



Biografía

IGNACIO SOLER NÚÑEZ (SOLER NÚÑEZ, IGNACIO) - (1891 - 1986)

Comenzó siendo pintor de brocha gorda y decorador de obras, para dedicarse después enteramente a la pintura al óleo.

Hijo del político liberal Adolfo Soler, asiduo concurrente a la biblioteca del Centro Cultural Rafael Barret (fundada en 1917), fue fundador de la entidad obrera denominada "Primero de Mayo", en 1916.

Sobre la base de esta agrupación, poco tiempo después se creó el "Centro Obrero Regional de Paraguay", siendo Núñez Soler uno de sus propulsores.

Comenzó a exponer individualmente en la Casa Argentina en 1931, y desde entonces participó en casi 30 muestras individuales y numerosas colectivas.

Ticio Escobar escribió en ocasión a una muestra del artista: "Ignacio Núñez Soler constituye un caso único dentro del panorama de la plástica paraguaya contemporánea. Ignorada durante décadas, su imagen profusa se afirma como uno de las interpretaciones más libres y vigorosas de aspectos ignorados de la ciudad y de la vida cotidiana, de momentos oscuros de la historia social y política de un país que ha estado al margen de los itinerarios mundiales, de los grandes circuitos económicos y culturales que han dibujado los límites de su mapa como un contorno de una ausencia".

Después siguen expresando, "Núñez Soler accede a la contemporaneidad probablemente sin proponérselo, a través de un primitivismo *sui generis* crecido en forma marginal y solitaria. Su obra, aparentemente simple y sencilla, tiene una densidad tan rica y alcances tan variados que es difícilmente reductible a tendencias estilísticas precisas; por su temática muy sincera y espontánea. Pinta escenas callejeras y pequeños mitos de lo popular y lo suburbano y toma como referencia continua la capital del Paraguay, la ciudad de Asunción, que él recuerda y mantiene".

Su pintura es también militancia política, compromiso y utopía. Relata con pasión escenas de antiguas luchas anarquistas, anécdotas de reivindicaciones, conquistas gremiales.-

Fuente: "DICCIONARIO DE LAS ARTES VISUALES DEL PARAGUAY", de LISANDRO CARDOZO, editado con los auspicios del FONDEC (FONDO NACIONAL DE LA CULTURA Y LAS ARTES), Asunción - Paraguay, 2005.

IGNACIO SOLER NÚÑEZ

Hijo de Adolfo R. Soler y Ascensión Núñez, nació en Asunción en 1891. Adolescente aún, integró la pléyade de jóvenes "disconformes con el drástico y caduco orden en vigencia, limpios de alma, firmes de voluntad y rectos de conducta... en abierto enfrentamiento con la arbitrariedad de los mandones criollos y la expoliación de los encomenderos intrusos... ", al decir de Rafael Oddone.

El joven Soler Núñez, fervoroso sindicalista, defensor de la causa obrera, no incursionaba aún en el campo de la plástica. No manejaba sino la proletaria brocha gorda de los blanqueos a cal, hasta que, con motivo de las primeras representaciones teatrales de Julio Correa, aparece el aporte plástico de Soler Núñez con los decorados de las puestas en escena. De allí fue evolucionando hacia la pintura estética; en su caso, fundamentalmente testimonial, y evocadora de la evolución edilicia y de costumbres de Asunción. Residencias y plazas, el Mercado Guazú y sus pintorescas escenas, la imborrable burrera, la Plaza Uruguaya y sus rincones, las Funciones Patronales y sus estampas folklóricas.

La pintura de don Ignacio - escribió Ticio Escobar - se constituye en un documento narrativo y minucioso de ese viejo carácter de la ciudad de Asunción de la primera mitad del siglo, irremisiblemente condenado por el desorden de una

modernización súbita y refleja. Pero su testimonio está enredado con anécdotas personales y una fresca pero firme preocupación social y enfocado desde una óptica popular y suburbana, profundamente original, que le lleva a soluciones formales certeras y a una notable soltura expresiva. Estos complejos elementos hacen de la obra de Núñez Soler, un caso único dentro del panorama de nuestra plástica; sus innumerables cuadros no deben ser considerados solo por sus indiscutibles valores estéticos, sino como un fresco de gran parte de la historia del Paraguay que no ha sido recordada estéticamente, que nunca fue relatada ni pintada. Por eso la anécdota tiene un valor tan importante en esta pintura; ella es el punto de partida de todo un discurso visual capaz de recuperar imágenes a punto de ser olvidadas...".

A partir de 1931 y por más de medio siglo, don Ignacio ha estado presente en todas las exposiciones, individuales y colectivas. Y más allá de nuestras fronteras, en las Bienales de Sao Paulo, y en importantes colecciones musearias de Argentina, Brasil, Uruguay, España, EE. UU. de América, Alemania. Falleció en 1983; casado con Herminia Rosa Blanc, es su hijo, entre otros, el arq. Ignacio Soler.

Fuente: [BREVE HISTORIA DE GRANDES HOMBRES](#). Obra de LUIS G. BENÍTEZ. Ilustraciones de LUIS MENDOZA, RAÚL BECKELMANN, MIRIAM LEZCANO, SATURNINO SOTELO, PEDRO ARMOA. Industrial Gráfica Comuneros, Asunción – Paraguay. 1986 (390 páginas)

IGNACIO NÚÑEZ SOLER (Por TICIO ESCOBAR)

El padre de don Ignacio Núñez Soler fue un hombre destacado: proveniente de una familia encumbrada, periodista, abogado y político eminente; don Adolfo Rufo Soler Jovellanos había nacido en 1869, en pleno transcurso de la Guerra de la Triple Alianza (1865-1870). Se desempeñó como diputado en 1903 y actuó como uno de los principales impulsores de la revolución liberal del siguiente año. Entre 1905 y 1907 ocupó los cargos de Ministro de Hacienda y de Relaciones Exteriores durante el gobierno liberal. Fue creador del Banco de la República y coprotagonista del famoso protocolo de paz con Bolivia conocido como "Soler - Pinilla" (12 de Enero de 1907). La madre de don Ignacio se llamaba doña Ascensión Núñez. Había nacido en 1864, procedía de ascendencia humilde y era originaria de la sureña población de Pilar, en cuyas intermediaciones los Soler tenían una estancia; allí comenzó a trabajar Ascensión. Encariñada con ella, doña Dolores Jovellanos de Soler, la trajo consigo a la capital, en donde conoció al joven Adolfo Rufo. De este encuentro nació Ignacio el 31 de Julio de 1891. Posteriormente, don Adolfo Rufo Soler contrajo matrimonio con Carmen Wasmosy. Murió en Buenos Aires en 1925. Doña Ascensión Núñez murió en su casa de Asunción en 1906.-

La Guerra de la Triple Alianza había dejado un país en ruinas; Núñez Soler creció en la frontera difícil de dos siglos: terminado el uno con rencor y luto, y el otro iniciado con injusticias nuevas. Esos conflictos curtieron su mirada pero no menguaron su contento porfiado, ni declinaron sus ganas vigilantes ni su segura esperanza. No de otro modo se explica el regocijo de tanta imagen que celebra la fiesta colectiva y apuesta, con ganas, al triunfo de la solidaridad humana.-

Pero la historia de don Ignacio también de otro cruce arduo: el que traza su ascendencia bifurcada. Nacido entre dos mundos, compartió con fuerza la historia sencilla de su madre, vivieron juntos hasta la muerte de ella. Esta preferencia se muestra clara en el hecho de que firmara como pintor invirtiendo el orden de sus apellidos. Decía que su madre dibujaba bien y que supo despertar en él el interés por la imagen. Nunca expreso aversión alguna hacia su padre, pero durante su temprana militancia radicalmente antiliberal, en su fuerte vocación libertaria, pueden seguirse las señas de la callada oposición a esa figura poderosa. "Siendo casi un niño, en 1906, ya me integre a las primeras luchas sindicales", dice en una entrevista, "los liberales cívicos estaban en el poder y eran Elías García, Jefe de Policía, y Adolfo R. Soler, mi padre, Ministro de Hacienda. Y empezaron los roces con el gobierno...". Y en un escrito fechado en 1922, aunque no cite a su padre, condena con duras palabras el gobierno que el mismo ayudare a instaurar y que integro luego, calificándolo de "criollismo político, saturado de vergüenza e ignominia, que desde 1904 a esta parte asolo y ensangrentó el país".-

Fueron sus hermanos maternos, Manuel y Tomas Núñez Rolón, carpintero el uno y el otro pintor. Ellos le acercaron el "ideal revolucionario", invocado siempre con pasión por el artista aunque hubiere cesado ya su militancia. El año de la muerte de su madre – año que marco su vida y aprisiono el tiempo de harta obra suya – Núñez Soler comenzó a asumir la causada sindical que le llevaría luego a la decidida militancia anarquista. Trabajo en la constitución del sindicato de carpinteros y de pintores; en 1916 fue uno de los fundadores de la Asociación Primero de Mayo y, luego, del Centro Obrero Regional del Paraguay (C.O.R.P.), institución de la cual llego a ser Secretario General en tres oportunidades diferentes. Su fervorosa militancia le causo infortunios varios; transcribo su propio testimonio al respecto: "estuve desterrado cuatro o cinco veces. También estuve confinado y conocí la cárcel. Llegue a hacer huelga de hambre en prisión cuando el gobierno del Cnel. Rafael Franco".-

Su hermano Tomás le acerco otra pasión que animo su vida: la pintura. Posiblemente en forma elemental, conocía aquel oficio de los oleos a partir de la enseñanza de dos pintores europeos instalados en Asunción a fines del Siglo XIX: Julio Mornet, francés, y Guido Boggiani, italiano. Al lado de Mornet y otros artistas paraguayos, como Juan A. Samudio, Pablo Alborno, Carlos Colombo y Modesto Delgado Rodas, Tomás Núñez no solo realizaba pinturas de caballete sino que decoraba cielorrasos y paredes de zaguanes, corredores y salones pertenecientes tanto a residencias familiares como edificios públicos asuncenos. Pero también pintaba las escenografías utilizadas en las representaciones teatrales que, siempre en pos de la causa anarcosindicalista se llevaban a cabo en los barrios de Asunción y que el mismo patrocinaba en muchos casos. A lo largo de su mocedad inquieta don Ignacio había desempeñado ocupaciones diversas, entre ellas, las de dependiente de almacenes y tiendas, artesano, vendedor ambulante de medias, pintor de paredes, carpintero y albañil. Mas tarde comenzó a alternar alguna de esas empresas con la pintura ornamental de paredes que realizaba en

compañía de su hermano. Cuando este murió, don Ignacio siguió ejerciendo esa ocupación y, según su propio cálculo, haciéndolo solo llevo a realizar “mas de cien trabajos de decoración en toda la ciudad...”.-

A fines de los años veinte comienza a dedicarse cada vez más sistemáticamente a la pintura de cuadros. En 1931 en la galería de la Casa Argentina expone por primera vez sus pinturas. “Yo frecuentaba mucho el local”, recuerda el artista, “así que un día lleve mis cuadros para una exposición. Se vendieron tres de ellos, lo cual me puso muy contento: como era verano, con ese dinero pude mandarme hacer un lindo traje blanco”.

Esa exposición marca el inicio de otra etapa de la vida de don Ignacio: quizás el comienzo de otra manera suya de luchar por el avenimiento de un mundo regido por la justicia y la igualdad, por la verdad y la belleza. Esta alteración de su itinerario personal se encuentra sin duda condicionada por los avatares de su tiempo.-

Resumiendo el contexto histórico que encuadra el trayecto de Núñez Soler, la historiadora Milda Rivarola sostiene que cabe hablar de dos generaciones de anarquistas en el Paraguay. La primera, encabezada por un grupo de inmigrantes españoles e italianos en torno a la Federación Obrera Regional del Paraguay (F.O.R.P.), se encontraba dotada de una formación teórica más consistente y asumía una militancia más combativa. La segunda tanda emerge a partir de la institución del Centro Obrero Regional del Paraguay (C.O.R.P.), fundada en 1916 por Núñez Soler y otros sindicalistas e intelectuales paraguayos. Provista de una formación teórica elemental y animada por un idealismo de corte romántico y sentido humanística, esta segunda tanda de anarquistas adquiere un temperamento menos radical que la primera. El ideario básico de don Ignacio expresa bien los principios utópicos de esta generación que proclama el advenimiento de una nueva sociedad sin opresiones ni injusticias, sin Estado, orientadas por hombres ilustrados y confiados en las razones de la ciencia y los rumbos del progreso. El movimiento anarquista cedió terreno ante la expansión de posiciones socialistas primero y comunistas después que terminaron por desplazarlo. Después de la Guerra del Chaco (1932 - 1935) perdió presencia en la escena política y social paraguaya.-

Cuando don Ignacio comienza a exponer y a asumir profesionalmente el oficio de artista, el movimiento que había cobijado su práctica militante se encontraba en retirada. “Tuvimos enfrentamientos (con los comunistas) creo que desde 1925”, relata don Ignacio, “no pudimos vencer las dificultades que teníamos frente a la propaganda de ellos (dada la mayor capacidad económica de los mismos). Este fue el motivo por el cual no pudimos resistir y nuestra influencia en los sindicatos fue mermando”. Don Ignacio abandona la militancia activa pero nunca deja de crecer en las ideas que movieron su desempeño. Y nunca deja expresarlas. Por un lado, se convierte en una figura emblemática de los afanes libertarios y mantiene con firmeza su testimonio personal y la defensa de sus ideales. Por otro, gran parte de su obra esta cruzada, impulsada o teñida por esos principios obstinados que exigían siempre ser expuestos y argumentados.-

Don Ignacio tenía ya cuarenta años cuando expuso aquella primera vez en 1931. Desde entonces, participo en alrededor de cincuenta muestras individuales y numerosas colectivas a través de las que desarrollo uno de los conjuntos mas significativos de la pintura paraguaya contemporánea. Relativamente a esa importancia su obra es poco conocida internacionalmente: salvo algunas escasas muestras realizadas en el exterior – entre las que se destacan dos participaciones suyas en bienales de San Pablo – sus exposiciones fueron realizadas en Asunción y en ciudades del interior del Paraguay. En su mismo país tuvo reconocimiento tardío, según será expuesto, y jamás obtuvo un premio por su obra, a pesar de que la misma alcanzo a ser reconocida como una de las versiones más originales del arte allí producido. En 1991, varios años después de su muerte, la Municipalidad de Asunción inauguro con su nombre la plaza ubicada enfrente del Centro de Artes Visuales/Museo del Barro (en adelante C.A.V./Museo del Barro). El Museo Paraguayo de Arte Contemporáneo, perteneciente a este centro, ha inaugurado en el año 1995 una sala dedicada por entero a su obra.-

Antes de cerrar estas referencias considero oportuno mencionar su largo matrimonio con Herminia Blanc pues cupo a ella compartir un recorrido fundamental de la vida de don Ignacio. Ambos tuvieron tres hijos que, sumados a los que traía ya don Ignacio de su soltería, aseguran una nutrida descendencia suya. Doña Herminia murió a los 80 años de edad el 31 de julio de 1978, día del cumpleaños de don Ignacio. Este murió el 13 de octubre de 1983 en Asunción, ciudad donde transcurrió su vida entera.-

(Fuente: [IGNACIO NUÑEZ SOLER \(Proyecto Cultural del Mercosur \)](#) - Producido y Editado por el Banco Alemán. Coordinación Académica: Ticio Escobar, Osvaldo Salerno. Coordinación Editorial: Roberto Amigo, Asunción - Paraguay. Año 2006).

A modo de biografía

IGNACIO NÚÑEZ SOLER por TICIO ESCOBAR

1. LOS DOS CAMINOS

El padre de don Ignacio Núñez Soler fue un hombre destacado: proveniente de una familia encumbrada, periodista, abogado y político eminente; don Adolfo Rufo Soler Jovellanos había nacido en 1869, en pleno transcurso de la Guerra de la Triple Alianza (1865-1870). Se desempeñó como diputado en 1903 y actuó como uno de los principales impulsores de la revolución liberal del siguiente año. Entre 1905 y 1907 ocupó los cargos de Ministro de Hacienda y de Relaciones Exteriores durante el gobierno liberal. Fue creador del Banco de la República y coprotagonista del famoso protocolo de paz con Bolivia conocido como "Soler- Pinilla" (12 de Enero de 1907). La madre de don Ignacio se llamaba doña Ascensión Núñez. Había nacido en 1864, procedía de ascendencia humilde y era originaria de la sureña población de Pilar, en cuyas intermediaciones los Soler tenían una estancia; allí comenzó a trabajar Ascensión. Encariñada con ella, doña Dolores Jovellanos de Soler, la trajo consigo a la capital, en donde conoció al joven Adolfo Rufo. De este encuentro nació Ignacio el 31 de julio de 1891. Posteriormente, don Adolfo Rufo Soler contrajo matrimonio con Carmen Wasmosy. Murió en Buenos Aires en 1925. Doña Ascensión Núñez murió en su casa de Asunción en 1906. (1)

La Guerra de la Triple Alianza había dejado un país en ruinas; Núñez Soler creció en la frontera difícil de dos siglos: terminado el uno con rencor y luto, y el otro iniciado con injusticias nuevas. Esos conflictos curtieron su mirada pero no menguaron su contento porfiado, ni declinaron sus ganas vigilantes ni su segura esperanza. No de otro modo se explica el regocijo de tanta imagen que celebra la fiesta colectiva y apuesta, con ganas, al triunfo de la solidaridad humana.

