

## ***Jo'ári*, pinturas de Marcela Dioverti**

En el Paraguay de la segunda mitad del siglo XX, algunos artistas introdujeron en el espacio de la representación un interés por las multitudes: los paisajes áridos de cultura que dominaban los temas pictóricos de la primera mitad del siglo pasado —interrumpidos apenas por las figuras de ciertos tipos de carácter costumbrista— se abrieron de pronto a escenas callejeras y espacios públicos ocupados por la protesta, funerales, la fiesta, torines o partidos de fútbol<sup>1</sup>. En esta pulsión de muchedumbre, que reaparece rara vez en las últimas décadas<sup>2</sup>, es posible reconocer el carácter político de cuerpos movilizados, la dramatización de las masas llamadas a la acción, cifrada tanto en el despliegue de las fuerzas gremiales o populares como en el ejercicio del derecho al ocio y a la ciudad.

Impulsada por una idea de las masas, Marcela Dioverti desarrolla una serie de piezas en gran formato a las que bautiza como *Jo'ári*, expresión coloquial del guaraní que alude al apiñamiento y la aglomeración. Las cualidades de estos estados son exploradas por la artista de forma temática en circunstancias varias que oscilan entre el hacinamiento y la precariedad; el reposo en contextos en que no existen condiciones apropiadas para la recuperación de las fuerzas de trabajo; las muchedumbres organizadas; o la aglomeración recreativa.

La política de estas piezas radica menos, sin embargo, en los temas que aborda, y más en las disposiciones de cuerpos que invoca. En *El espectador emancipado*, Jacques Rancière definía la actividad política como la reconfiguración de “los marcos sensibles en el seno de los cuales se definen objetos comunes”. Estos marcos son, no obstante, siempre coyunturales, y cada gesto está ligado a una situación espacial y cultural en que el gesto artístico puede intensificar determinadas cualidades semánticas. Respecto al estatuto doble de las tradiciones pictóricas (que, por un lado, reproducen paisajes vacuos, y que, por otro, conciben un desvío imaginario con potencialidades críticas), en los lienzos de Dioverti se exhibe la afirmación de una interrupción en el curso habitual de una historia de las imágenes que anhela paisajes sin multitudes.

Pero la multitud de la pintura de Dioverti no es necesariamente celebratoria, ni confiante en la promesa triunfal de la representación. Cuerpos contiguos y múltiples, igualados por la proximidad en la que las identidades individuales se desintegran en la masa unitaria de lo común, las pinturas de Dioverti plantean una pregunta abierta acerca del estatuto ambivalente de lo multitudinario en el ámbito de la representación pictórica. La artista explora esta cuestión desde dos ámbitos: por un lado, ofrece una perspectiva crítica, tematizada de la multitud, en que los personajes y sus respectivas posiciones en el espacio expresan asimetrías de poder. Pero ella también aborda la multitud desde una poética centrada en la forma, que articula desde lo sensible ciertos movimientos: como si en las composiciones que desbordan

---

<sup>1</sup> Son paradigmáticas en este sentido las obras de Ignacio Núñez Soler y de Carlos Federico Reyes, alias Mita'i Churi,

<sup>2</sup> Esto se puede observar en motivos populares de Ysanne Gayet, en la serie *Iba a llamarse Federico* (2015) de Silvana Nuovo, o en el lienzo *El arribo* (2019) de Daniel Milessi.

los límites individuales, ya estuvieran latentes las potencias capaces de desarreglar el ordenamiento desigual de los espacios; pero, también, como si en estas escenas encarnadas de desintegración del espacio individual estuviese implícita una amenaza.

La representación de las masas en la pintura presenta un problema histórico que está relacionado con los usos elitistas del género, nacido y proliferado a lo largo de siglos en una circulación restrictiva de las imágenes que intensifica sus valores de culto y termina por auratizar la obra de arte. Así ocurrió con la ascensión del género novelesco que, inserto en una forma de producción y consumo burgueses elaboraba personajes que reproducían, por ejemplo, los dominantes valores ideológicos individualistas del capitalismo emergente (héroes masculinos y muchas veces solitarios, capaces de fabricar el mundo con sus manos y los fragmentos de civilización a su alcance). Así los retratos, que por mucho tiempo fueron un horizonte de representación elitista. En su ensayo *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*, Georges Didi-Huberman recoge una paradoja representacional implicada en esta asimetría: mientras en los retratos antiguos el pueblo tiene negada la representación —reservada para los hombres de poder—, producciones visuales contemporáneas destinadas al consumo masivo y popular reproducen asimismo esta negación. Pero cuando la representación de los pueblos se produce, ¿qué fines, qué usos y qué efectos posee esta alineada con una suerte de compromiso con su propia liberación? Sub-expuestos o sobre-expuestos, pensará Didi-Huberman, los pueblos parecen destinados a desaparecer.

Pero hay algo múltiple que ya habita la pintura, pese al múltiple implicado en los temas representados, o a la inmediatez ética que apela a la consciencia respecto a un arreglo de cosas dentro de un orden común: leídos como porciones abstractas, los trazos se integran en una explosión textural y cromática que anticipa ya en la gestualidad artística esa otra abstracción: el pueblo, las multitudes. Trazos apiñados y aglomeraciones se dirigen hacia la ocupación de un espacio, el pictórico, ocupado luego por apariciones de figuras en el campo de representación. Mediante el trazo, el gentío que se compacta y que se vuelve uno, aparece, desde la mediación de la distancia y el enfoque, también desintegrado en cada trazo.

A contramano de las bitácoras individualistas que dominan la experiencia social contemporánea, y de la que la práctica artística no está ajena, la pintura de Dioverti ofrece un fresco manchado del presente.

**Damián Cabrera**  
Asunción, agosto de 2025