

CAPÍTULO 3

Viola Acherontia: ficciones científicas / especulaciones mortíferas

Yamil Leonardi

Lo que deseaba aquel extraño jardinero, era crear la flor de la muerte

Leopoldo Lugones, LAS FUERZAS EXTRAÑAS

Un botánico anónimo quiere crear una flor de la muerte: consigue tras infructuosos intentos una violeta única: una violeta que no es violeta, sino negra, “el color natural del luto”; una violeta hedionda, ponzoñosa, bañada con las sustancias de plantas cadavéricas; una violeta que, si se presta atención, si se hace silencio y se escucha muy, pero muy de cerca, puede oír la sollozar: exclamar en susurros de dolor, como la mandrágora cuando se la baña con sangre humana, según la leyenda. La pequeña advertencia del jardinero retumba en la mente del cronista: “el ¡ay! humano es un grito de la naturaleza”.

La pequeña anécdota seudocientífica de Lugones, publicada en 1906, no sólo introduce a quien lee en la Historia Natural del siglo XIX y sus concepciones respecto de la naturaleza como objeto descubierto, sino que habla también del entrecruzamiento de la narración y la descripción y su importancia en la construcción de ficciones científicas que vinculan a la tríada ver-conocer-dominar. Aquellas ficciones científicas, que se traspasaron prontamente desde lo natural a lo social, implican el posicionamiento de lo visual como un aspecto central a la hora de generar testimonios transmisores de conocimientos: “una visualidad puesta en función de medir, ubicar y limitar” (Penhos, 2005, p.164).

En relación al dominio, a las formas de control plasmadas en imágenes, resultan interesantes las imágenes de muerte, puesto que el Triunfo de la Muerte pone en tensión la misma idea del dominio, cuando ya no hay vida que controlar (Figura 1).



Figura 1. *El Triunfo de la Muerte [detalle]. Pieter Bruegel, el viejo. c.1562, Museo del Prado*

Flor de la muerte. Andrienne Macaire y su esposo, Cesar Hipólito Bacle, eran naturalistas. Lograron reunir una colección de flora y fauna argentina que luego se llevaron a Ginebra. En sus figuras, la concatenación ver-conocer encuentra un singular camino hacia su involucramiento, desde su imprenta litográfica, en la visualización de temáticas muy arraigadas en la sociedad bonaerense. Macaire (1796-1855), educada en Ginebra en el arte de la pintura como pocas mujeres de la época –debido a los tan vigentes aún hoy sesgos construidos históricamente en base a los géneros, las razas y las clases sociales– se desempeñó, como ya desarrolla de manera concisa Georgina Gluzman, más allá de las miniaturas de retratos y la pintura de flores: incluso más, en el papel impuesto de *ayudante*, *asistente* y *aficionada*, Macaire pudo moverse en terrenos pantanosos de un modo único (Figura 2).

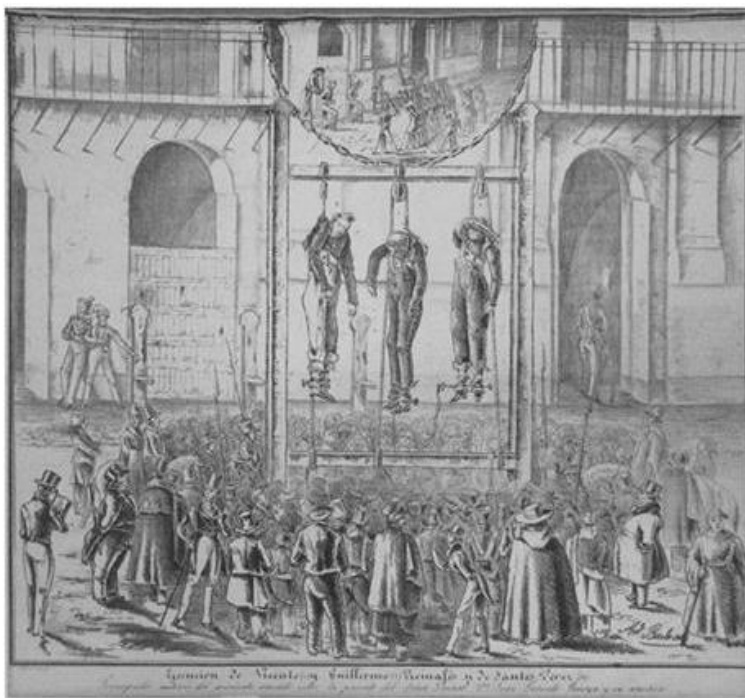
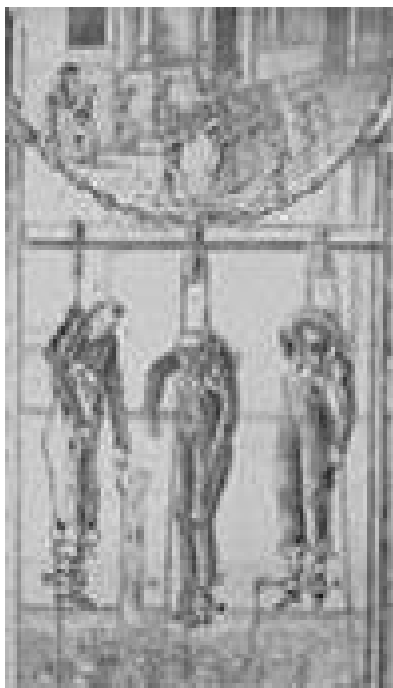