Pero la historia de don Ignacio también parte de otro cruce arduo: el que traza su ascendencia bifurcada. Nacido entre dos mundos, compartió con fuerza la historia sencilla de su madre, vivieron juntos hasta la muerte de ella. Esta preferencia se muestra clara en el hecho de que firmara como pintor invirtiendo el orden de sus apellidos. Decía que su madre dibujaba bien y que supo despertar en él el interés por la imagen. Nunca expresó aversión alguna hacia su padre, pero durante su temprana militancia radicalmente antiliberal, en su fuerte vocación libertaria, pueden seguirse las de la callada oposición a esa figura poderosa. "Siendo casi un niño, en 1906, ya me integré a las primeras luchas sindicales", dice en una entrevista, "los liberales cívicos estaban en el poder y eran Elías García, Jefe de Policía, y Adolfo R. Soler, mi padre, Ministro de Hacienda. Y empezaron los roces con el gobierno...".(2) Y en un escrito fechado en 1922, aunque no cite a su padre, condena con duras palabras el gobierno que el mismo ayudare a instaurar y que integró luego, calificándolo de "criollismo político, saturado de vergüenza e ignominia, que desde 1904 a esta parte asoló y ensangrentó el país". (3)

Fueron sus hermanos maternos, Manuel y Tomás Núñez Rolón, carpintero el uno y el otro pintor. Ellos le acercaron el "ideal revolucionario", invocado siempre con pasión por el artista aunque hubiere cesado ya su militancia. El año de la muerte de su madre -año que marcó su vida y aprisionó el tiempo de harta obra suya- Núñez Soler comenzó a asumir la causa sindical que le llevaría luego a la decidida militancia anarquista. Trabajó en la constitución del sindicato de carpinteros y de pintores; en 1916 fue uno de los fundadores de la Asociación Primero de Mayo y, luego, del Centro Obrero Regional del Paraguay (C.O.R.P.), institución de la cual llegó a ser Secretario General en tres oportunidades diferentes. Su fervorosa militancia le causó infortunios varios; transcribo su propio testimonio al respecto: "estuve desterrado cuatro o cinco veces. También estuve confinado y conocí la cárcel. Llegué a hacer huelga de hambre en prisión cuando el gobierno del Cnel. Rafael Franco". (4)

Su hermano Tomás le acercó otra pasión que animó su vida: la pintura.(5) Posiblemente en forma elemental, conocía aquel el oficio de los óleos a partir de la enseñanza de dos pintores europeos instalados en Asunción a fines del Siglo XIX: Julio Mornet, francés, y Guido Boggiani, italiano. Al lado de Mornet y otros artistas paraguayos, como Juan A. Samudio, Pablo Alborn, Carlos Colombo y Modesto Delgado Rodas, Tomás Núñez no sólo realizaba pinturas de caballete sino que decoraba cielorrasos y paredes de zaguanes, corredores y salones pertenecientes tanto a residencias familiares como edificios públicos asuncenos. Pero también pintaba las escenografías utilizadas en las representaciones teatrales que, siempre en pos de la causa anarcosindicalista se llevaban a cabo en los barrios de Asunción y que él mismo patrocinaba en muchos casos. A lo largo de su mocedad inquieta don Ignacio había desempeñado ocupaciones diversas, entre ellas, las de dependiente de almacenes y tiendas, artesano, vendedor ambulante de medias, pintor de paredes, carpintero y albañil. (6) Más tarde comenzó a alternar alguna de esas empresas con la pintura ornamental de paredes que realizaba en compañía de su hermano. Cuando éste murió, don Ignacio siguió ejerciendo esa ocupación y, según su propio cálculo, haciéndolo solo llegó a realizar "más de cien trabajos de decoración en toda la ciudad...". (7)

A fines de los años veinte comienza a dedicarse cada vez más sistemáticamente a la pintura de cuadros. En 1931 en la galería de la Casa Argentina expone por primera vez sus pinturas. "Yo frecuentaba mucho el local", recuerda el artista, "así que un día llevé mis cuadros para una exposición. Se vendieron tres de ellos, lo cual me puso muy contento: como era verano, con ese dinero pude mandarme hacer un lindo traje blanco". (8)

Esa exposición marca el inicio de otra etapa de la vida de don Ignacio: quizá el comienzo de otra manera suya de luchar por el advenimiento de un mundo regido por la justicia y la igualdad, por la verdad y la belleza. Esta alteración de su itinerario personal se encuentra sin duda condicionada por los avatares de su tiempo.

Resumiendo el contexto histórico que encuadra el trayecto de Núñez Soler, la historiadora Milda Rivarola sostiene que

cabe hablar de dos generaciones de anarquistas en el Paraguay. La primera, encabezada por un grupo de inmigrantes españoles e italianos en torno a la Federación Obrera Regional del Paraguay (E.O.R.P), se encontraba dotada de una formación teórica más consistente y asumía una militancia más combativa. La segunda tanda emerge a partir de la institución del Centro Obrero Regional del Paraguay (C.O.R.P.), fundada en 1916 por Núñez Soler y otros sindicalistas e intelectuales paraguayos. Provista de una formación teórica elemental y animada por un idealismo de corte romántico y sentido humanista, esta segunda tanda de anarquistas adquiere un temperamento menos radical que la primera. El ideario básico de don Ignacio expresa bien los principios utópicos de esta generación que proclama el advenimiento de una nueva sociedad sin opresiones ni injusticias, sin Estado, orientadas por hombres ilustrados y confiada en las razones de la ciencia y los rumbos del progreso. El movimiento anarquista cedió terreno ante la expansión de posiciones socialistas primero y comunistas después que terminaron por desplazarlo. Después de la Guerra del Chaco (1932-1935) perdió presencia en la escena política social paraguaya. (9)

Cuando don Ignacio comienza a exponer y a asumir profesionalmente el oficio de artista, el movimiento que había cobijado su práctica militante se encontraba en retirada. "Tuvimos enfrentamientos (con los comunistas) creo que desde 1925", relata don Ignacio, "no pudimos vencer las dificultades que teníamos frente a la propaganda de ellos (dada la mayor capacidad económica de los mismos). Éste fue el motivo por el cual no pudimos resistir y nuestra influencia en los sindicatos fue mermando". (10) Don Ignacio abandona la militancia activa pero nunca deja de creer en las ideas que movieron su desempeño. Y nunca deja de expresarlas: Por un lado, se convierte en una figura emblemática de los afanes libertarios y mantiene con firmeza su testimonio personal y la defensa de sus ideales. Por otro, gran parte de su obra está cruzada, impulsada o teñida por esos principios obstinados que exigían siempre ser expuestos y argumentados.

Don Ignacio tenía ya cuarenta años cuando expuso aquella primera vez en 1931. Desde entonces, participó en alrededor de cincuenta muestras individuales y numerosas colectivas a través de las que desarrolló uno de los conjuntos más significativos de la pintura paraguaya contemporánea. Relativamente a esa importancia su obra es poco conocida internacionalmente: salvo algunas escasas muestras realizadas en el exterior -entre las que se destacan dos participaciones suyas en bienales de San Pablo- sus exposiciones fueron realizadas en Asunción y en ciudades del interior del Paraguay. En su mismo país tuvo un reconocimiento tardío, según será expuesto, y jamás obtuvo un premio por su obra, a pesar de que la misma alcanzó a ser reconocida como una de las versiones más originales del arte allí producido. En 1991, varios años después de su muerte, la Municipalidad de Asunción inauguró con su nombre la plaza ubicada enfrente del Centro de Artes Visuales / Museo del Barro (en adelante C.A.V. Museo del Barro). El Museo Paraguayo de Arte Contemporáneo, perteneciente a este centro, ha inaugurado en el año 1995 una sala dedicada por entero a su obra.

Antes de cerrar estas referencias considero oportuno mencionar su largo matrimonio con Herminia Blanc pues cupo a ella compartir un recorrido fundamental de la vida de don Ignacio. Ambos tuvieron tres hijos que, sumados a los que traía ya don Ignacio de su soltería, aseguran una nutrida descendencia suya. Doña Herminia murió a los 80 años de edad el 31 de julio de 1978, día del cumpleaños de don Ignacio. Éste murió el 13 de octubre de 1983 en Asunción, ciudad donde transcurrió su vida entera.

2. LAS OTRAS BIOGRAFÍAS

Los rápidos apuntes biográficos recién expuestos no pretenden resumir la vida intensa y prolífica de don Ignacio, si posible fuere resumir alguna vida, sino fundamentar algunos grandes temas que el pintor desarrolló obsesivamente por medio de su obra. En cierto sentido es esta obra en sí autobiográfica: toda su pintura constituye un Gran testimonio del escenario en el cual transcurrió su vida y de los motivos que la movieron con fuerza. A diferencia de la de otros grandes artistas de su talla. La biografía de don Ignacio carece de hitos relevantes en términos académicos e institucionales. El artista expuso, por cierto, en forma profusa y constante pero nunca asistió a instituciones de formación, ni realizó viajes, ni fue su obra objeto de libros y publicaciones importantes ni recibió premio alguno por su pintura, sin duda un documento indispensable del arte latinoamericano. Por eso, más que trabajar un curriculum vitae suyo, resulta más efectivo, y parece más adecuado al espíritu de su faena, levantar las grandes nevaduras formales y las cuestiones expresivas que articulan su derrotero pictórico y, a partir de ellas, rastrear las señales de su tiempo, subrayar los momentos y las figuras significativas, colegir las cifras de su historia energética.

Clavada con fuerza en el cruce de la memoria personal y el suceso histórico; trabajada en el límite entre el compromiso y el deseo, los anales y la utopía; crecida entre la indignada protesta y el recuento nostálgico, su obra se abre tanto a narrar las anécdotas y sucesos que jalonan su trayecto personal como a levantar un fresco de su tiempo: posiblemente la versión pictórica más contundente que existe sobre la historia paraguaya de la primera mitad de siglo y, sin duda, la crónica más cabal de la ciudad de Asunción.

Pero las anécdotas y epopeyas, las relaciones, los comentarios, de don Ignacio Núñez Soler van más allá del registro fiel de los hechos pasados o del catálogo de la arquitectura asuncena amenazada. El escenario que don Ignacio instaura está impregnado de metáfora, significa un lugar construido desde la imaginación y el símbolo; un espacio recreado desde su propia subjetividad y desde su manera de sentir los embates y favores de la historia. Filtrados por la percepción del artista, la ciudad y sus personajes se cargan de fuerza nueva y develan aspectos y marcan silencios que el prolijo inventario es incapaz de notar y anotar. Y, así, cada tiempo se contamina con momentos de otros tiempos y se encuentran sus espacios desdoblados en lugares opuestos: acosados por símbolos, empañados o avivados por deseos y por sueños, los protagonistas y los lugares de Núñez Soler abren, fugazmente, compuertas y señalan de sesgo

verdades que la fachada oculta, secretos que calla el rostro quieto. Y las calles de Asunción se pueblan de figuras espectaculares, se animan con fiestas ya consumadas o apuran mañanas rezagadas, se ensombrecen con climas amenazantes, se iluminan, se apagan. Y sus personajes coexisten en galerías imposibles, posan sus rostros severos o demasiado calmos y encarnan papeles inventados, capaces de representar costados oscuros que omiten las historias oficiales; capaces de conmover los perfiles del cliché y turbar la efigie venerable.

II. LOS TEMAS

Aunque lo recién sostenido desautoriza una lectura contenidista de la obra de don Ignacio, ésta se desarrolla a partir de determinados ejes temáticos. Se basa en ciertos motivos recurrentes y bien definidos pero no queda en ellos. Por eso, es su pintura temática pero no tematicista; el asunto es un pretexto, un punto de partida abierto a muchas cuestiones. Y por eso don Ignacio puede pintar paisajes y escenas locales sin pecar de tipicalista o costumbrista, así como retratar protagonistas históricos y personajes anónimos sin caer en historicismos ni quedar anclado en el mero motivo histórico o literario. Cabe, pues, enumerar los grandes temas de don Ignacio sin peligro de que los mismos supongan inmediateces o permanezcan atrapados por la pura presencia del referente. Resta, sí, un riesgo inevitable: el de simplificar el material tratado, pero éste me corresponde y lo asumo en aras de facilitar la exposición de contenidos complejos y de argumentos cruzados.

I. HISTORIAS

Según quedara indicado, toda la obra de don Ignacio puede ser considerada como referida a su propia historia: relación de su vida, glosa de su tiempo y defensa de sus ideales. Este tema se refiere, por eso, a aquellas obras que tienen un contenido intencional y explícitamente autobiográfico, a pinturas que narran momentos de su rica vida personal aunque, al hacerlo, dejen ver siempre a trasluz el fondo de un tiempo agitado y el esquivo perfil de la ciudad amada.

A.- BIOGRAFÍAS

Una serie titulada Historia de mi vida constituye el ejemplo más ilustrativo de esta intención de trabajar su propia biografía. Realizada durante los años ochentas, poco antes de la muerte del artista, el conjunto está constituido por una serie de piezas pintadas sobre largas tiras de madera enchapada (21 x 213 cm).

Cada escena de su vida ocupa un pequeño cuadro dispuesto en forma alineada de modo a sugerir el itinerario secuencial de la lectura de una revista de historietas. Los episodios indican hechos independientes, pero articulados entre sí en un orden oculto que genera sobresaltos y rupturas en el texto y remite a otras claves: obliga a leer entre líneas, a enmendar anacronismos y a reconstruir los hiatos.

La disposición de las escenas, en efecto, no sigue un sistema cronológico aunque estén concertadas ellas en forma contigua y sucesiva. Uno a uno, los cuadritos aparecen detallados con la fecha en la que transcurriera el suceso pintado y el detalle del mismo. Describo exactamente el orden en que se presentan algunos episodios por sus epígrafes originales: en 1909 Núñez Soler se autorretrata como pintor de brocha gorda y carpintero; en 1916 aparece rasurado y encerrado en un calabozo por haber participado en una huelga. De pronto, la escena se aleja de su persona: en 1922 irrumpe en ella un ataque de la policía montada (se supone que entre los atacados se encuentra el pintor). Ataviado ya con su característico lazo negro llevado como corbata, en 1915 Núñez Soler aparece arengando a una multitud en la plaza Independencia; en 1900 se autorrepresenta como monaguillo y, en otro cuadro contiguo, como albañil. Ahora la mirada retrocede hasta el trasfondo de la memoria: en 1891 (año de su nacimiento) aparece pintado un asalto político a su casa familiar. El siguiente cuadro salta hasta 1913, cuando el artista es mostrado como dependiente de una panadería y luego a 1908, como empleado de una tienda y, después, en 1902: trabajaba entonces en una zapatería. En 1912 Núñez Soler aparece montando guardia durante una revuelta revolucionaria e, inmediatamente, integrando un pelotón civil con sus amigos del barrio, en 1904.

B.- CONTRATIEMPOS

Esta serie (referida sólo en parte) deviene un documento fundamental para rastrear la biografía del artista y entrever la

imagen entrecortada de momentos distintos de la historia paraguaya. Pero también es ilustrativa de una manera propia de Núñez Soler de trabajar el curso de la reminiscencia y el devenir del tiempo. Por un lado, los recuerdos del artista cruzan evocaciones personales y lances históricos; por otro turban el curso lineal de las crónicas. El artista narra no según la lógica del registro objetivo y la sucesión cronológica sino a partir de las razones oscuras del deseo, la memoria y el sueño que asocian sucesos lejanos en su acontecer y quiebran la regularidad de las secuencias: enfrentan a personajes entre sí extemporáneos y comunican escenas abiertas en lugares diferentes.

A mero título de ejemplo de lo recién expuesto: según el optimismo progresista y la confianza en un porvenir mejor que animan al artista, la obra *Asunción del futuro* imagina en 1976 una ciudad ultramoderna y próspera. La composición estrictamente simétrica y las formas claras indican un mundo ordenando; en el centro del espacio se yergue, imponente, un gran hotel que encarna el ideal, un tanto extravagante, de la arquitectura más adelantada. Ahora bien, este mundo que apuesta entusiasta al mañana se encuentra interceptado por figuras arcaizantes: como cariátides, frontales y centradas, sendas vendedoras de naranjas vestidas a lo antaño custodian ambos lados de la avenida principal; en primer plano, aparece una anticuada carroza tirada por caballos y ocupada por remotos personajes y, al fondo, a través del espacio que abren dos audaces arcos, se divisa claramente un largo corredor de recuerdos coloniales. Estos montajes equívocos, estas transgresiones de las normas temporales producen desfases a través de los cuales pueden colarse percepciones más complejas de lo sucedido y de lo esperado. El pasado y la utopía se encuentran vinculados en el ámbito de la representación, que delata los pactos ocultos de la modernidad y cobija las asociaciones fecundas que la poesía reencubre y revela.

