro ejemplo a mencionar, que aun a sabiendas del noble contenido que lo engendró en 1998, la amistad entre paraguayos y coreanos, no deja de provocarnos primero estupor y luego una sonrisa: es un conjunto escultórico sito en el barrio asunceno de San Vicente, compuesto por tres elementos, una gran tetera con surtidores cuyas aguas van a dar a dos pequeñas tazas, que más que tazas parecen embudos, simbolizando a través de la costumbre del tereré la confraternidad entre los dos pueblos (fig. 12). El ejemplo, si bien es explícito en el mensaje que se quiere transmitir, es inevitablemente *kitsch* tanto en su concepción como en su basta ejecución. De cualquier manera hay que afirmar que este tipo de construcciones no son ni mucho menos exclusivas del Paraguay, y las encontramos en diferentes países. De hecho en México se publicó un excelente libro de fotografía y textos recogiendo y analizando estos monumentos⁵⁵, antecedente que abre buenos caminos pensando en una recolección e investigación analítica más profunda de estos casos. En Puerto Rico hizo un trabajo similar, a partir de obras arquitectónicas, Lionel Ortiz-Quñones⁵⁶, quien recopiló muy curiosos ejemplos de la isla como unos barcos de hormigón emplazados en tierra que sirven de residencia para sus dueños (en Lajas y en Isabela) y hasta alguno que otro castillo más propio de Disneylandia (en Añasco). Toda una declaración de principios *kitsch*, característica de nuestros países a los que asistimos con asombro y no sin cierta mirada irónica.

⁵⁴ . DORFLES, Gillo. *El Kitsch. Antología del mal gusto*. Barcelona, Editorial Lumen, 1973. Leemos: “Tal vez la política siempre es Kitsch. Con lo que quedaría demostrado que no puede existir acuerdo entre política y arte. Pero quizá fuera mejor afirmar que la ‘mala política’ es Kitsch, o que por lo menos son las dictaduras... Hoy, cuando el arte se somete a la política -o, en general, a cualquier ideología, incluso religiosa-, se transforma ipso facto en Kitsch” (p. 113).

⁵⁵ . ESCOBEDO, Helen (coord.). *Monumentos mexicanos. De las estatuas de sal y piedra*. México, Grijalbo, 1992.

⁵⁶ . ORTIZ-QUIÑONES, Lionel. *Curio arquitectónico: una taxonomía de la extravagancia*. San Juan, Universidad Politécnica de Puerto Rico, La Nueva Escuela de Arquitectura, 2002. Inédito.

ILUSTRACIONES

1. A. Carli. “El espíritu y la materia”. Asunción.
2. “La razón domina a la fuerza” (réplica de A. Carli). Piribebuy.
3. Monumento a la Jura de la Constitución (1873). Plaza de la Independencia, Asunción.
4. Fundición Val D’Osne, París. Alegoría. Plaza de la Independencia, Asunción.
5. Monumento al Mcal. Francisco Solano López. Asunción.
6. Francisco Javier Báez Rolón. Monumento a la Residenta (1980). Asunción.
7. Enrique Pérez Comendador. Monumento a Domingo Martínez de Irala, detalle (1965). Catedral, Asunción.
8. Monumento a los Caídos en la Guerra del Chaco (1944). San Roque González de Santa Cruz.
9. Monumento al Mcal. José Félix Estigarribia. Loma Grande.
10. “La Burrerita”. Lambaré.
11. Lavand. “Bienvenidos a Itapúa” (1980). Itapúa.
12. Monumento a la amistad paraguaya-coreana (1998). Asunción.