Figura 2. Ejecución de Vicente y Guillermo Reynafé y de Santos Pérez. Andrienne Macaire. 1837. Litografía, 46 x 41 cm, Museo Histórico Nacional, Buenos Aires. Fotografía de María Lía Munilla Lacasa. (Gluzman, 2015)

Ejecución: pero la ejecución es la imagen que menos espacio formal y conceptual ocupa en la litografía de Macaire. El mostrar, en cambio, es lo que domina. Gluzman ya describe muy bien la escena. Abajo, entre la multitud, resaltan las galeras y los ponchos y los rostros que miran ligeramente hacia arriba. Arriba, los enormes cadáveres que cuelgan en un arco en el centro de la imagen. No están desproporcionados: están acrecentados. Los Reynafé y Pérez fueron colgados, hallados culpables del asesinato de Juan Facundo Quiroga. El colgamiento público surge con la necesidad de cumplimentar, también, la tríada de la visualización para conocer y el conocimiento como vinculado intrínsecamente con formas de dominación: ver para saber, federalismo o muerte.

Los cuerpos colgando se exhiben a una multitud en el color natural del luto. La litografía es susceptible de ser interpretada como una duplicación de la vista original en diarios y disponible para su compra; es decir, una reafirmación del discurso rosista. Sin embargo, teniendo en cuenta el aprisionamiento del esposo de la artista bajo acusaciones de traición, es posible comprender a la imagen como a una crítica a un Rosas que podría estar presente en la misma, diluido como fantasma entre la muchedumbre: y el aparato Bacle se sigue desmontando (Gluzman, 2016, p. 489).



Ibidem, detalle. (Gluzman, 2015)

No es anecdótico el tamaño de las figuras, si se tiene en cuenta el conocimiento naturalista de Macaire: no puede evadirse el hecho de que la variación acciona un simbolismo cuyo interés radica, justamente, en su dualidad. ¿Es el exaltamiento de un logro de la Federación y su venganza? ¿O es un testimonio de la tan acusada *barbarie*? Arriba, en la semiesfera, la escena del fusilamiento refuerza la idea de que el colgamiento es simplemente exhibición, vejación del muerto. La imagen se consolida como documento del testimonio periodístico, registro compañero del testigo del hecho. Lo sublime y lo pintoresco de las vistas y los usos y costumbres queda atrás, y lo que se hace presente es una tensión de lo siniestro consigo mismo; lo grotesco de la realidad.

La categoría de *artista que viaja* es compleja: toda persona proveniente de Europa en América llegó allí producto de un viaje. Si bien Bacle y Macaire vivieron un tiempo en Buenos Aires, su estancia fue momentánea y estuvo signada por la partida: él murió a causa de una gangrena provocada por los grilletes que usó en prisión, y ella retornó a su patria.