La libertad asumida por don Ignacio ante los cánones fieles del tiempo "real" se evidencia en el hecho de que algunas obras son datadas no según el año de su realización sino de acuerdo a la época en que transcurre el suceso narrado. En otras oportunidades prevalece la carga simbólica de la fecha: el año 1906, el de la muerte de su madre, aparece reiterado en los epígrafes que titulan escenas y acontecimientos, aunque correspondan unas y otras a ocasiones distintas. Realidad y representación intercambian sus plazos: y este trueque permite al artista cómputos paralelos, prórrogas e intervalos: le otorga la facultad de treguas y dilaciones, de anticipos. Por eso don Ignacio puede apurar la sazón de sus afanes y demorar el mundo de su infancia. Por eso no es historiador o biógrafo, pintor costumbrista, arqueólogo: es un artista. Un gran artista capaz de turbar el ritmo de los ciclos y nombrar el instante. Capaz de, prendido de la forma, negociar con el tiempo una tregua o un adelanto: la duración prohibida y tan deseada.

2. LA CIUDAD

Don Ignacio nació en Asunción y en Asunción murió. Transcurrió en esa ciudad toda su vida, y a esa ciudad consagró decenas, si no cientos, de pinturas. Primero, pintó Asunción, literalmente, en sus paredes y fachadas (en cuanto fue pintor de brocha gorda en sus comienzos), y la pintó al óleo después representándola en sus rincones y sus contornos, en sus calles empedradas y sus patios pelados. La pintó desde la nostalgia o desde el anhelo, desde el fondo turbio de la impresión primera o el lugar vacío de sus ganas más potentes. La siguió pintando entera mucho después de que Asunción hubiera perdido lugares y encantos; después de la picota, la tala y el saqueo; después de la contaminación, el estruendo y la congestión del tráfico. La pintó obsesivamente hasta su muerte.

Su devoción por las casas asuncenas comenzó con la pintura de sus paredes reales (e, incluso, con la construcción de muchas viviendas: en 1909 don Ignacio se ganaba la vida como albañil). Acusado de ser un mero "pintor de carteles", el artista responde orgulloso de su historia: "El pueblo sabe que he realizado varias exposiciones, por si ignora el articulista, pero con decir que pinto carteles se me honra... Y no sólo pinté carteles, sino que he pintado miles de casas en esta capital". (11) También recorrió otras tantas, así como calles y recovecos, pulsó la ciudad desde adentro. Don Ignacio residió en el centro de la ciudad y transitó continuamente sus barrios y suburbios. Fue protagonista de huelgas, discursos, manifestaciones y marchas, de festividades, de serenatas y correrías; presa de persecuciones y represiones; espectador de grandes acontecimientos e incidentes nimios: lo que se dice un testigo capaz, cuando no un actor, de tanto suceso narrado.

Esa familiaridad con el entorno urbano, sumada por cierto a su prolija capacidad de observación y a su memoria notable, le permitió reconstruir palmo a palmo el aspecto y la ubicación de casas y lugares aún mucho después de demolidas aquellas y transformados éstos. Tal minuciosa tarea de restauración y reparación, asumida desde su paleta, significó una nueva puesta en escena de los escenarios de Asunción: don Ignacio representó la ciudad. Y al hacerlo metió en ella sus tiempos cruzados y la animó con el apremio de sus convicciones más cabales. Suele afirmarse que, básicamente, el retrato es una representación de la subjetividad del personaje traducida en la mirada. Pero esa mirada es siempre un juego de miradas: incluye también la visión del pintor y establece con ella un intercambio. Quizá el retrato de una ciudad suponga la tarea de detectar las muchas miradas que desde allí se cruzan o sobre sus lugares recaigan. Pero, también, implica el lugar y la percepción -el ojo atento o asombrado, entrecerrado, ensimismado- de quien vigila la ciudad y decide pintarla. Una mirada obstinada descubre muchas cosas: ángulos difíciles desde los cuales observar los tejados, casitas crecidas por el puro antojo de sus espacios, climas sofocantes, presagios, tardes amarillas de aires quemantes, cielos verdosos de terca esperanza, personajes hace tiempo olvidados, burreritas y chiperas todavía vestidas de blanco, enormes aves oscuras sobrevolando bajo. Para revelar esos tonos furtivos, esos rincones tapados, para presentar a esos actores anónimos, desaparecidos, don Ignacio exagera el codo de las esquinas, subraya la inclinación de las calles, deroga o aumenta las perspectivas, multiplica los puntos de fuga: así como vincula tiempos opuestos, así yuxtapone contrarios.

Relativamente a la profusión de su obra, el artista pintó pocos paisajes del interior del país y sólo excepcionalmente representó interiores cerrados. Ciertos puntos de la ciudad concentraron sus afanes; son lugares marcados sobre los que volvió reiteradamente y expresó en forma insistente y empeñada: sitios privilegiados de su atención, hitos que acotan el escenario. Así, Ita pyta punta, la Plaza del Cabildo, el Jardín Botánico, cierto trayecto de la Calle Palma denominado "El Petit Boulevard" (entre Alberdi y 14 de Mayo), determinada vista de la Bahía de Asunción y, muy especialmente, el viejo Mercado Guasú. También condensaron su especial interés ciertos momentos que reaparecen una y otra vez a lo largo de versiones diferentes, como el carnaval de 1906, una corrida de toros llevada a cabo ese mismo año, la fiesta del centésimo cumpleaños de Na Tuní o el último baile del Club Nacional, entre algunos otros.

Deteniéndose especialmente en esos puntos, resbalando una y otra vez sobre calles de muchos nombres, la mirada intensa de Núñez Soler descubre una Asunción teñida de infancia, hirviente de lucha y fiesta, por momentos un tanto alejada; una Asunción intacta en sus calles calmas; callada casi en sus dramas. Porfiadamente, el pintor ha logrado a través de sus tantos cuadros custodiar lugares y momentos que muchos habitantes de Asunción guardan en recuerdos borrosos y dispersos y que otros tantos jamás han notado.

3. LA CAUSA

Así como las referencias vinculadas con su propia historia empapan la obra entera de don Ignacio, las ligadas a sus ideas anarquistas tiñen el horizonte de sus haceres. Pero, del mismo modo que existen obras que tematizan directamente aspectos específicamente autobiográficos, así también existen otras que explícitamente representan motivos de lucha anarcosindical, alegorías de los grandes principios que la animan y retratos de quienes las llevan a cabo. Este punto se refiere a tales obras.

A. LOS ACTORES

Don Ignacio pintó muchos retratos de personas a quienes respeta y celebra por su pensamiento solidario y su conducta coherente, por su arrojo personal y su talento intelectual y creativo. A través de momentos distintos y bastantes realizó una serie de obras en las que aparecen, unos al lado de otros y dispuestos como unidades de una guía bien ordenada, los rostros de sus personajes admirados: luchadores sindicales, artistas, maestros, deportistas, pensadores, políticos, estadistas, artesanos desconocidos: hombres y mujeres comprometidos con la causa de una futura sociedad más justa y progresista. "Son efectivamente trescientas cabezas de grandes hombres del mundo, la mayor parte de ellos socialistas, anarquistas, sindicalistas: luchadores que defendían los intereses de los humildes", declara el pintor. (12) El conjunto, que lleva el título general de Mis personajes, integra dos series, compuestas a su vez de muchos cuadros cada una. La una se llama Pensadores, sociólogos, escritores, maestros, oradores y sindicalistas; la otra, Hombres y mujeres que se destacaron como artistas en el arte de la pintura en el Paraguay desde 1890 hasta 1971. Alineados como los ejemplares de un fichero desmesurado, clasificados según los antojos del afecto y del recuerdo, numerados casi siempre, agrandados o reducidos según las razones oscuras de la forma, hombres y mujeres oriundos de ámbitos desiguales, de formaciones y oficios tan variados, aparecen conformando un mismo retrato; el de un grupo reunido por motivos tan obvios y extraños como los que congregan a los miembros de cualquier conjunto humano.

Convocados por el artista desde sus diferentes tiempos y lugares y, como piezas de un collage o las efigies de un álbum fotográfico, los anónimos o prominentes retratados son destinados a compartir un lugar y coincidir para siempre en un tiempo abierto sólo para guardar sus renombres reales o soñados.

Estos inquietantes directorios, pintados a lo largo de las décadas de los años cincuentas, sesentas y setentas, constituyen la galería personal de sus héroes, sus maestros, sus modelos, sus compañeros: el catálogo de sus referentes afectivos e ideológicos, sendos términos que en el mundo de don Ignacio no se hallan por lo general entre sí muy alejados. Estas grandes obras se encontraban en parte colgadas en lugar principal de su casa y con celo guardadas en parte en un depósito especialmente habilitado para almacenarlas. Alternándolas, don Ignacio las exhibía una y otra vez al lado de sus obras nuevas, que eran muchas siempre, de tal modo que las exposiciones suyas sobrepasaban a menudo el número de 100 cuadros.

Paralelamente al despliegue de repertorio tan sistemático, y como si no bastara el archivo de sus relaciones concertadas, don Ignacio retrata una y otra vez los mismos y otros personajes en pequeños cuadros individuales. Tres cuartos, de frente, de perfil; mirando al pintor, distraídas, vigilantes; tomadas del natural muy pocas veces, extraídas del fondo de la memoria casi siempre; las cabezas, sólo las cabezas, de quienes forman su guía seleccionada, son presentadas con idéntico entusiasmo.

Cuando ya no alcanza el plano, las testas pintadas se vuelven bustos; hacia mediados de los años setentas, sorpresivamente, el artista realiza en cerámica una serie de esculturas que vuelven a invocar a sus grandes héroes

personales: los hacedores de la historia en la que cree don Ignacio.

B.- LAS ESCENAS

Un número importante de obras de don Ignacio tematiza prácticas o ideas relacionadas con su credo porfiado. En diferentes momentos de su largo recorrido pictórico se reiteran las crónicas de huelgas y arengas, de marchas y manifestaciones, ya correspondieren todas ellas a hechos reales, ya representaren alegóricamente los paradigmas de la emancipación. Y codo a codo con las imágenes de la ciudad, o mezcladas con éstas, aparecen historias de exiliados y de viejos militantes míticos, episodios de levantamientos obreros, incidentes de fugas y presidios de luchadores hostigados; una y otra vez, reaparecen escenas cargadas de fervor humanista y libertario, alegorías de fraternidad universal, representaciones de hechos históricos recalcados o interpretados en su valor revolucionario; recuerdos viejos impregnados de anhelo y de esperanza, de rebelión y denuncia.

En todas las obras siempre hay más entusiasmo que rencor, más festejo que destrucción. La convicción que mueve a don Ignacio es profundamente constructiva y optimista; el artista cree fervorosamente en el triunfo definitivo de una racionalidad humanista e ilustrada y espera, confiado, la redención de las sociedades humanas, y el cese cercano de toda forma de guerra, desigualdad y discriminación. Este optimismo llena de jovialidad su trabajo e invade de furtivo encanto muchas escenas cuyo tema exige una mirada severa y un tratamiento dramático. Cito a título de mero ejemplo una obra que critica la explotación esclavista de los yerbales a cargo de los mensú: la pintura representa un grupo de hombres doblados bajo el peso de las grandes cargas de hojas y escoltados por sus feroces guardianes. A pesar de su tono de protesta airada, la escena transcurre en un clima radiante: los árboles revientan en flores y aves y se guarnecen los aires con luces amables. Es que, en algún punto el rumbo contestatario de la obra de Núñez Soler desemboca en la esperanza del cambio que avanza: más que denunciar los infortunios del presente, el pintor anuncia un porvenir venturoso. Y lo hace siempre con una mirada clavada en el pasado: en aquel tiempo de largos corredores y calles empedradas puede encontrarse una clave para imaginar un mundo más humano.

4. DESNUDOS

A lo largo de las décadas de los años sesentas y setentas, Núñez Soler pintó algunas escenas de desnudos femeninos que constituyen casos particulares de su particular derrotero. Dado que no se adaptan ellos a los grandes ejes de su repertorio temático, y considerando sus notables valores formales y su importancia expresiva, me refiero rápidamente a estos temas singulares. Básicamente, los mismos se encuentran representados a través de pinturas que denuncian situaciones vejatorias a la dignidad humana o encarnan el ideal de belleza corporal que el pintor profesa. En unos casos, las protagonistas se muestran involucradas en climas sórdidos: encarceladas por sus creencias o corrompidas por su ambición, ellas exponen frontalmente sus infortunios, aparecen posando como figuras de prontuario policial y se muestran exhibidas como objetos en un sentido que agravia la condición de la mujer. En otras ocasiones, son sorprendidas en espacios íntimos: baños, tocadores -que justifican su desnudez y resguardan el recogimiento elemental-. Estos connotan, por cierto, despojo y vulnerabilidad. Pero también significan celebración del cuerpo y plenitud de la forma femenina. Y sugieren la afirmación en clave pictórica de la inocencia original.

III. LAS FORMAS DEL TIEMPO

Clasificar la obra de don Ignacio según tendencias formales y etapas cronológicas supone una empresa embrollada. Ocurre así porque, según será expuesto, la trayectoria de esta obra no se inscribe en una lógica de la modernidad y mal coincide por eso con las etapas que jalonan su progreso escalonado. Analizar cualquier obra desarrollada con el correr del siglo veinte implica de inmediato detectar el movimiento vanguardístico al cual corresponde; supone, por eso, la necesidad de asignar a tal obra una filiación estilística, un lugar en el casillero de las tendencias que equivalen a los modelos euronorteamericanos. Y supone, también, la exigencia de comprender su devenir jalonándolo en etapas que signifiquen un despliegue cronológicamente ordenado y conectado siempre con la evolución de aquellos modelos.

Ahora bien, dado que don Ignacio no sigue el recorrido moderno, aunque se cruce con él a menudo y transite constantemente sus lugares; dado, pues, este caso, resulta imposible clasificar su obra según su correspondencia con las formas y los tiempos modernos. Se analizará esta cuestión en los siguientes puntos.

I. LAS OTRAS MODERNIDADES

Lo propio del arte paraguayo, como lo específico del latinoamericano, se encuentra en gran parte afirmado a partir del desajuste establecido entre las modernidades metropolitanas y sus versiones periféricas. Este desacople surge de la dificultad de equiparar experiencias históricas y sensibilidades distintas: ambiguas vanguardias latinoamericanas no pueden equivaler con exactitud a los movimientos de iguales nombres de los centros euronorteamericanos. Sobre este desfase general actúa otro más específico: el producido por la práctica de ciertos artistas que no pretenden acceder a las formas modernas o construir versiones propias de ellas sino proseguir sus propios derroteros e internarse con naturalidad, cuando lo consideraren necesario, en territorios regidos por los códigos modernos.

Tal es el caso de la obra de don Ignacio Núñez Soler, ubicada fuera del conflicto 'modernidad-tradición'. Por un lado, no se desvela el artista por estar actualizado a toda carta. Por otro, no se empeña en obtener el certificado de autenticidad que otorga el pasado ni el aval de originalidad que asegura la referencia local. Por eso, no teme adoptar, en la medida de sus necesidades expresivas, pautas, figuras y conceptos de la modernidad. O mantener tercamente formas extemporáneas en la medida en que él las hallare vivas y funcionando. O desempolvar imágenes abandonadas en el curso de su propia obra en cuanto recuperasen vigencia momentánea.

El momento de la modernidad artística comienza tarde en el Paraguay. Surge oficialmente con la inauguración de una muestra organizada y realizada en 1954 por el Grupo "Arte Nuevo" bajo el nombre "Primera Semana de Arte Moderno". Preñada ya de incipiente (de inconsciente) modernidad, la primera exposición de Núñez Soler se adelanta a esta fecha en más de veinte años. Considerada en sus formas chocante, vulgar y grotesca, técnicamente incorrecta y poco prudente en sus temas, la obra de don Ignacio fue ignorada durante décadas. Los tradicionalistas con pretensiones académicas la tildaban de desproporcionada, poco verista, por demás atrevida y demasiado tosca. Los primeros modernos la menoscababan por conceptualarla muy involucrada en sus temas, y por estimar a éstos en exceso anticuados. Sin embargo algunos de los grandes protagonistas de la modernidad, como el propio João Rossi y después Livio Abramo, Olga Blinder y Carlos Colombino, (13) comenzaron a ver en esto: cuadros de aspecto rústico y traza desaliñada no sólo un compendio de momentos ignorados de los barrios de Asunción y su vida cotidiana, sino también una de las interpretaciones más lúcidas de momentos oscuros de la historia paraguaya y, especialmente, una obra pictórica profundamente original y vigorosa.

Es que, según quedó anotado, esta obra se gesta y madura sin vínculos con el movimiento moderno del arte paraguayo, aunque anticipe muchas veces sus consecuencias y a menudo comparta sus postulados: el pintor alcanza la modernidad siguiendo atajos propios y mezclando con naturalidad diferentes medios y signos de las vanguardias. Sin mayores trámites, apoyándose en su propia experiencia y alimentado de la iconografía suburbana, accede directamente a conquistas formales y expresivas a las que los modernos ilustrados llegan mediante trajines afanosos y pleitos largos. Las peculiaridades de esta modernidad paralela, marginal casi, permiten a don Ignacio una gran flexibilidad en el uso de los recursos modernos. Su obra se separa tanto de los cánones académicos como de las modernas ansias por seguir las modas internacionales y encontrarse siempre al día. Esta doble distancia, unida a la fuerza de su oficio pictórico, le permite articular distintos registros temáticos y estilísticos e integrar dimensiones temporales diversas en un mundo complejo y coherente. Ya quedó indicado que sus pinturas transgreden el orden de la secuencia cronológica, reinterpretan la verdad de los sucesos y mezclan recuerdos personales y grandes gestas de la historia, anécdotas y epopeyas, consejas y mitos. Pero también mezclan procedimientos técnicos y medios estilísticos diversos y lo hacen a menudo en un mismo cuadro. Con soltura notable, don Ignacio descompone las figuras en pequeñas manchas a la manera impresionista o bien delinea sus contornos con oscuros trazados. Unas veces levanta el armazón profundo de perspectivas demasiado acusadas o pinta espacios planos, lugares sin volúmenes ni honduras; otras, abre una escena con puntos de fuga diversos y aún cruzados que invierten las proporciones y las distancias y hacen aparecer a los personajes de primera fila más pequeños que los actores en el fondo ubicados. Ora emplea la paleta cargada y recurre a pastosidades y espesores plásticos, ora aplica los colores en forma seca y desvaída o utiliza un lenguaje casi gráfico, más basado en el dibujo o la impresión de los trazos que en los bultos de la imagen modelada.

El análisis de la incierta modernidad de Núñez Soler se complica porque los motivos que impulsan su pintura también son variados. En primer lugar, el artista pinta para asentar sus memorias, como si escribiera un diario con imágenes acompañadas por textos: es conocida la importancia que tiene la caligrafía en el desarrollo de una obra a menudo completada con escrituras que se van volviendo más firmes en su credo cuanto más temblorosas en su aspecto. Por otra parte, don Ignacio pinta para consignar sucesos que, por inauditos, merecen ser destacados. Y lo hace en una dirección cercana a la seguida por la ilustración de cierto periodismo popular que aparece en varios momentos de la historia latinoamericana (p.e.: el grabado de las hojas volanderas mexicanas, especialmente José Guadalupe Posada; el de la literatura de cordel del Nordeste brasileño; las xilografías de los periódicos combativos paraguayos: Cabichuí y El Centinela). En este caso, y utilizando un lenguaje narrativo, don Ignacio registra acontecimientos que por carácter insólito han logrado sorprenderlo o, al menos, interesarlo. Así, por ejemplo, anota la exposición en el zoológico de una especie de serpiente hasta entonces desconocida (la mboi-jaguá, que causara conmoción en el público), el caso infrecuente de la mujer que torea, el árbol descomunal del Jardín Botánico, la explosión de una locomotora en la Plaza Uruguaya, etcétera.

Don Ignacio pinta también para retener momentos de una ciudad amenazada por los estragos de la modernización subdesarrollada: desprotegida en su patrimonio arquitectónico y en su entorno urbano, mutilada por la expansión de un modelo de crecimiento descontrolado, la ciudad de Asunción ve perder día a día rincones y lugares señalados, hitos, indicios necesarios. El artista no protesta ante la devastación y el saqueo, no denuncia la profanación de sus escenarios; los repara pintándolos, reedificando las casas demolidas, restaurando los sitios arruinados.

Por último, el artista pinta con una intención `performativa' que es tanto popular como ilustrada. Es decir, mucha obra suya busca actuar sobre los hechos históricos a través de lo representado; funciona entonces con ánimo mágico-propiciatorio: un empeño voluntarista que se enfrenta a lo real desde el reino de la imagen. Por eso, el artista pretende cambiar la sociedad pintando el cambio que tanto anhela y convocando por medio de la figura el advenimiento de un mundo más justo y más humano. Según quedó indicado, a menudo los cuadros de don Ignacio llevan en sus reversos largos textos manuscritos que los explican y los interpretan; que constituyen -literalmente hablando- la otra cara de la pintura y ayudan a ésta a apurar transformaciones. Tal omnipotencia otorgada al símbolo permite que el artista corrija el presente, enmiende los errores de la historia y señale a éste su curso correcto: la emancipación universal y necesaria.

La dimensión utópica de la obra de don Ignacio tiene un sentido decididamente moderno. Su preocupación por el pasado no le impide mirar hacia delante. Y lo hace con confianza, según lo demuestra el siguiente escrito suyo: "Los hombres inteligentes e idealistas serán los padres de los hogares... (y advendrá) una sociedad donde reinará la verdad, sólo la verdad; donde los maestros y científicos serán conductores sinceros de todos los hombres de la tierra y buscarán, con toda su voluntad, la eterna felicidad de todos los seres humanos como lo quiso aquel gran hombre que se llamó Cristo y como lo quisieron los Gori, Barrett, Correa, Serrano, Ángel Blanco y otros en el Paraguay". (14) Don Ignacio cree en la ciencia y el progreso (en la medida en que, sin exclusiones, se encuentren ambos al servicio de la humanidad entera) y adhiere con entusiasmo a las palabras siguientes de Barret, que publica entre sus escritos: "Nuestra causa no es pues únicamente la vieja causa de la justicia y el amor, sino la moderna y más científica de la economía vital. Queremos que la evolución inevitable hacia ese bien se cumpla del modo más inteligente y piadoso que nos sea posible". (15) Es difícil encontrar una formulación más cabal de la utopía moderna, concebida ésta como remate afortunado y forzoso de una evolución histórica movida por la razón y alentada por los ideales ilustrados.

2. LAS MUCHAS FORMAS

Bajo este título se analizará el tema de la filiación formal de la obra de Núñez Soler; es decir la cuestión de las tendencias, estilos y movimientos que nutren sus imágenes y de los ritmos históricos que la condicionan. Antes de hacerlo, parece oportuno enfrentar directamente una cuestión que encasilla con frecuencia este trabajo: la relativa a la ingenuidad o la naiveté del mismo.

A.- DIGRESIÓN SOBRE LA INOCENCIA

Es común el juicio que clasifica su obra como naif, primitiva o ingenua. Quizá lo ingenuo se encuentre más en la pretensión de catalogarla así que en las supuestas notas que ella comprenda. Es que, si en general resulta problemático asimilar los ismos de historias diferentes, equiparar cierta imagen crecida en América Latina con el llamado `primitivismo' europeo implica el riesgo de comprometer la particularidad de aquella imagen y oscurecer aun más la definición de esta tendencia. Los pintores naifs o `ingenuos' irrumpen en el panorama de la plástica moderna con una figuración que recusa (o desconoce) tanto los severos cánones de la academia como el anhelo innovador vanguardístico y propone una visión fresca y directa de lo real y una mirada nueva hacia formas y temas excluidos de los ámbitos ilustrados. Básicamente autodidacta, conectada con la representación popular y el temperamento local, alejada de la inmovilidad de las Bellas Artes y de la prisa de las vanguardias, cargada de optimismo y de nostalgia, la obra de Núñez Soler concuerda en gran parte con esta figuración: ambas comparten sensibilidades, expresan formas y recogen motivos propios de la cultura popular; una y otra desarrollan una concepción narrativa del tema y un sentido descriptivo y detallado de los hechos relatados; las dos encaran la figura de manera directa y literal. Pero, en lo básico, la imagen de don Ignacio y la de los pintores naifs norteamericanos y europeos son entre sí esencialmente diferentes.

La naiveté de tales pintores comenzó a ser valorizada a partir de la primera década de este siglo en el contexto de una modernidad artística que genera sus propios antídotos para inmunizarse contra sus excesos mismos. Ya se sabe que el proyecto moderno es ambivalente en cuanto cobija en sí los principios de su propia negación: la crítica ilustrada genera las condiciones de una autocrítica permanente. Por eso, el despliegue de la modernidad, aunque proclame la ruptura con la tradición y se impulse animado por el ideal de progreso constante, precisa a menudo mirar el lado oscuro, recordar con nostalgia el pasado y celebrar las verdades crecidas al margen del trayecto único de la Razón Universal. El arte moderno desarrollado en los centros mundiales valoriza la alternativa naif, en cuanto significa ella una posibilidad de cuestionar no sólo las rígidas convenciones académicas sino también los abusos de la misma racionalidad y el desmedido, aunque no siempre declarado, compromiso de las vanguardias con los modelos culturales de la sociedad industrial.

Ahora bien, en el contexto del arte de América Latina, de Paraguay en nuestro caso, el exceso de racionalidad no constituye el riesgo mayor. Y lo constituía menos aun durante las primeras décadas de este siglo cuando se fragua la imagen de Núñez Soler. Por eso, mal puede la obra de éste leerse en clave de resguardo contra las demasías modernas (nostalgia del edén perdido, alternativa ante los excesos de la tecnología, etc.). Por otra parte, la experiencia académica

paraguaya había sido tan exigua que no podrían constituir una amenaza sus extremos. La obra de don Ignacio, por lo tanto, se plantea a partir de otros supuestos: crece afirmada en una percepción espontánea y sincera de lo real, apoyada en una memoria excepcional y un credo empecinado, y nutrida de vínculos intensos con los imaginarios suburbanos asuncenos. Don Ignacio elabora la percepción directa de una vida y un ideal que él mismo comparte y siente. Es por eso que, según queda señalado, esta pintura no hace trampas folkloristas: no mira desde afuera un tema extraño para retratar lo pintoresco de un modo de vida y un sueño amenazados sino que, conectada con cierta vocación llana del temperamento local, cuenta, literal y francamente, sucesos que le involucran y deseos que le desvelan. Este protagonismo de don Ignacio en los sucesos narrados provee a sus formas de intensa convicción y a su obra, de verdad profunda. Y evita, una vez más, que las anécdotas y descripciones encallen en costumbrismos e historicismos. Unas y otras levantan, por cierto, un gran fresco de Asunción y de su historia, pero lo hacen sostenidas en recursos formales: la verosimilitud de lo relatado o lo expuesto se construye a partir de argumentos pictóricos y según una clave estrictamente visual; por medio de las sugerencias de la composición, de los trazos y las densidades del pincel, de las texturas y transparencias, las formas y los tonos. Como en cualquier obra rigurosa, el tema es apenas un elemento de un significado abierto siempre a lecturas plurales.

Cabe indicar, además, que a don Ignacio nunca le preocupó preservar un mundo intacto y puro sustrayéndolo a las seducciones y las amenazas de los tiempos modernos. Ya quedó indicada su confianza en la justicia de la sociedad del mañana. El progreso es deseable, dice el artista, mientras beneficie por igual a todos los ciudadanos. Por eso, tanto como reconstruye con nostalgia los escenarios perdidos de su infancia anticipa con entusiasmo las ciudades del mañana; lugares capaces de beneficiarse con los tecnología más avanzada sin arriesgar la igualdad ni olvidar el pasado; anhelo que encarna la moderna utopía de la ciudad del mañana.

B.- LOS INICIOS

El arte desarrollado en el Paraguay durante la juventud de don Ignacio dependía fuertemente de la pintura argentina, deudora a su vez del naturalismo decimonónico italiano. Así, durante por lo menos las dos primeras décadas del siglo, la imagen pictórica crece repitiendo sin convicción un academicismo de segunda mano: el único aporte 'nacional' estaba dado por el tema paisajístico, histórico o costumbrista, anecdótico siempre y siempre impregnado de tono literario y argumento localista. Durante la última década del siglo XIX llegan al Paraguay los primeros maestros de Bellas Artes que son, generalmente, italianos. Y ya en 1906 viaja a Italia un grupo de estudiantes de pintura. La formación que éstos traen de allá no difiere demasiado de la que recibieron en el Paraguay. Es que, separadas de los movimientos renovadores que irrumpían en el resto de Europa, las academias italianas de comienzo de siglo seguían regidas por la estética academicista, apenas turbada por veleidades románticas y por recuerdos realistas.

Entre los primeros "maestros de pintura y dibujo" que se establecieron en Asunción se destacan tres pintores: Héctor Da Ponte, Guido Boggiani y Julio Mornet; italianos los dos primeros y el último, francés. Los tres enseñaron en la Academia de Arte que, fundada por Da Ponte, dependía del Instituto Paraguayo. Radicado en el Paraguay con su flamante título de egresado de la Real Academia Albertina de Turín, Da Ponte enseñó a generaciones enteras hasta su muerte, ocurrida en 1956; Mornet actuó en el país entre 1896 y 1906. Tanto la obra que desarrollaron como la enseñanza que impartieron ambos se encontraban encuadradas por un naturalismo de base académica. Muerto en 1902, a los 36 años, a manos de una parcialidad de indígenas mbyá, cuya cultura estudiaba con pasión, Guido Boggiani es sin duda el más importante de los pintores europeos llegados al Paraguay por entonces. Su pintura también se desarrolla dentro del horizonte del verismo finisecular italiano, aunque lo hace animada por cierta soltura compositiva proveniente de influencias del romanticismo francés. Consta que Tomás Núñez, hermano de don Ignacio e instructor suyo en su quehacer de pintor, aprendió el uso de los pinceles con Boggiani y Mornet, pero no resulta seguro que lo haya hecho como alumno de la Academia de Arte. Es más probable que se instruyera en los rudimentos del oficio sólo como asistente de esos artistas en la decoración de interiores de viviendas asuncenas, labor que ocupó a Mornet y en la cual el mismo Boggiani parece haber participado brevemente como lo hicieron casi todos los pintores de caballete de comienzos de siglo. Las numerosas declaraciones que el propio Núñez Soler vierte sobre el tema se refieren a este aspecto del aprendizaje de Tomás sin mencionar el académico: "Como se sabe, he sido pintor de brocha gorda al comienzo, después aprendí la decoración con mi hermano Tomás, que la aprendió de Guido Boggiani y Julio Mornet". (17) "Mi hermano Tomás era un conocido pintor y decorador, que aprendió dichos trabajos con Julio Mornet y Guido Boggiani", (18) y otras similares. Hay otro hecho que apoya esta conjetura relativa a la formación de Tomás Núñez: sería difícil calificar de académica la escasa obra suya que sobrevive, más vinculada a las pautas ornamentales de la iconografía popular que a los cánones de las Bellas Artes, por más rudimentaria que haya sido la enseñanza de tales artes en la convaleciente Asunción de posguerra. Por otra parte, y según así lo reconoce él mismo, Núñez Soler aprendió de Héctor Da Ponte la pintura de "telones" (escenografías) para el Teatro Nacional, (19) oficio que, según queda consignado, también ocupó a su hermano Tomás.

De lo expuesto recién resulta lo siguiente: en algún trecho de sus carreras, y motivados posiblemente por los apremios del sustento, los pintores de comienzos de siglo desdoblaban su trabajo profesional en dos haceres paralelos y simultáneos: la pintura de lienzos al óleo, por un lado, y la de telones escenográficos y ornamentaciones de interiores de casas, por otro. La estética idealista de las Bellas Artes ensalza las unas, consideradas como expresivas de un orden superior, y rebaja las otras, conceptuadas como meras artesanías o productos de arte menor ligados a funciones utilitarias. Por eso, aunque tanto los maestros europeos de pintura, ya nombrados, como los pintores formados en el medio o en Italia pintaran cuadros, escenografías y paredes, sus currículos profesionales sólo consignan las pinturas de cuadros y omiten los haceres más prosaicos.

Entre otros jóvenes alumnos del Instituto Paraguayo, Pablo Alborno (1877-1958), Juan A. Samudio (1880-1935) y Carlos Colombo (1882-1959) habían ganado un concurso de becas del gobierno italiano -promovido por Boggiani- para estudiar en Italia, de donde regresaron trayendo un naturalismo decidido que en algún caso apuntó hacia formas propias. Los tres son citados en varias ocasiones por don Ignacio Núñez Soler como pintores de escenografías y "decoradores de viviendas" pero tales actividades no aparecen mencionadas en las biografías de estos artistas ni consignadas en las historias del arte paraguayo; si no fuera por los testimonios de Núñez Soler, que asume con naturalidad tales tareas y aun se jacta de ellas, no tendríamos noticias de esas actividades.

La pintura de Núñez Soler arranca precisamente de tales actividades: de esos haceres secundarios, furtivos casi. Si tuvo aquella algún entronque con la imagen académica, es evidente que supo sacar provecho de la técnica pictórica sin comprometer la libertad de su expresión ni la soltura insolente de sus formas. Hay mucha obra de don Ignacio que es buena pintura en el sentido más tradicional del término: se construye a partir del puro juego de formas y de colores, de texturas y pinceladas, asume las complejidades de la composición, moviliza ritmos, compromete espacios. Y hay otra pintura suya, bastante, que viola uno a uno todos los cánones, usa colores por demás estridentes o apagados, plantea una construcción desprolija y vacilante, combina planos y profundidades, mezcla figura y texto, invierte figura y fondo, subvierte las proporciones y aun desconoce los procedimientos elementales de conservación y tratamiento (utiliza muchas veces tintas percederas y soportes deleznable). Pero mucha de esta obra transgresora se afirma con una potencia expresiva tal que sus propios descuidos e incorrecciones se vuelven aliados de la significación final. Insertos en trama segura, los yerros devienen aciertos; argumentos de una figuración que trasciende los buenos modales de la paleta y convoca los recursos de la pincelada vasta y los rumbos leves a carbón trazados. A partir de estos inicios, es fácil entender por qué la pintura de Núñez Soler no sigue el orden del itinerario moderno. Y es fácil asumir que el artista es acreedor de tendencias mezcladas y creador de fórmulas propias y modelos profundamente originales.