El *ay humano* es puramente humano. En un terreno lindante al grotesco de Macaire se mueve el pintoresquismo rudo de Carlos Pellegrini y su matadero. En su exotización, el artista pinta a los gauchos carniceros como bárbaros: más salvajes que los indomables bovinos (Figura 3). Pobladores de la tierra inhóspita, criollos y criollas se introducen en la matanza que cubre la tierra de sangre en el claro prejuicio *agorafóbico* y eurocentrista vuelto imagen: el temor al vacío, a la vastedad del desierto que no es tal, se rellena de pequeñas figuras que funcionan como ícono de lo que no se conoce para aplacar la sobrevenida de lo inconmensurable. Ojalá hubiera alguna palabra que defina mejor la deshumanización del gaucho como algo extraño, otro, ajeno, que *pintoresco*. Una especie de pintoresquismo *gore*. Variado pero cruel.



Figura 3. *El Matadero.* Carlos Pellegrini. 1829. Acuarela.

Pintoresco no le hace justicia. Pero eso sería adelantarse: un poco más atrás en el tiempo pueden encontrarse imágenes realmente pintorescas que pueden tomarse como antecedentes de la exotización más *brutal* de la acuarela. Suspéndase Pellegrini en el tiempo, por un momento. Mientras él buscaba en su obra, a un año de su llegada al continente, el pasaje del mismo hacia la Modernidad, el artista viajero Emeric Essex Vidal era incluso más ajeno al paisaje poblado que estaba retratando. 1820: el inglés publica un libro con veinticuatro vistas pintorescas y descripciones de los paisajes y costumbres de los pobladores de *la colonia española en América*. Aquí lo pintoresco se presenta en su acepción más inofensiva en apariencia, como imágenes que entretienen a la vista por su peculiaridad y su variedad (Diener, 2007, p. 290). No hay que obviar, sin embargo, que la construcción del otro como pintoresco es también el refuerzo de la diferencia y la diferencia es la antesala de la polarización: la distancia geográfica se traduce en distancia humana; nosotros y ellos, civilización y barbarie.

Una de las láminas de Vidal puede resaltarse. Esta es, por supuesto, *South Matadero (Public Butchery)*. Ocupada en sus dos terceras partes por un prácticamente celeste impoluto, esta sí merece el calificativo de pintoresca. Los gauchos lanzan a caballo una vaca, la imagen los capta en el momento decisivo. Dos visten de blanco, y son observados por una mujer descalza en el primer plano. Descripción somera de trajes y costumbres. La escena de muerte apenas se ve en el último plano, como algo lejano en las aguas que tienen el mismo color que el cielo.

Una porción de América a los ojos de un europeo: como siempre fue. El eurocentrismo de Vidal se torna más específico en los escritos que acompañan sus imágenes; no sólo por las des-

cripciones de las escenas en un tono despectivo, sino por su transposición de lo europeo a América. Su descripción del modo en que los carniceros matan al ganado, en suelos *en verano cubiertos de polvo, y en invierno de barro* (Vidal, 1820, p. 35), o sobre cómo las aves carroñeras se encuentran siempre a la espera (p. 38), es mucho más cruda que la imagen (Figura 4). Pero no hay mejor ejemplo que su intento de explicar el significado de la palabra *gaucho*: “un término, sin duda, derivado de la misma raíz que nuestras palabras inglesas *gawk* y *gawkey*, utilizadas para expresar los extraños y toscos modales y apariencias de aquellos rústicos” (p. 89).⁵



Figura 4. *South Matadero (Public Butchery)*. Émerix Essex Vidal. 1820.

No se espera de Vidal que sea consciente de las posibilidades etimológicas del término, pero su afirmación *sin dudas* claramente carga con una herencia europea de superioridad ficcionalizada. Como afirma Marta Penhos (2005), los viajes del siglo XIX no sólo permitieron el

⁵ ...a term, no doubt, derived from the same root as our old English words *gawk* and *gawkey*, adopted to express the awkward, uncouth manners and appearance of those rustics (Vidal, 1820, p. 89). Traducción del autor del artículo.

acercamiento a conocimientos nuevos y lejanos, sino que también conllevan un inventariado de lo encontrado e interpretaciones de esos mundos (p. 17).