C.- MOMENTOS

Ya quedó señalado que, a fines del siglo XIX, y en el centro de una escena desmontada por la Guerra de la Triple Alianza, se plantea la tarea de reiniciar el sistema de las artes plásticas. Tal proyecto surge en el contexto de la fuerte dependencia de la cultura paraguaya en relación a la del Río de la Plata, especialmente a la de Buenos Aires. Durante una primera etapa, el devenir de las artes plásticas se encuentra condicionado por las influencias estéticas porteñas que traen, a lo largo de la primera década del siglo, propuestas naturalistas de cuño italianizante y acercan, durante la siguiente, tímidas innovaciones procedentes del impresionismo francés. Cuando en 1931 se realiza la primera exposición de Núñez Soler, está concluyendo esa etapa empeñada en pintar paisajes amables durante el plazo agitado de entreguerras. La siguiente etapa, que comienza luego de la Guerra del Chaco (librada contra Bolivia entre 1932 y 1935), corresponde a una fase de transición entre el naturalismo finisecular y la irrupción vanguardista.

Es cierto que las grandes conmociones de la historia no influyen en forma directa sobre los devenires del arte y poco sirven por eso como hitos de periodización. Pero al condensar el tiempo y al sacudirlo, al quebrarlo a veces, precipitan cuestiones y apuran las sazones de su momento; la guerra del Chaco movilizó la sensibilidad colectiva y aceleró el advenimiento de nuevas formas expresivas: decantó las formas y maduró los contenidos que anunciaban la modernidad rezagada. Cuando en 1954 se produjo el advenimiento del Grupo "Arte Nuevo", primer equivalente paraguayo de una agrupación de vanguardia, se adoptaron básicamente el expresionismo y el cubismo, o versiones locales de ambos movimientos, pues cada uno de ellos respondía a una necesidad del momento: el uno permitía recalcar los contenidos; el otro se ocupaba de ordenar las formas. Recién la siguiente etapa, desarrollada a partir de los años sesentas, se preocupó por ponerse al día y sintonizar el horario internacional asumiendo puntualmente las sucesivas innovaciones vanguardísticas.

¿Cómo se ubica la obra de Núñez Soler ante esta historia? Aunque siguiera la misma un derrotero personal y alternativo, marginal en cierto sentido, lo hace recurriendo al repertorio de formas disponibles en su momento. Y mezclando según formas propias, extemporáneas casi siempre, diversos ingredientes de subculturas urbanas y rurales, residuos tradicionales, legados dudosamente académicos y porciones de imágenes modernas. Y utilizando los registros de sensibilidades diferentes: la marcada por los afanes del luchador, el recuerdo de quien evoca un sitio perdido, la esperanza del utopista, la mirada directa del muchacho de barrio, del hombre que transitó la ciudad de ida y de vuelta miles de veces. Al artista no le preocupan mucho los nombres de las tendencias que utiliza con desparpajo. A lo impresionista o puntillista, descompone los colores en toques breves de color y deforma las figuras de manera expresionista. Pero también utiliza retóricas simbolistas y alegoricistas, recursos del pop art, soluciones de la cultura popular latinoamericana, así como medios figurativos de los muralistas mexicanos (y de sus tantas versiones desiguales), y abundante iconografía kitsch de los medios masivos. Siguiendo siempre la lógica pictórica de Núñez Soler, estos componentes heterogéneos son forzados a convivir en una misma escena y a compartir una sola suerte; es común que un mismo cuadro combine elementos estilísticos dispares. Pero la pintura de Núñez Soler tiene el vigor necesario para integrar estas incongruencias formales en una síntesis notablemente bien construida, alimentada en su originalidad de la propia mixtura de la que parte.

La unidad que significa esta obra supone momentos distintos. El primero de ellos, desarrollado durante las décadas de los treinta y cuarentas, se inscribe, con retardo, dentro del horizonte de una figuración naturalista que comenzaba por entonces a ceder ante los empujes de posiciones más renovadoras (impresionistas y pos impresionistas). La imagen de don Ignacio constituye una versión particular de tal figuración; una interpretación libre de gravámenes academicistas,

aunque tuviera en su origen el recuerdo de academias remotas. Comparten algunos puntos: preferencia por los temas de paisajes y escenas rurales, minuciosidad en la representación del tema, tendencia al verismo, etc. Pero lo apacible de la obra de Núñez Soler está amenazado por oscuridades inexplicables, por colores descarriados y formas demasiado apretadas, sofocantes casi. Y, muchas veces, las composiciones de esa pintura se apartan demasiado de las exigencias de una figuración razonablemente verídica y adelantan cuestiones y formas que aparecerán más tarde en el panorama de la plástica. Por otra parte, aunque fuere éste el momento de Núñez Soler más detenido en temas rurales e impregnado de aires bucólicos, durante su transcurso comienza ya a aparecer el registro de las casas y lugares de Asunción, motivo inexplorado por los pintores que actuaban entonces: aunque Samudio pintó algunas escenas del Panteón de los Héroes, ni él, ni Albornoz, Modesto Delgado Rodas, Andrés Campos Cervera ni, después, Jaime Bestard, trabajaron el paisaje asunceno. (20)

Durante las décadas de los años cincuentas y sesentas se define el apasionado interés de don Ignacio por la ciudad y se manifiestan con fuerza los motivos de inspiración social y política: los dos grandes ejes temáticos que sostienen su pintura. Durante esas mismas décadas, como se sabe, se produce el arranque de la experiencia moderna en el arte paraguayo y sus aperturas a las innovaciones de los ismos internacionales. A veces Núñez Soler acompaña a los modernos en su trayecto nuevo, pero lo hace durante tramos interrumpidos, manteniendo una cierta distancia y siguiendo un ritmo diferente. Unas veces, se cruza con ellos; otras, se aleja en dirección contraria. No se siente identificado con el ideario moderno, pero tampoco se opone a él, como lo hacen ciertos contemporáneos suyos, y se enriquece a menudo con sus conquistas, a las que probablemente no considera tales. "La pintura moderna", declara, "no destruye nada del arte; yo no estoy de acuerdo con quienes protestan contra esos mozos que pintan así, porque son ideas propias. El hombre nace para pensar de distinta manera uno del otro...". (21)

Según queda expuesto, la bisoña modernidad artística paraguaya se basa en versiones locales del expresionismo y del cubismo; sirve uno para indagar con vehemencia contenidos sociales y existenciales, ausentes en la pintura desarrollada hasta ese momento; el otro ayuda a organizar una representación poco cuidadosa hasta entonces de las exigencias compositivas y los rigores formales. El resultado es una figuración esquematizada pero vehemente; una pintura que, por un lado, ajusta su organización interna y, por otro, intensifica los contenidos y los carga de historia y de vivencia concreta.

Sin comprometer la nitidez de las formas ni la claridad del espacio, la pintura que Núñez Soler desarrolla a lo largo de esas décadas toma súbitamente soluciones expresionistas: exagera siluetas, desfigura personajes y los caricaturiza, intensifica los contenidos dramáticos, etc. Pero esos préstamos espontáneos y eventuales tienen otro espíritu que el que anima a los primeros artistas modernos paraguayos: no pretenden habilitar un nuevo espacio regido por códigos específicamente estéticos sino enfatizar con osada libertad lados de la realidad que, para bien o para mal, merecen ser marcados. También puede afirmarse que algunas veces su obra utiliza soluciones que, en sentido muy amplio, parecen cubistas. Pero estas ocasionales convergencias con ciertos aspectos del cubismo ocurren al costado del proceso de la pintura paraguaya, que buscaba fundamentalmente desmontar la representación naturalista y afirmar una composición estrictamente plástica. Es decir, buscaba sobre todo la solidez constructiva, la seguridad volumétrica del primer cubismo basado en Cézanne. A don Ignacio no le preocupa demasiado ni desarmar las bases de la imagen tradicional ni apuntalar el nuevo armazón figurativo. Y, cuando casualmente roza el cubismo, usa recursos más cercanos a su fase analítica que a su momento cezariano; así, la multiplicación de puntos de vista en un mismo paisaje urbano, la representación simultánea en clave de plano y de volumen, el despliegue de los lados de una casa, etc. Pero estos encuentros de hecho no significan coincidencias programáticas: se halla demasiado lejos don Ignacio de las preocupaciones conceptuales que mueven a los cubistas como para que las obras de uno y otros se presten a homologaciones apresuradas. Acá vuelve a acercarse por un momento a los modernos paraguayos, que reutilizan creativamente los medios de cualquier ismo según el curso de sus historias particulares.

La etapa transcurrida durante la década de los años setentas y parte de la siguiente corresponde a la consumación de la modernidad artística paraguaya, que alcanza entonces su punto más alto, su mayor fecundidad y su madurez. Es un tiempo de ajuste y de reflexión; el de asegurar el terreno ganado, profundizar conquistas y extraer conclusiones. La pintura de don Ignacio también alcanza en este momento su plenitud, su síntesis y su mayor profusión. El hecho es notable si consideramos que esta etapa comienza aproximadamente cuando don Ignacio cumple ochenta años de vida; cuando muere él, a los noventa y dos años, se encuentra pintando con total libertad, movido por una entera pasión que le empuja a pintar un cuadro tras otro y a exponer dos veces por temporada. Este último período es el más fructífero; pero también es el más libre, imaginativo y personal de su larga carrera durante la cual produjo miles de cuadros.

Ocurridas sobre la experiencia de un lenguaje seguro y firme, un mundo visual decantado a través de pintura tanta, las propias restricciones que comienza a padecer en la visión se vuelven factores aliados de una obra suelta y osada construida a través de pinceladas cortas, signos breves, líneas y manchas escuetas. Éste es el tiempo de ciertos paisajes fantasmales en donde los personajes, reducidos al más elemental de los trazos, disueltos casi, flotan en escenas por un momento solitarias. Es el tiempo más pleno de las multitudes, ese gentío efervescente y entusiasmado, hormigueante, que sólo don Ignacio supo pintar en toda la historia del arte paraguayo. Es el tiempo cuando la fiesta y la marcha, las ferias, las revoluciones, adquieren su formulación más cabal. Y lo hacen pintadas con impaciencia y prisa, con leves toques, contornos rápidos y bultos vacilantes. Con poco tiempo ya por delante, con poca luz ya en los ojos, don Ignacio se apresura en adelantar su tarea; debe aún pintar demasiados mercados y calles, demasiados afanes grandes y retratos notables. Al final, pinta casi a ciegas, de memoria casi, con la mirada vuelta hacia adentro, en donde se encuentran las casas intactas, los sueños enteros; donde viven cientos de personajes y se gestan las luces claras de un mañana, tantas veces anunciado que quizá sea posible todavía.

NOTAS

1- Los datos utilizados bajo este título fueron extraídos de las siguientes fuentes: 1. Epígrafes escritos al dorso de algunas pinturas del artista. 2. Diversas entrevistas periodísticas que diera don Ignacio y que obran en los archivos de Herminia Soler Blanc y de Ignacio Soler Blanc, hijos suyos 3. El libro de memorias escrito por el propio pintor: Soler Núñez, Ignacio, Evocaciones de un sur revolucionario. Asunción, 1980. 4. La entrevista publicada en: Seiferheld, Alfredo, Conversaciones político militares, vol. 1, El lector. Asunción, 1984, págs. 321 y ss.

2- En Seiferheld, op. cit., pág. 232.

3- En Soler Núñez, op. cit., pág. 27.

4- En Seiferheld, op. cit., pág. 239.

5- En una entrevista periodística, don Ignacio dice que aprendió a pintar en 1907 cuando trabajaba en una imprenta con tres italianos anarquistas cuyos nombres no recuerda; "uno de ellos me prestó sus colores y me dio algunas lecciones básicas sobre el empleo de los mismos" ("La anécdotas pintadas de Núñez Soler". En Diario Hoy, Suplemento de Artes y Espectáculos, sábado ? de marzo de 1979, pág. 3 -en adelante "Las anécdotas..."). Pero es muy poco probable que esta experiencia aislada y carente de continuidad haya significado un primer paso en su carrera. En muchas otras entrevistas y escritos don Ignacio manifiesta con toda claridad que su primer maestro fue su hermano Tomás.

6- Extraigo la enumeración de estas ocupaciones del artista de epígrafes de numerosos cuadros suyos, algunos de los cuales serán mencionados más adelante. La referencia a su labor de artesano denriva de una declaración hecha en una entrevista: "En mi niñez era un gran entusiasta de la fabricación de pesebres (representación de nacimientos navideños). Yo hacía las figuras de barro y la pintaba; eran ellas muy elogiadas y yo me ganaba unos pesos..." (Archivo de Ignacio Soler Blanc, s.l., s.d.).

7- "Las anécdotas...", pág. 3.

8- En Seiferheld, op. cit., pág. 237.

9- Estas consideraciones fueron expresadas en el curso de una comunicación personal mantenida con Milda Rivarola en Asunción, en junio de 1998.

10- En Seiferheld, op. cit., pág. 235.

11- Soler Núñez, op. cit., pág. 20.

12- En Seiferheld, op. cit., pág. 239.

13- Brasileños ambos, João Rossi (1923) y Livio Abramo (1903-1992) llegaron al Paraguay en la década de los años cincuentas y tuvieron un papel fundamental en el surgimiento del movimiento moderno, el primero, y en su consolidación, el segundo. Olga Blinder (1921) es una de las fundadoras del Grupo "Arte Nuevo"; su enseñanza y su obra adquirieron fuerte influencia en el desarrollo de la modernidad artística paraguaya. Carlos Colombino (1937) es uno de los animadores más firmes de la escena artística paraguaya y uno de sus protagonistas mejores.

14- Soler Núñez, op. cit., pág. 43.

15- Soler Núñez, op. cit., pág. 196. El destacado es mío.

16- Soler Núñez, op. cit., pág. 42.

17- Declaraciones de don Ignacio Núñez Soler publicadas en un catálogo de exposición perteneciente al archivo de Ignacio Soler Blanc, Asunción, sin fecha. Lo afirmado en esta declaración se repite casi textualmente en "Las anécdotas...", pág. 3.

18- En Seiferheld, op. cit., pág. 232.

19- "Las anécdotas...", pág. 4.

20- Estos pintores paraguayos actuaron en diferentes momentos desde comienzos de siglo hasta aproximadamente la década de los años cincuentas, cuando se produce el advenimiento del arte moderno paraguayo. Juan A. Samudio (1880-1935), Pablo Alborn (1877-1958) y Carlos Colombo (1882-1959) pertenecen a la primera generación de becarios que viajaron a estudiar pintura en las academias italianas. Más adelante, Andrés Campos Cervera (1888-1937), Modesto Delgado Rodas (1884-1964) y, posteriormente, Jaime Bestard (1892-1964) lo hicieron por sus propios medios. Todos ellos trabajaron una figuración básicamente paisajista que oscilaba desde un rígido naturalismo hasta una imagen más suelta enriquecida con aportes impresionistas (Samudio) y pos-impresionistas (Campos Cervera y Bestard).

21- En Seiferheld, op. cit., pág. 239.

(Fuente: [IGNACIO NUÑEZ SOLER \(Proyecto Cultural del Mercosur \)](#) - Producido y Editado por el Banco Alemán. Coordinación Académica: Ticio Escobar, Osvaldo Salerno. Coordinación Editorial: Roberto Amigo, Asunción - Paraguay. Año 2006).

El traje blanco (Roberto Amigo)

EL TRAJE BLANCO

UNA MIRADA A LA OBRA DE IGNACIO NÚÑEZ SOLER

El arte, el arte verdadero debe hacer de modo que la paz entre los hombres que viven juntos, respetada hoy día gracias a medidas exteriores, tribunales, policía, instituciones de beneficencia, inspectores, etc., sea realizada por la actividad libre y dichosa de los hombres.

León Tolstoi

No somos el pasado, sino el presente, creador divino de lo que no existió nunca. No somos el recuerdo; somos la esperanza.

Rafael Barrett

El historiador se encuentra en un punto en el que confluyen la política y los estudios académicos, el compromiso práctico y la comprensión teórica, la interpretación del mundo y el deseo de cambiarlo.

Eric Hobsbawm

EL ESPEJO EN EL ROPERO

Ignacio Núñez Soler realizó su primera muestra en el local de la Casa Argentina en el año 1931. Tuvo un relativo éxito con sus pinturas; seguramente la mayoría de ellas fueron paisajes rurales, ya que la venta le permitió cumplir un deseo: "se vendieron tres de ellos, lo cual me puso muy contento, y como era verano, con ese dinero pude mandarme hacer un lindo trajecito blanco".¹

Es probable que con este traje blanco Núñez Soler recorriese las calles y suburbios asuncenos que luego pintara más como programa que como nostalgia. El traje blanco, elegancia del pintor de una ciudad alejada de los centros artísticos cuya principal ocupación parece haber sido hasta ese entonces la de pintor de brocha gorda - punto de origen del relato de su vida tanto en una de las tablas Historia de mi vida (c. 1980) como en su discurso: "empecé pintando casas y después fui mejorando hasta dedicarme a la pintura artística".¹ Subrayo el mejorando ya que implica una continuidad, como si fuese una misma práctica, entre la pintura de paredes y la artística. El traje blanco, sin embargo, permite también señalar una ruptura: el paso subjetivo de obrero a artista. La legitimación producida por la venta de las

pinturas necesita una valoración simbólica: la ropa de trabajo es suplantada por el traje blanco. Además, indica otro pasaje de mayor sutileza: el fin de la práctica anarcosindicalista para convertirse en un intelectual humanista de ideología libertaria cuya herramienta es la pintura.

Es la ideología libertaria la que sostiene la reivindicación del artista como trabajador y permite desdibujar los límites entre la "alta" y "baja" cultura. Por ello cuando menciona a los artistas que fueron su ejemplo a seguir en los comienzos de su interés por el arte los reivindica desde el doble lugar del oficio artesanal y del hacer pictórico: "Julio Mornet era un especialista en decoración; trabajó en el Palacio de Gobierno y en otros sitios públicos y privados".¹ En el mismo sentido escribe en 1949: "Sin haber pintado ningún cartel, sólo quiero recalcar, y el pueblo lo sabe, que he realizado varias exposiciones, por si ignora el articulista, pero con decir que pinto carteles, se me honra; así se justifica que soy un trabajador que vive del producto de su trabajo; y no sólo pinté carteles, sino que he pintado miles de casas en esta capital. Los telones pintados para escenografía (aquí aparece la figura de Héctor da Ponte) funcionan como la transición entre uno y otro escalón de la trayectoria hacia el arte. Si los artistas generalmente silencian, tachan de sus currículas - como bien indica Ticio Escobar- sus "tareas bajas" para privilegiar las "bellas artes", por el contrario, Núñez Soler indica la pintura de brocha gorda como su certera legitimación en la sociedad (y en el mismo proceso aclara las "tareas bajas" obligadas de los artistas, como Guido Boggiani en el Paraguay). Legitimación necesaria porque ella sostiene su acción política dentro del anarcosindicalismo paraguayo, bajo el horizonte tutelar de Rafael Barrett, el viaje clasista de Pietro Gori, la oratoria poética de Leopoldo Ramos Giménez y la compañía militante de su hermano Manuel Núñez. Ante la ausencia de una formación académica, Núñez Soler señala que su capital técnico tiene otra procedencia y, justamente por ello, debe ser comprendida su obra y el discurso sobre la misma desde el horizonte en el que se afirma como artista.

Sin embargo, vale la pena aclarar el deseo de "pintar bien" de don Ignacio como, tal vez, había vislumbrado en las pinturas de los alumnos del Instituto Paraguayo. La pulsión por pintar, que lo lleva a trabajar sobre cualquier soporte, suplanta la pulsión política de la actividad sindical. Núñez Soler se torna artista cuando el anarcosindicalismo ha sido desplazado de cualquier posibilidad de hegemonía como organización clasista por el comunismo desde fines de la década del veinte. Entonces, afianza su vocación pictórica en los tiempos posteriores a la Guerra del Chaco (guerra que marcó a su generación y, es probable, determinó el fuerte pacifismo antimilitarista de éste). Tiempos que coinciden con la gran derrota libertaria de la Guerra Civil Española (no sólo contra el franquismo sino también contra el estalinismo) cuyo impacto estremeció a los movimientos anarquistas de América del Sur.

No se conservan, prácticamente, pinturas de la temprana época de su primera exposición de 1931. Es probable que hayan sido en su mayoría paisajes rurales atados a la concepción naturalista dominante, a la intención de representar con veracidad la vida campesina, los altos árboles, los ríos y los cielos.

Por una fotografía podemos acercarnos a las obras que expuso en 1931. Casi primer trabajo, 1929, texto breve escrito en una fotografía sugerente, cuya escasa importancia concedida queda registrada en la crueldad de su conservación: la violencia de los fragmentos perdidos de sus bordes, las manchas de humedad acentuando los ocres, las cicatrices de antiguos dobleces. Este "primer trabajo" es un paisaje rural en las riberas de un río, difícil de diferenciar en sus intenciones de la pintura de Albornoz o Samudio (una observación desde la academia indicaría todas sus deficiencias técnicas, es decir, a fin de cuentas, una "mala pintura"). El término "trabajo" debe ser aceptado en la riqueza moral de su acepción; trabajo reemplaza a pintura, a obra de arte, a burguesía; es la afirmación de esa continuidad de pintor de brocha gorda a pintor artístico.

La forma oval de la pintura fotografiada delata que su soporte es posiblemente un espejo biselado, uno de aquellos colocados en el interior de la puerta de algún pobre ropero; sugerencia acentuada por las fotos colocadas, como es habitual, sostenidas por el espejo. Podemos mirar las partes visibles de las mismas en esta carcomida fotografía: ¿es posible adivinar quienes son los fotografiados en el retrato colectivo? El primero de la izquierda parece sostener una bandera, es retrato de un grupo anarquista, como en las rituales fotos de sindicatos y de huelgas, que aquí parecieran estar en un habitual pic-nic obrero, tal vez realizado en la quinta del Dr. Regul.⁵ Un fragmento de otra foto, colocada tras el espejo ocultando su mayor parte, es otro posible retrato de grupo anarquista. Así, en esta fotografía de una obra temprana, aparentemente simple y descuidada, encontramos la unión de los ejes por los que transitará la pintura de don Ignacio: el paisaje local, rural o urbano, y los retratos colectivos de la serie Mis personajes. Además, en este "casi primer trabajo" el paisaje rural impide y suplanta el reflejo del rostro del artista en el espejo, acción metafórica de alguien profundamente identificado con su "lugar". Rostro y paisaje (país) la misma cosa y a la vez hombre obsesionado por registrar en sus pinturas los rostros de sus iguales: artistas y libertarios.

Núñez Soler, por su historia, pertenece a la era del taller y del poblado; por ello en los tiempos de la fábrica y la ciudad se refugió en la pintura. Ante los talleres residuales y el poblado expandido en ciudad, el arte le permitió continuar con un oficio de artesano y hacer perdurar las imágenes del paisaje que existía ya sólo en su memoria.

LA TOMA DE PALABRA

Ticio Escobar ha señalado con acierto los componentes heterogéneos de la pintura de don Ignacio, la "combinación de elementos estilísticos dispares" en una "síntesis bien construida". Sin embargo, no es desde lo formal o desde la clasificación en géneros desde donde debemos mirar estas pinturas. (Desde luego, Escobar tampoco lo sugiere, su ensayo no es sólo una lectura completa sino también una apuesta estilística, tan enérgica y suave como la obra del pintor que festeja sus propios deslices barrocos.) Si el artista burgués permite su catalogación mediante la unidad de estilo de su obra o por su ruptura constante sujeta a las modas visuales, el interrogante planteado por la obra de Núñez

Soler es desde qué categorías debemos pensarla si descartamos aquellas que la taxonomía artística burguesa tildaría, como de ingenua o de costumbrista folclórica.

Núñez Soler es un artista de pensamiento libertario, que abrevó en la corriente contracultural de principios de siglo ciertas pautas que lo acompañaron a lo largo de su vida. Debemos ver su obra por medio de tal lente, tanto cuando es proclama como cuando es traición. Por ello su pintura no es folclórica: más aún abomina de ese paternalismo nacionalista de la pintura costumbrista del siglo XX, para generar una obra en la que si hay ausencias de conflicto es por la apuesta idealista del artista. El paisaje en Núñez Soler no se confunde con la idea de la nación; él teme a esta confusión al afirmar su constante interés por representar lo local: "a pesar de que pareciera que uno entrase en el nacionalismo".

Sin duda, ha leído a su maestro Rafael Barrett, y en la biblioteca del Centro de Estudios Sociales que llevaba tal nombre, fundado entre otros por el artista en 1912, no faltarían los libros indispensables para una teoría estética anarquista: Pierre Joseph Proudhon (Del principio del arte y su destino social) y León Tolstoi (¿Qué es el arte?), y desde luego los de la acción política Mijail Bakunin, Piotr Kropotkin y George Sorel. Sin duda, junto a los textos del catalán estarían aquellos incipientes del pensamiento libertario en Sudamérica como Pira Sagrada de Leopoldo Ramos Giménez, escrito en el Paraguay, que parece haber tenido peso en la formación de Núñez Soler, y Conversaciones de Errico Malatesta, ilustre visitante de la Buenos Aires del ochenta. El mismo Núñez Soler con sus Evocaciones de un sindicalista revolucionario publicadas en 1980 cerró esta tradición con una combinación de recuerdos de su vida militante, pequeños textos al estilo de Barrett, recopilación de documentos sindicales más que un manual de doctrina, tal vez porque no estaba en condiciones personales de escribir libros doctrinarios (los párrafos más ideológicos son los discursos y cartas de principios de siglo) ni los nuevos tiempos los permitían; pero especialmente porque pintura y escritura se unen en los ochenta bajo una misma preocupación evocativa que establece una relación de pasado entre política y ciudad.' La memoria - y es éste el sentido de memoria del que me interesa hablar ante la obra de Núñez Soler -adquiere la forma de lucha pictórica contra la destrucción de los viejos marcos de la sociabilidad asuncena, defensa final de los territorios donde era posible moverse con conocimiento para actuar.

Núñez Soler parece no haber percibido las posiciones distantes sobre lo estético de los pensadores libertarios; sin embargo, en su obra pictórica es factible señalar las huellas de tales ideas. Del pensamiento proudhoniano y tolstoiano quedan las marcas de la reivindicación de las culturas populares: él las sostendrá tanto en la representación como en la factura visual. El anarquismo de Núñez Soler es de raíz tolstoiana, por lo tanto, incorpora las lecturas religiosas a prácticas revolucionarias y laicas: el anarquismo es un ideal cercano al espíritu de Cristo. Su maestro Rafael Barrett tenía una concepción similar, luego de abandonar los lastres del liberalismo radical de su etapa española. Así, la lucha anarquista debía basarse en "epidemias de fe y esperanza" y el modelo societario propuesto era el de las comunidades cristianas primitivas. Por ello, Núñez Soler es lector del Barrett que ya ha leído a Tolstoi. A la vez, en los dos opera una rebelión contra el origen de clase: la aristocracia menor española y la familia de sociedad asuncena.'

Es probable que Núñez Soler haya leído el sintético texto de Barrett sobre el estilo: un furioso ataque a la búsqueda formal y al artista encerrado en su torre de marfil. La escritura de Barrett, con sus frases cortantes como epigramas, sugiere una posible comprensión del horizonte que sostiene esa ausencia de "estilo" en la obra de don Ignacio:

¡Pobre del escritor que quiere obtener un estilo, y lo encuentra y le satisface! [...] el estilo no es el hombre, es el egoísmo del hombre, [...] no admiremos en el arte lo que se adhiere al artista, sino lo que a todos nos pertenece, lo que circula sin esfuerzo en la sangre del cuerpo social. No es imposible ser a la vez sencillo, universal, inesperado y profundo: basta el genio y ¿quién allá, en las honduras de su espíritu, no guarda un delgado filón de genio silencioso?'

Sin embargo, aunque Núñez Soler no tuvo contacto directo con el arte europeo-salvo los escasos ejemplos en las pinacotecas asuncenas-su conocimiento del mismo podemos vislumbrarlo en algunas de sus obras, adquirido seguramente a partir de reproducciones. Pero más allá del marco de referencias visuales eruditas de Núñez Soler, interesa indagar si pudiera establecerse una relación entre ideología anarquista y estilo, es decir, entre discurso libertario y formas visuales. La libertad cromática, la búsqueda lumínica y las manchas de pinceladas rápidas para construir las formas de algunas obras de Núñez Soler son semejantes a la pintura de otros artistas anarquistas europeos. No sólo en lo formal, ya que algunos de los temas de sus pinturas (como la ciudad, el mundo del trabajo o la prostitución) eran habituales en los artistas libertarios.

Núñez Soler, en algunas de sus pinturas, opta por el formato apaisado, que le permite ofrecer una narración y asemejar la pintura a una fotografía panorámica. Cuando su asunto es de carácter histórico, como los paisajes urbanos de la Asunción ya perdida, el formato apaisado es más frecuente. Tal vez, debemos pensar que este formato es una característica de la pintura regional de la cuenca del Plata, previa al impacto de las academias europeas: el temprano Juan Manuel Blanes con sus batallas federales del Palacio San José, en la provincia de Entre Ríos; la pintura de paisaje rural de Prilidiano Pueyrredón, cuando éste se aleja de la academia aprendida, con la necesidad de representar la extensión sin límite de la campaña; y las batallas y campamentos de la Guerra de la Triple Alianza de Cándido López. Así, la pintura de Núñez Soler adquiere una nueva dimensión: es el último eslabón de una modernidad distinta no callada por los embates de la academización europea. Modernidad desarrollada en los pliegues y que perdura como el ideario libertario, la corbata de moño y el traje blanco que distinguía la figura de Núñez Soler en las calles asunceñas.

Un aspecto central de la práctica de Núñez Soler es la reivindicación de su carácter de trabajador. Aquí podemos encontrar un trasfondo del pensamiento de Proudhon, con su desconfianza a los artistas como hombres excesivos, y de Kropotkin quien consideraba que se debía imponer a los artistas el trabajo manual obligatorio. La negativa hacia el

artista profesional es similar a la de Tolstoi que consideraba que el arte del porvenir estaría realizado por los hombres del pueblo que tuvieran la necesidad de expresarse. Para Núñez Soler el arte debía consagrarse a la verdad y la libertad, y "es el trabajo productivo el que será realmente arte y no comercio vulgar." Es su afirmación como trabajador y como militante lo que unifica los tiempos discontinuos de *Historia de mi vida*, 1980, pequeñas escenas pintadas de su vida a principios de siglo. No es casual que entre tantos y dispares trabajos haya elegido el de pintor de brocha gorda para comenzar la serie.

Debemos ver la obra de Núñez Soler en su propio programa, y leerla como si fuera literatura revolucionaria de principios de siglo; como una toma de palabra, como una forma de acción: la de continuar por otros medios la lucha de ideas para lograr el humanismo de una sociedad de iguales. La vida artística de Núñez Soler transita por el largo tiempo de la dictadura paraguaya, por ello aún más debemos remarcar su papel de toma de palabra, de posición moral ante la violencia del sistema.

Su obra se afirma en la cultura popular paraguaya como representación y como forma; en su deseo de construir un público otro para el arte, no conformado por la burguesía local acomodada a las modas o a la inmovilidad. La paradoja de su pintura es anhelar y representar a un espectador que necesariamente permanece ausente por la distancia entre la pintura de caballete como arte burgués y la propuesta ideológica de una sociedad sin clases.

Al igual que en la literatura anarquista popular de Sudamérica, la pintura de Núñez Soler se sostiene en dos contradicciones: la primera, las referencias y usos locales utilizados por el nacionalismo burgués a pesar de ser sujetos inmersos en el discurso del internacionalismo clasista; la segunda, el uso de las formas convencionales artísticas, como una apropiación de la retórica tradicional, tal como la de cualquier otro medio de producción."

La herencia del pensamiento de Barrett es explícita al comparar su breve artículo "Mi anarquismo" con "Mi Credo" de Núñez Soler, ambos textos sostienen el repudio a las leyes como consigna central." A fin de cuentas, el anarquismo de Núñez Soler es una mixtura de ideas que no responden a un ordenamiento riguroso dentro de las tendencias que atravesaban el pensamiento anarquista a principios de siglo, sin embargo su acción está sostenida en las prácticas del anarcosindicalismo y su discurso dentro de una concepción humanista. Ambos determinan el contenido de su pintura entendida como un vehículo de sus ideas, de sus deseos y de sus recuerdos.

LA TIERRA SANA

El campesinado y sus tareas rurales, la relación del hombre con la naturaleza, la fiesta rural y la música son los asuntos de algunas de las obras de Núñez Soler. Es la confirmación pictórica del valor positivo de la sociedad rural precapitalista, variable del pensamiento libertario que acompaña a la relectura cristiana y milenarista, por un lado, y por el otro, al modelo societario de artesanos y campesinos. Barrett sostenía una idea similar a la del pintor:

El labrador ara su campo; suya es la cosecha nacida de su esfuerzo; suyo el hogar donde juegan sus hijos y suya la tumba que le aguarda [...] Fue la tierra, la tierra sin dueño, la tierra sana. Vinieron los dueños, vinieron la riqueza y el dolor.

En Núñez Soler el mundo rural se confunde con el espacio suburbano o el de los pueblos del interior paraguayo; esta relación campo-ciudad es una constante sostenida en su obra a lo largo del tiempo, expresada tanto en *Paisaje de 1935*, como en *El naranjal* y *Paisaje de Itacurubí* de principios de la década del setenta.

Además, en el universo rural la principal protagonista es la mujer, como si por medio de la pintura se realizara no sólo una defensa de un orden precapitalista sino también la de la sociedad matriarcal. La mujer de Núñez Soler es trabajadora, así la representa en óleos como *Mujeres trabajadoras al amanecer* (1970), campesinas llevando los frutos y la leche para la venta en el mercado, con los rayos del sol rompiendo el horizonte de palmeras y casas. En otra pintura tardía, 1982, representa a la tejedora de ñandutí, a la naranjera y a la burrera. La mujer es trabajadora y sostén económico familiar. En la iconografía de las trabajadoras la obra de Núñez Soler es clara: las mujeres no son ni alegría, ni madres proletarias, ni mujeres sufrientes, son "heroínas del trabajo."