Lo que generaron los viajes de artistas al territorio latinoamericano fueron confrontaciones. Por un lado, como menciona Catlin, se consolidó una tradición artística realista y socialmente involucrada (p. 53), y “los documentalistas del panorama social fueron los que abrieron mayor número de posibles motivos hacia las aspiraciones natales” (p. 60). Por otro lado, si bien se habla de un abandono del idealismo clásico por un registro empírico del entorno, el contraste entre un viejo mundo ideal y un nuevo continente salvaje y por domar y dominar existió.

En el paisaje y el costumbrismo es en donde puede verse una potente confrontación de miradas: en los mataderos de Pellegrini y Vidal, por ejemplo, aunque ambos sean europeos, se notan sesgos diferentes. Mientras Pellegrini, quien se educó en artes impresas con Bacle (Fukelman y Reitano, 2004), aprehendió los espacios que representaba de un modo más involucrado –después de todo viviría en Argentina–, Vidal fue un viajero hecho y derecho, expedicionario que vio lo otro y lo registró a la europea. Viaje y extrañamiento quedaron así entrelazados en imágenes que fijaron la experiencia de los viajeros siguiendo los paradigmas de las ciencias naturales y exactas, moviéndose entre lo vasto que encontraron y lo recóndito que esperaban encontrar (Penhos, 2008; 2012).

Patricia Corsani señala el valor documental de las imágenes realizadas por Pellegrini, influenciadas por su formación como ingeniero, sobre todo de sus matemáticas vistas de paisajes. No debe olvidarse, tampoco, a la hora de recorrer los testimonios visuales, que representan un punto de vista, y que es necesario comparar las contraposiciones que el saboyano realizara entre la ciudad proto-moderna y las costumbres rurales, en lo que pronto se convertirían en tropos de civilización y barbarie. “El espectáculo que ofrecía entonces era animado y pintoresco, aunque reunía todo lo horriblemente feo, inmundito y deforme de una pequeña clase proletaria peculiar del Río de la Plata”, decía Echeverría unos años luego de las imágenes.

Tampoco hay que obviar aquellas imágenes más pintorescas que jugaron un rol central en la formación de un otro que, de algún modo, tuvo un impacto en la formación de una identidad nacional polarizada. Como la flor de la muerte en el relato de Lugones, las vistas costumbristas parecen el desarrollo de una visión empírica de la realidad, la continuidad lógica de las ciencias naturales; pero son, también, el producto de la sumisión de lo otro al paradigma occidental.

La obra de Macaire, por último, pone en tensión la idea de una actuación reducida de la mujer durante el rosismo, en su inserción en una discusión política que camina la línea entre la vida y la muerte, no solo la de los ejecutados, sino también la de su propio esposo, luego de que el aspirante a litógrafo del estado (Szir, 2010) fuera apresado por traición. Una versión coloreada de su estampa da una impresión más certera de su posicionamiento: los bonetes rojo punzó, que evocan el gorro frigio del escudo patrio, resaltan entre los tonos celestes de algunas vestimentas.



Ejecución de Vicente y Guillermo Reynafé y de Santos Pérez. Andrienne Macaire. 1837. Litografía coloreada (Gluzman, Munilla Lacasa & Szir, 2013).

Faltan palabras en torno a las construcciones de otredad sobre los pueblos nativos americanos, o profundizar las construcciones de otredad respecto del género. Lo que la pequeña selección de imágenes que incluye a Macaire, Pellegrini y Vidal hace es hablar de problemáticas intestinas; conflictos internos o miradas externas impuestas tierra adentro, comentarios sobre lo que ven europeos en tierras americanas, sobre los criollos y los mestizos. Junto a la *identidad nacional*, faltan también comentarios sobre las construcciones de otredad respecto de otras naciones. Construcciones que acabaron, por ejemplo, con la *Guerra Grande*, e imágenes repletas, también, de muerte, como las batallas de Cándido López, o alguna obra de Juan Manuel Blanes; aquella con un título distópico, de aquellos que hacen pensar en el fin de la historia, en ficciones especulativas sobre el fin del mundo.



El Último Paraguayo. Juan Manuel Blanes. 1879, óleo sobre lienzo, 100 x 80 cm, Palacio Estévez.