Así, la pintura de Núñez Soler es la expresión de una sociedad protoindustrial, en la que aún no se ha impuesto la división sexual del trabajo capitalista. Barrett, es necesario volver a éste una y otra vez, describe a estas trabajadoras rurales camino al mercado con sus frutos y sus pies descalzos:

Apenas son mujeres todavía... la costumbre de caminar descalzas, con el cántaro de Rebeca a la cabeza, las ha dado un andar fiero y flexible que ondula sus cuerpos jóvenes, ramas primaverales donde tiemblan los divinos frutos de los pechos. [...] Las mujeres del pueblo no tienen contradicciones en su carne ni en sus almas sencillas y robustas. Pasan con la suavidad tenue de un suspiro.

[...] Vienen del insondable pasado y están impregnadas de verdad. Graciosas y pasivas, son el sexo terrible en que nacemos y nos agotamos, sagradas como la tierra; son el amor a quien se inclinan nuestros labios sedientos y nuestras almas hastiadas."

Los límites entre ciudad y campo son ciertamente difusos en Asunción, cuya hegemonía espacial está vinculada al río; y el territorio del mercado es donde se realiza esa intersección entre la campaña y la vida urbana.

Es el lugar de una economía añorada donde los males de la explotación capitalista aún no están exacerbados y se venden los frutos del propio trabajo: el mercado es apto para la idealización ya que es el lugar donde se desarrolla la sociabilidad popular: para las mujeres "el mercado era el mejor lugar para charlar, discutir y hasta hablaban de política".

Por ello, Núñez Soler representa el Mercado Guasú, "tengo pintado casi de memoria ese mercado" una y otra vez: no es sólo nostalgia por una Asunción que desaparece; es también una idea societaria del intercambio, del propio trabajo, de la ausencia de alienación. El mercado y el sindicato son los lugares donde la sociedad deseada se organiza por sí misma. Ticio Escobar ha percibido, aunque sin señalarlo explícitamente, cómo esta aspiración se construye también desde lo formal al analizar Plaza Guazú en 1904, un óleo de 1980: "La escena transcurre ante el paisaje espectral que une la memoria con el sueño; sobre ese fondo letárgico, se levantan signos alertas, vigilantes: puntos estremecidos de colores y de luces, cifras titilantes de afanes despiertos".

A partir de los mercados podemos entender la variación estilística de la obra de Núñez Soler, sus cambios internos, sus lentas búsquedas formales, los imperativos de sus problemas de visión, del pulso tembloroso de la vejez. En Mercado N 1, de 1947, la pintura se sostiene en una transcripción fotográfica; por ello la necesidad descriptiva es minuciosa, detenida en los mínimos detalles: cada fruto, cada adoquín es dibujado, la arquitectura es delineada con precisión en la perspectiva diagonal.

Aproximadamente un año después realizó uno de sus óleos sobre madera más pequeños, apenas veinte por veinticinco centímetros, y sin embargo más interesante: Mercado Guasú. Aquí lo pictórico predomina sobre lo narrativo: los toques de color aparecen en la pintura de los frutos, las pinceladas libres definen cuerpos y vestimentas; allí un toque de azul, aquí un naranja, aspectos que caracterizan la obra tardía de Núñez Soler. La composición es rigurosa, la mitad inferiores la vida asuncena del mercado desarrollada ante los edificios históricos, la mitad superior es un cielo tormentoso que recuerda La tormenta, otro óleo de la década del cuarenta con libertad de pincelada. Las figuras femeninas enmarcan la composición, como clásicas Rebecas, al decir de Barrett, portando las vasijas.

En Mercado Guaso, alrededor de 1960, la variación fundamental es la incorporación del autorretrato del artista en una escala jerárquica, sin el predominio de las figuras de las vendedoras de las otras pinturas sobre el mercado; en esta tela se destaca la simpleza formal en la resolución de la arquitectura, juega con sus alturas superpuestas recortadas en un cielo cubierto de nubes amarillas. Sin duda, los dos óleos de la década del ochenta sobre el mismo asunto, Plaza Guasú 1904 y Mercado Guasú, son obras características de la etapa final de Núñez Soler, con esa libertad de toques, de rápidas pinceladas que confunden y construyen las formas. El formato apaisado del primero permite que el pintor represente en el centro una arquitectura que otorga un marco visual a la sucesión de toques de óleo blanco que distinguen esta pintura del simple equilibrio visual y la sensación melancólica; por el contrario, el segundo óleo produce un impacto visual: con su fuerte cromatismo de naranjas y amarillos, salpicado de toques de colores diversos, recuerda las pinturas festivas del carnaval.

El libro de pequeños artículos de Rafael Barrett El dolor paraguayo comienza con un breve texto sobre el mercado, tal vez la reflexión del escritor libertario más sensible para las mujeres del pueblo, mujeres como pájaros blancos, en la que se mezclan vitalmente el amor y el trabajo. La común sensibilidad del pintor con Barrett asemeja las palabras con las formas de Plaza Guasú 1904:

Bajo un sol que a la pradera muy verde volatiliza matices y penumbras, las mujeres, envueltas en sábanas aleteadoras al viento, parecen una bandada de pájaros blancos que no acaba de posarse. Pero sus cuerpos erguidos o posados están inmóviles. Con un noble ademán profético guardan de la luz sus negros ojos, señores de la llanura. Al lado de sus pies morenos, que al correr acarician la tierra, hay cosas humildes y necesarias, huevos tibios, "chipa" tierno que sirve de pan y de postre, leche, mandioca, maíz, naranjas doradas y sandías frescas como una fuente a la sombra. Apenas se habla. Nadie ofrece, regatea ni discute. Una dignidad melancólica en las figuras y en los movimientos. Las niñas tienen miradas serias y el reflejo de un pasado sobre su frente vacía. Más tarde abandonarán al emponchado su cintura cimbreante de hembras descalzas, sus senos oscuros y su boca parda, con el mismo gesto silencioso. "

El mercado anuncia la fiesta popular, donde las cinturas cimbreantes se entregan a los hombres y el gesto silencioso se transforma en baile.

LA FIESTA

En la pintura de Núñez Soler es constante la representación de las fiestas: bailes populares, cumpleaños, casamientos y carnavales. La música es la pervivencia de lo rural en la trama urbana, es la mirada reivindicativa de las culturas populares, de sus lugares de reunión, de sus costumbres. Entre las numerosas pinturas de fiestas de destaca Fiesta en La Chacarita (1975), la fiesta se desarrolla en los patios de tierra de una casa de este barrio de los bajos de Asunción, sobre el río. La ciudad adquiere una vista ennoblecida de sus sectores más humildes; si ese barrio es como un patio trasero de Asunción, el espectador ingresa por el patio de la casa en fiesta, adornada con sus banderines y su música

de guitarras, mientras la añorada tranquilidad del caserío se desparrama sobre el río. Tranquilidad que también expresa una de las vistas más interesantes de la ciudad de Asunción pintadas en este siglo: La Chacarita de 1964, el barrio bajo es la entrada a la ciudad y, en el fondo, los edificios del poder recortados en el cielo. La posición de clase se determina en el territorio que se ocupa de la ciudad; así, el caserío irregular se extiende en los terrenos bajos mezclándose entre la vegetación, creciendo en su propia dinámica, viviendo y temiendo al río.

La fiesta campesina aparece asociada a un episodio central, repetido en varias pinturas: Ña Tuní cumple cien años. La fiesta se asocia aquí a las figuras matriarcales, a ese modelo de sociedad que indicamos más arriba. Los campesinos llegan a la fiesta en la noche avanzada, donde los cuerpos se entrelazan perdiendo sus formas bajo el corredor del rancho y de la noche. Ticio Escobar se ha detenido en una pintura similar: la Banda Hy'e Cué ofrece a Ña Juanita su música, remarcando el ingreso de la banda popular que, gracias a la serenata, obliga a Ña Juanita a salir de su cuarto y comenzar el baile en la medianoche:

Como en toda la obra del pintor, así como en los terrenos de la cultura rural y suburbana, lo fundamental ocurre siempre afuera, en el patio extenso del pequeño rancho. Allí se afanan las parejas, que recuerdan figurillas danzantes de la cerámica popular de Itá; [...]. Es la fiesta, el ritual que media entre el reposo y el juego, entre la noche abierta y callada y el círculo iluminado de quienes celebran los ritmos del tiempo y aventan los pesares que las sombras tapan.

Las fiestas populares ocurren en los patios extensos de la arquitectura popular o en las calles en contraposición a los bailes de la burguesía a los que Núñez Soler no ingresa. Por ello los representa desde la exterioridad: la mirada del pueblo hacia los invitados que llegan en sus carruajes, como en La última fiesta en el Club Nacional en 1869, mientras -la fecha lo delata- se muere en las trincheras de la Guerra Guasú.

La fiesta es el carnaval, con su mundo al revés, con sus trastocamientos. Fiesta del pueblo (pueblo, conviene aclararlo, es mezcla de clases) que ocurre en las calles y bailes populares. Núñez Soler apela a los carnavales de su memoria, como si el tiempo los hubiera degradado en su sentido pleno. El carnaval, como escribe Barrett:

... es una hora de libertad, un ensayo de una vida mejor y futura; un relámpago [...] es el instante de la venganza, en que se murmura al oído del prójimo la broma más terrible: la verdad. Es la época en que se triunfa y en que se tiembla, en que los maridos descubren su desgracia y las feas confiesan su amor. [...] Así el Carnaval, en su fugaz y frenética agitación, hace subir a la superficie del mundo la realidad y el misterio, que no se desunen nunca.

Ticio Escobar percibe con claridad la imantación de la data 1906: año de la muerte de la madre del pintor. Ascensión Núñez era de origen campesino, y fue empleada en la casa de Asunción de los Soler Jovelianos. El artista se identifica con ella a tal punto que invierte el orden de sus apellidos como reivindicación de su origen de clase por línea materna. Al convocar en la vejez la fecha de la muerte de su madre, el carácter festivo de la obra de don Ignacio vuelve a imponerse: recuerda a la madre mediante la fiesta, en el ritual popular. Además, 1906 tiene otro significado poderoso para que allí se activen los recuerdos del pintor: es la fecha del comienzo de la organización sindical de orientación anarquista con la fundación de la Federación Obrera Regional Paraguaya.

Las pinturas de carnaval anuncian, como en Carnaval de 1906 de 1975, la libertad expresiva de los últimos óleos de la década del ochenta. En el carnaval, además, encuentra las posibilidades de sintetizar en un único asunto sus preocupaciones temáticas constantes: la ciudad de antaño con sus edificios y sus carruajes, las fiestas populares, la evocación de su biografía. En El carnaval de 1906, pintada en 1982, esa evocación se potencia con la ubicación del carnaval sobre la calle Palma, frente al Mercado Guasú.

Si el carnaval es la fiesta ritual popular por excelencia, otros rituales asociados a las fiestas también ocuparon el espacio de sus telas: la corrida de toros. Sorprende esta temática en un apologista del pacifismo y de la naturaleza, sin embargo la admiración hacia Barrea puede haber inducido la permanencia de tal afición, ya que el catalán era un defensor de la fiesta taurina a la que consideraba un arte y una estética que superaba a la barbarie del rito milenario que ponía en acción. A la vez, el torero se asemejaba a la figura del héroe, aunque Núñez Soler representó el fracaso de uno de ellos: el torero Carrillo." Así, la corrida de toros da lugar a la acción de la justicia popular: es el público el que determina la gloria o el ocaso del torero, obligado en la pintura de Núñez Soler a esquivar las sillas que le arrojan los aficionados más que al mismo toro.

El tema del héroe, central en la obra de Barrett, lo acerca a una concepción del individuo y a la idea del genio, sobre los que se sostiene el progreso de la humanidad. La fiesta popular se asocia con la celebración del héroe en las pinturas

dedicadas a los vuelos del primer piloto paraguayo Silvio Pettirossi. En una representa la llegada triunfante del extranjero y su sobrevuelo sobre la plaza colmada de una muchedumbre que lo aclama; en otra pintura el "intrépido" Pettirossi vuela entre dos hoteles modernos, que encierran un patio con una enorme piscina. El horizonte es reemplazado por la aurora y la salida lunar, afirmación de los tiempos abreviados que presagia la máquina.

PÁJAROS LIBERTARIOS

Eric Hobsbawm ha señalado que la carga emotiva de las formas del movimiento obrero alientan la expresión ritual, a

contrapelo del carácter fuertemente racionalista de los mismos." Las manifestaciones políticas estuvieron asociadas con las formas de la sociabilidad popular, las bandas de música, las banderas y los estandartes, las ceremonias y los discursos. ¿Cómo interpretar las pinturas, ideológicamente más explícitas, de un artista que se mueve entre los huecos del campesinado, de una clase obrera preindustrial y de artesanos? En primer lugar no olvidar que la masa en la pintura de Núñez Soler actúa como su propio símbolo.

Me interesan dos obras que representan los rituales obreros: la primera es Rafael Barrett dando una conferencia en el Teatro Municipal, de 1970, y la segunda también se refiere al pensador anarquista con su largo epígrafe Casa de la familia de Dolores Jovellanos Soler, en donde yo nací en 1891. Por el año 1917, si mal no recuerdo, los obreros del Centro Obrero Regional del Paraguay llevaban una corona en memoria del gran Rafael Barrett, pintada en 1982.

La primera es conferencia popular, con aspecto de asamblea, y Rafael Barrett en la clásica postura de orador se dirige al auditorio desde el escenario teatral. A sus espaldas la banda de música. Un obrero iza la bandera roja, mientras que la

negra ya se ha colocado. La escala de las figuras es jerárquica, sobresaliendo la de Barrett que, sin embargo, no ocupa el centro compositivo que es cedido a los estandartes. Núñez Soler representa un teatro repleto, las manchas sugieren la multitud que escucha y aplaude las ideas anarquistas, posiblemente una de sus famosas conferencias sobre el derecho a la huelga.

La segunda es más compleja, ya que el pintor entremezcla referencias: la casa natal, la figura de la madre, una anécdota costumbrista (la del tranvía mulita) y el ritual obrero. La casa solariega ocupa parte central de la composición, aunque la fuerza de la misma está dada por la diagonal de los manifestantes salpicada aquí y allá por las banderas rojinegras. La manifestación del C.O.R.P. tiene una carga afectiva: es la asociación obrera libertaria fundada por el mismo Núñez Soler y otros sindicalistas en 1916. La ceremonia fúnebre y el recuerdo de los héroes de la clase es parte fundante del ritual obrero. Núñez Soler aclara "la casa donde yo nací en 1891 "; el nacimiento físico es metáfora de otro nacimiento, el de la conciencia política. Se entremezclan en una misma escena nacimiento y muerte, como si el sustrato religioso de don Ignacio aflorara para dar un nuevo contenido a los rituales laicos convocando a la resurrección. Además, debemos remarcar la datación del episodio: 1917. Año del nacimiento de una nueva era revolucionaria marcada por el leninismo, la ceremonia anarquista alcanza así intensos significados: es el fin de su etapa clásica.

Pájaros rojos bordeados de negro como banderas anarquistas dejan caer sus bombas sobre los edificios desde los que proviene el ataque represivo. Los pájaros rojos guían, como nuevos mensajeros bíblicos, las fuerzas del pueblo hacia el combate. Pintura panfleto - y este término es usado aquí en un sentido positivo, en lo que atañe de popular y de combate - Viva el socialismo libertario ¡Pan y Trabajo!, 1930, realizada en la década del cincuenta, representa una lucha que imaginamos incierta pero cuyo resultado se descuenta por la voluntad de la multitud que se apresta a llevarlo a cabo.

Voluntad que es una larga marcha - y este término es usado aquí en sus múltiples referencias políticas - que baja de las montañas y del campo para tomar la ciudad del poder. En primer plano los caídos, vestidos con ropas campesinas, mueren con sus fusiles en la mano convirtiendo el río en un río de sangre; dos detalles sobresalen: uno, el de la mujer que cura al herido recuerda el tópico de la Guerra Grande; el otro, el del sacerdote con el fusil, ya que es una figura ambigua que avanza o ataca al pueblo (no deja de ser esta ambigüedad una de las características de algunos sectores del clero latinoamericano). En el centro compositivo, la bandera principal con la consigna "El socialismo libertario ¡Pan, Trabajo y Libertad!" y otras que se levantan entre la multitud: "Justicia" y "Libertad". Entre el pueblo se destacan dos figuras enormes, una pareja revolucionaria. El hombre con el torso descubierto viste ropas campesinas, con su cuchillo sujeto a la faja, una mano sostiene el fusil, la otra señala con el índice a los pájaros. Lo acompaña una mujer, la manifestación pareciera ser su cabellera, con un maletín con la aclaradora inscripción: "bala", en singular. Un poco más atrás, una mujer negra con el machete en la mano y su cabeza cubierta con pañuelo rojo. La imagen del hombre revolucionario con el torso desnudo es una alegoría habitual del movimiento obrero desde el siglo XIX. Aunque en este caso, a pesar de que podemos considerarla una alegoría, el torso desnudo representa las condiciones de su trabajo, posiblemente un trabajador de los yerbales. Sin embargo, Núñez Soler en esta obra es heredero de la masculinización de la imagen de la revolución de la iconografía del siglo XX, desplazada la imagen semidesnuda femenina establecida, en parte, por La Libertad conduciendo al pueblo de Delacroix. La ciudad asediada por el pueblo es una serie de construcciones fortificadas que asemejan fábricas y prisiones emplazadas en una continuidad visual de corte fantástico, su origen debe ser alguna escenografía cinematográfica que Núñez Soler posiblemente haya mirado. El sol simbólico de un nuevo amanecer protege al pueblo armado. En la lucha de los pobres (campesinos y artesanos) existe un espacio amplio para las mujeres, a la par de los hombres, la pintura de Núñez Soler es presentación de la rebelión popular y propaganda de ella. En parte, esta pintura transmite el clima de una carta del mexicano Enrique Flores Magón, que Núñez Soler transcribe en su libro como un documento para la historia sindical paraguaya, aunque su adscripción estética sea otra:

Adelante, hermanos paraguayos; que pronto llegue hasta vosotros, desde esas lejanas tierras, los ecos del traquetear de los fusiles libertadores, del estampido de la dinamita redentora, del estallar de la metralla justiciera, así como el de vuestras voces viriles al gritar desafiantes: ¡Viva tierra y libertad!"

En Manifestación obrera, 1960, los cuerpos adquieren un mayor volumen, que recuerda ciertas tendencias realistas derivadas del muralismo mexicano. La masa compacta que marcha bajo la bandera rojinegra del Centro Obrero Regional Paraguayo que domina visualmente con la contra curva de su flamear. En primera fila rudos albañiles y

campesinos anuncian la victoria y la justicia a los camaradas caídos que dejan a su paso. Sabemos por las cartelas el ideal de su programa: "Por un mundo mejor" y "Viva la anarquía". Un puño desmesurado levanta una pira. En el fondo líneas débiles que indican arquitecturas señalan una ciudad tomada, aunque el espacio de lucha por su extensión semeja al de la campaña más que al de una plaza. En una poesía de su autoría, Núñez Soler expresó con claridad la idea que intenta representar en estas pinturas:

A la incomprensión y a la inhumanidad / De la sociedad burguesa maldita / Con la unión y la audacia barreremos.

Adelante ... Valientes camaradas, La muralla humana marcha hacia la Revolución Social."

La idea del pueblo como fuerza contra los males de la explotación y el militarismo se expresa en una pintura alegórica Pecho a pecho, en la que fuertes hombres desnudos arrastran un globo terráqueo frente a las bayonetas. Una figura femenina porta la pira sagrada, llama humeante de la revolución, bajo el arco iris del futuro. Hasta cuando su pintura es una crítica a la explotación en los yerbales, denuncia fuerte del Barrett más radical, su mirada en el fondo es la de anunciar la aurora de una nueva era .a2

La alegoría es una tendencia no resuelta en la obra de Núñez Soler, y cuando la asume su obra se acerca a una resolución similar a la de los afiches de la cultura de masas; por ejemplo, en La Confraternidad y la Paz de 1959, donde un Cristo del Sagrado Corazón abre sus brazos como mensajero de la paz, en un mundo devastado por el militarismo y las guerras, rodeado de palomas blancas que expulsan a los cuervos. Recordemos que Núñez Soler enunciaba: "Cristo de Nazareth, el socialista e internacionalista".

Otra alegoría de confraternidad antimilitarista tiene una referencia histórica precisa por su fecha: la Guerra de Las Malvinas. De factura rápida, el globo terrestre es coronado aquí por una fotografía del Papa Juan Pablo II, mediador en el conflicto, con alegorías femeninas portando piras llameantes en un cielo de cometas. La contradicción es la increíble profusión de banderas rojinegras que porta la masa. Aún más dos enmarcan y privilegian la foto del Papa. El pacifismo y el impacto emotivo de otra guerra en Sudamérica hacen que el anarquismo inicial se transforme en un humanismo ideal. Entre sus obras preferidas, Núñez Soler ha indicado Los Benefactores de la Humanidad, una pintura que realizó en 1978: sostiene que el movimiento de todas las cosas se debe a los obreros; ...por eso pinté a los aguateros, chiperas, lecheros, panaderos y albañiles, entre otros".` La ciudades como un telón escenográfico para presentar los oficios. La iconografía de las litografías de principios del siglo XIX alcanza aquí otra lectura que la aleja del costumbrismo: es un orden ideal donde reina la paz y la igualdad entre los trabajadores que portan los productos de su trabajo y embellecen el lugar donde viven. Adivinamos, apenas desplazados del centro compositivo, al pintor y a su mujer. Alegoría del trabajo y de una sociedad en la que sin patrones, es decir sin ley, domina la paz de la anarquía.

Frente a esta dignidad del trabajo humano en beneficio de un mundo nuevo, Núñez Soler trabaja una serie de desnudos femeninos como pintura de ideas, metáforas precisas de la explotación capitalista.

EL CUERPO

En los yerbales, los cuerpos masculinos se doblan bajo el peso de los fardos de hojas, ante la atenta mirada de los capataces militarizados. En la ciudad, los cuerpos femeninos se someten a otra explotación del capital condenados a la prostitución. Si el único bien que posee el trabajador es su propio cuerpo, convertido en mercancía para tratar de paliar sus necesidades insatisfechas, la prostitución es la exacerbación de esa sujeción del cuerpo bajo el sistema.

Las imágenes de la prostitución tuvieron un contenido moral determinado por la denuncia constante del anarquismo a la trata de blancas, en especial la denuncia ideológica del hombre como un rufián que sometía a la mujer.

Los desnudos de Núñez Soler son herederos de esa tradición moral, que además abrevan en diversas iconografías del arte occidental. En Mujer ante el espejo, 1959, el macizo cuerpo de espaldas de una mujer cuyo rostro se refleja en el espejo cubre la mayor parte de la tela ofrecido al espectador convertido en voyeur de la intimidad femenina. Un pequeño peine de oro avisa el arreglo de la cabellera. El tema iconográfico de la mujer en el tocador tuvo su auge como pintura galante en Francia, y a lo largo del siglo XIX se fue definiendo como una representación de la prostitución, perdido el carácter alegórico de la pintura de siglos anteriores. Además Núñez Soler no omite los elementos eróticos del asunto: el espejo y el peine, definidos tradicionalmente como símbolos de la vanidad y la lujuria respectivamente.

Núñez Soler elabora una poderosa imagen de la trata de blancas en la que la virginidad del cuerpo es valiosa mercancía en La desflorada, 1965. Pintura en la que ressignifica otra tradición: la de las imágenes religiosas católicas. Una mujer casi niña desnuda de pie frente a una cama, los ojos cerrados, la cabeza inclinada dejando caer la larga cabellera negra recuerdan la iconografía de las mártires cristianas. La luminosidad del cuerpo femenino se contrapone a los valores bajos de las sábanas y del telón teatral y vaginal. El color morado de éste apela a la idea de la impregnación de la sangre, y en la liturgia cristiana simboliza la penitencia y la tristeza. Sobre la cama del sacrificio los símbolos de la corrupción: el sombrero masculino y la hielera con la bebida alcohólica. Los brazos parecen atados a la espalda potenciando la imagen de castigo, acentuada con la fragilidad de sus pies. La enorme rosa desflorándose a sus pies es, a la vez, comparación y atributo. El paño volado de origen barroco que cubre el pubis corresponde a la crucifixión de Jesucristo, más que a una santa; además, la posición de la mujer recuerda el hieratismo del crucificado, cabeza

inclinada incluso. Así, Núñez Soler compara el martirio de la prostitución con el martirio de Jesús, figura histórica reivindicada por su anarquismo tolstoiano."

Virgen recién desflorada, mártir laica que remite a la virginidad perdida de una sociedad ideal. En *Nudismo*, 1965, esta sociedad es la libertad de los cuerpos femeninos en el disfrute de la naturaleza, un mundo de paz y sin violencia anterior a la llegada del conquistador al Paraguay. Una figura femenina reclinada sobre la tierra con su cabeza sostenida por su brazo, como en el antiguo gesto de la melancolía. En el fondo, mujeres, sólo mujeres desnudas, se bañan y descansan en el río. El barco del conquistador es una próxima amenaza. Esta pintura continúa la tradición alegórica de la representación de América como figura femenina en la exuberante naturaleza, consolidada en el siglo XIX.

Este universo ideal se contrapone a *Cárcel de mujeres*, c. 1965, donde los cuerpos desnudos reflejan en su piel la opresión del sistema, cárcel o prostíbulo. En *La corrupción del dinero*, 1972, la denuncia pictórica incluye la figura antes ausente del burgués corruptor, con sus vestimentas decimonónicas, que mira de reojo a la prostituta que sostiene el cheque ofrecido por su cuerpo, mientras con la otra mano deja caer una flor. En este óleo, Núñez Soler expresa claramente la relación del cuerpo como mercancía del sistema capitalista al endurecer los rasgos femeninos: la prostituta lleva sus labios pintados, los ojos abiertos, la cabellera arreglada, el poderoso vello púbico expuesto. Si en *La desflorada* la mujer es mártir, aquí el dinero ha realizado ya su acción devastadora, la ambición que corroe la libertad.

Ante los males de la ciudad capitalista, cuyo principal exponente es la prostitución también, es posible proponer otra ciudad ideal.

LA CIUDAD IDEAL

En la serie de pinturas denominada *Mis personajes*, alrededor de trescientos retratos, Núñez Soler define a los ciudadanos de su ciudad ideal, que son aquellos que beneficiaron al desarrollo de la humanidad. ¿Por qué considerar estos retratos como una ciudad ideal? Porque en el pensamiento anarquista, al igual que en el del socialismo utópico, una de las reflexiones constantes era la posibilidad material de construir una ciudad concreta, con urbanismo preciso y ciudadanos formados en un mismo ideario. Es una constante del pensamiento anarquista la destrucción de la ciudad capitalista, residuo de los males, para construir en su reemplazo comunas de iguales. Esta serie de retratos recuerda ese horizonte utópico, habitual en la prensa libertaria de principios de siglo en la que los artistas y científicos tenían un lugar y una función precisa:

Los hombres de ciencia: filósofos, inventores, ingenieros, doctores; y los artistas, poetas, escultores, músicos, pintores, rivalizan en sus progresos por la felicidad común."

El mismo Núñez Soler escribe al respecto, afirmando que llegará:

una sociedad donde reinará la verdad, solamente la verdad, donde los maestros científicos serán conductores sinceros de todos los hombres de la tierra, del mundo y sólo buscarán, con toda su voluntad, la eterna felicidad de todos los seres humanos como quiso aquel gran hombre que se llamó Cristo, y como quisieron los Gori, Barrett, Correa, Serrano, Angel Blanco y otros en el Paraguay.

Estos retratos son los compañeros de ruta de la vida artística y militante de Núñez Soler, pero no sólo debemos verlos como un homenaje, anclado en el pasado, sino también como propuesta de un ideal para la humanidad conformado por esos hombres virtuosos. La relación entre el arte y el trabajo, que ya hemos mencionado, en la concepción estética de Núñez Soler es también una de las consideraciones de esas comunas artísticas. 38

Las dos series que integran *Mis personajes* tienen títulos precisos: *Pensadores, sociólogos, escritores, maestros, oradores y sindicalistas revolucionarios* y *Hombres y mujeres que se destacaron como artistas en el arte de la pintura en el Paraguay desde el año 1890-1971*. En la segunda aclara "casi no hay parecido, es un símbolo histórico". Es este carácter de símbolo el que impregna las series realizadas entre la década del cincuenta y la del setenta. Allí, rostros de hombres y mujeres, cuyo tamaño es un juego determinado por el espacio y el tiempo, ya que Núñez Soler fue agregando, en los espacios que la tela le dejaba, cabezas más pequeñas para cubrir las faltas de su galería heroica. Por ejemplo, sorpresivamente el rostro de Eva Perón aparece encerrado, agregado y pequeño, entre dos parejas filas de retratos.

Todos los retratos llevan un número que los identifican y ordenan. El primero de la serie es, desde luego, el retrato de Rafael Barrett, los siguientes son trabajadores sindicalistas paraguayos:

Pinté estos rostros porque son los de los trabajadores, los de los hombres que han querido mejorar las condiciones humanas ... De izquierda a derecha: Rafael Barrett (escritor, filósofo), José Cutillo (carpintero), Pedro Martínez (mozo de barco, gran

luchador sindicalista), Andrés Añazco (maestro panadero), Dora de Novara (comerciante, también sindicalista), Lorenzo J Martínez (mecánico), mi hermano Manuel Núñez (ebanista), Anacleto Meza (maestro panadero), Julio Deilla (pintor), Abraham Ortega (un buen maestro panadero y ciudadano noble). Abajo: Leandro Tapia (mozo de café), Martín Correa (tranviario), Francisco Serrano (carpintero), Cantalicio Aracuyú (pintor concepcionero, idealista, se formó conmigo) e Isidoro López (maestro panadero).

Así, Núñez Soler alterna rostros afamados con trabajadores humildes de la historia revolucionaria paraguaya. Señala Ticio Escobar el espíritu de esta alternancia en sus cualidades formal y política:

Y por igual tratados pictóricamente: no son los rangos y los títulos los que deciden las posiciones, las precedencias y los formatos sino las razones estrictas del espacio plástico. Posando de frente o presentados de perfil o tres cuartos, ubicados en primer plano o notoriamente alejados, los personajes poseen la igualdad que anticipa la utopía del pintor y la que rige en el dominio autónomo de las formas que él ha elegido para asentar su anhelo."

Además, esta serie cobra un mayor interés porque en términos estrictos, Núñez Soler traiciona su ideario anarquista al incorporar "personajes" provenientes del nacionalismo o del comunismo. Algunos de ellos son retratos enormes como el del Che Guevara, posiblemente impactado por la muerte del revolucionario. Es probable que la ampliación del marco ideológico de Núñez Soler tenga su origen en las campañas estalinistas por la paz, habituales desde los años cincuenta. El tema de la paz reemplaza a las preocupaciones clasistas en el pensamiento del pintor paraguayo. Por ello, en la secuencia temporal de las pinturas podemos leer los vaivenes ideológicos del artista.

LA CIUDAD REAL

Si en Mis personajes encontramos la construcción de una utopía, hay en la pintura de Núñez Soler otra construcción: la de Asunción. La ciudad desbordada por sus cambios, por su crecimiento demográfico sin plan urbanístico, por la ausencia de preservación patrimonial, es reconstruida por Núñez Soler en su pasado pleno, en la sencillez de sus fachadas, en la sociabilidad antigua, en la cortesía de sus calles. Es la antigua Asunción una memoria activa en la vida de Núñez Soler, a tal punto que cuando representa el futuro las formas del pasado permanecen afirmando la continuidad perdida, como en Asunción en el futuro, de 1976 o Así será en el futuro Itapytapunta, de 1977.

Entre decenas de pinturas de la ciudad vieja, rescato El Centro Español, de 1964, del que fuera secretario Rafael Barreta. El edificio ocupa el centro de la pintura, y a sus lados, los letreros de los frentes anuncian: "Librería y papelería de Juan Quell y Carron", "Sastrería Bogarín", "Relojería joyería José Canals" y "Bazar Inglés"; por la acera transcurren pequeñas escenas de una perdida sociabilidad que Núñez Soler añora. Sin duda, una de sus pinturas más logradas es Locomotora en la Plaza Uruguaya, 1979, donde las figuras humanas se van mimetizando con los árboles de la plaza, resueltos con enorme simpleza formal, hasta parecer hojas que caen de ellos. En otras pinturas, la abstracción del pasado tiene la fuerza de la ausencia de gente, como en Calle Independencia Nacional, 1968, o Centro Obrero Regional del Paraguay.

Para finalizar, quiero mencionar dos pinturas, compararlas. Un domingo en Itá Enramada, de 1964, es la representación del ocio de los trabajadores, de la vida moderna. La representación de la multitud adquiere en esta tela una solución que luego reitera en pinturas más tardías: son apenas puntos, aquí en la playa y en el río. En primer plano, figuras femeninas en bikinis reemplazan a las vendedoras del mercado; luego autos de tamaños y colores diversos expresando la nueva cultura de masas, el consumo de los años sesenta. El cielo se ha oscurecido y el sol rojizo avisa el ocaso. Es el fin del día de ocio, y sabemos que esas masas volverán al trabajo rutinario.

En Calle de Asunción de 1983, el artista con más de noventa años batalla contra sus capacidades físicas y logra en la riqueza de sus propias debilidades entregar una de sus obras más intensas. La multitud de esa calle se convierte en pequeños puntos blancos, que se pierden en el horizonte como si fueran fantasmas. La arquitectura se desmaterializa en las líneas de los arrepentimientos, y se superpone para transformar los edificios perdidos en vibraciones presentes. En el cielo, las aves negras parecen mensajeras de la muerte; cerca de ellas, en leve grafito, la silueta del rostro del artista como si pronunciara, poco antes de su muerte, las palabras de su juventud revolucionaria: "Quise desvanecerme, pero mi espíritu rebelde proclama Libertad!".

Fuente: [GUERRA, ANARQUÍA Y GOCE](#). Por ROBERTO AMIGO, TRES EPISODIOS DE LA RELACIÓN ENTRE LA CULTURA POPULAR Y EN ARTE MODERNO EN EL PARAGUAY, [CENTRO DE ARTES VISUALES / MUSEO DEL BARRO](#), Asunción - Paraguay 2002.

Ingresar al Perfil Completo en PortalGuarani.com ➤

Portal Guarani © 2024
Contacto: info@portalguarani.com
Asunción - Paraguay