La muerte le pasa por al lado a Vidal. Mientras tanto, las violas acherontias crecen silvestres en el suelo del matadero de Pellegrini. Dos imágenes de mataderos, una tercera a la que podría ponérsele el mismo nombre. Violencia. El triunfo de la muerte. Crónicas. Interpretaciones. Costumbres... ¿argentinas?

Referencias

Blanes, J. M. (1879). *El último paraguayo* [pintura]. Recuperado de:

<http://acervo.mnav.gub.uy/obras.php?q=ni:1076>

Bruegel, P. (c.1562). *El Triunfo de la Muerte* [Pintura]. Recuperado de:

<https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/the-triumph-of-death/d3d82b0b-9bf2-4082-ab04-66ed53196ccc>

Catlin, S. L. (1992). El artista viajero-cronista y la tradición empírica en el arte latinoamericano posterior a la Independencia; La naturaleza, la ciencia y lo pintoresco. En Dawn Ades (comp.) *Arte en Iberoamérica. 1820-1980*. Madrid: Turner.

Corsani, P. V. (2012). La ciudad de Buenos Aires en las acuarelas de Carlos Enrique Pellegrini. *Anales del Museo de América XX*. Pp. 272-290.

- Diener, P. (2007). Lo pintoresco como categoría estética en el arte de viajeros. Apuntes para la obra de Rugendas. En *Historia*, II (40).
- Echeverría, E. [1838-1840] (1871). *El Matadero*.
- Fükelman, M.C y Reitano; M. (2004). Bacle: géneros y técnica en la constitución de una nueva cultura visual. II Jornadas de Historia del Arte Argentino, Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata.
- Gluzman, G. (2015). Andrienne Pauline Macaire (1796-1855): una artista en los márgenes. *Arte, Individuo y Sociedad* 28 (3).
- Lugones, L. (1906). *Las fuerzas extrañas*. Buenos Aires: Arnoldo Moen y Hermano Editores.
- Macaire, A (1837). *Ejecución de Vicente y Guillermo Reynafé y de Santos Pérez* [litografía]. En Gluzman, G. (2015) Andrienne Pauline Macaire (1796-1855): una artista en los márgenes. *Arte, Individuo y Sociedad* 28 (3).
- Macaire, A (1837). *Ejecución de Vicente y Guillermo Reynafé y de Santos Pérez* [litografía]. En Gluzman, G. Munilla Lacasa, L. y Szir, S. Género y cultura visual. Adrienne Macaire-Bacle en la historia del arte argentino. Buenos Aires (1828-1838). *Artelogie* (5), p. 7.
- Pellegrini, C. (1829). *El matadero* [acuarela]. En Del Carril, B. (1985) *Monumenta iconográfica*. Buenos Aires: Emecé editores.
- Penhos, M. (2008). Modelos globales frente a espacios locales: tensiones en la obra de dos artistas europeos en la Argentina del siglo XIX. *Studi Latinoamericani* (4).
- Penhos, M. (2012). Viajes, viajeros e imágenes: una relación necesaria. En María Isabel Baldassarre y Silvia Dolinko (ed.) *Travesías de la imagen. Historias del arte en la Argentina*, Buenos Aires, CAIA IV, Tomo II.
- Penhos, M. (2005). *Ver, Conocer, Dominar. Imágenes De Sudamérica A Fines Del Siglo XIX*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Szir, S. (2010). Romanticismo y cultura de la imagen en los primeros periódicos ilustrados en Buenos Aires. "El museo americano" (1835-1836). *Estudios. Revista de investigaciones literarias y culturales* 18 (36).
- E. E. Vidal (1820). *Picturesque Illustrations of Buenos Ayres and Montevideo Consisting of Twenty-four Views Accompanied with Descriptions of the Scenery and of the Costumes, Manners &c. of the Inhabitants of those cities and their environs*. Londres: R. Ackermann.
- E. E. Vidal (1820). *South Matadero (Public Butchery)* [ilustración]. En *Picturesque Illustrations of Buenos Ayres and Montevideo Consisting of Twenty-four Views Accompanied with Descriptions of the Scenery and of the Costumes, Manners &c. of the Inhabitants of those cities and their environs*. Londres: R. Ackermann.