

ICONOGRAFÍA ALEGÓRICA DE LA CUENCA PLATENSE EN EL SIGLO XIX

GABRIEL PELUFFO LINARI



ANÓNIMO

El exterminador de la anarquía
anarquía [Juan Manuel de Rosas]

c.1840, óleo sobre tela,
330 x 137 cm.

Museo Histórico Municipal
"Cornelio Saavedra", Buenos
Aires, Argentina.

GABRIEL PELUFFO LINARI
Montevideo, Uruguay

Reside en Montevideo. Es arquitecto graduado en la Universidad de la República (Uruguay) e investigador en historia del arte nacional y latinoamericano. Es Director del Museo Municipal de Bellas Artes Juan Manuel Blanes desde 1992. Publica notas periódicas desde 1970, los libros Historia de la pintura uruguaya, 1986; El paisaje a través del arte en el Uruguay, 1994; Pedro Figari: Arte e Industria en el Novecientos, 2006;

numerosos ensayos en compilaciones editadas en Uruguay y en el extranjero, entre los más recientes Desplazamientos corpóreos y emplazamientos imaginarios: el arte en la era de los viajes, Pontevedra, 2006; Políticas y poéticas del arte contemporáneo en el Uruguay, Montevideo, 2006; Convivencias y connivencias en el arte contemporáneo, Valencia, 2007; Realismo político y Universalismo Constructivo en el arte latinoameri-

cano 1930-1950, Harvard, 2008; así como artículos en revistas especializadas. Ha dictado cursos y conferencias en seminarios dentro del país y en el extranjero desde 1985 y realizado curadurías, tanto de muestras históricas como de arte contemporáneo, en el ámbito nacional e internacional. En Uruguay organizó los Encuentros Regionales de Arte Montevideo 1993 y 1996. Fue becado por la John Simon Guggenheim Foun-

ation en 1995 y participó en dos grupos de conferencia como becario de la Fundación Rockefeller (1994 y 2003). Recibió el Primer Premio del Ministerio de Educación y Cultura de Uruguay en la categoría Ensayo, correspondiente a los años 1996 y 2001. Es Académico de Número de la Academia Nacional de Letras de Montevideo (2004) y Académico Correspondiente de la Academia de Bellas Artes de Buenos Aires (2007).

La *nación* como proyecto colectivo afirmado en determinadas creencias y prácticas culturales, y el *Estado* como contenedor político-territorial de las formaciones nacionales, han constituido el binomio analítico de una historiografía centrada en los procesos de gestación y consolidación de los Estados nación en América Latina.

No obstante, los proyectos de Estado tuvieron lugar superponiéndose a otros que surgieron a principios del siglo XIX, tales como las utopías americanistas y las utopías regionalistas, estas últimas muy ligadas, en el Río de la Plata, a la persistencia histórica del proyecto federal y del sentimiento autonómico provincial. Este horizonte político, que abarca un complejo mapa social, obliga a considerar en el análisis de las formaciones de los Estados nación el estatuto cultural y político del federalismo que los precedió, cuya vigencia permaneció latente, encarnado en nuevos imaginarios de región.

Chiaramonte¹ distingue una tercera escala de identidad constituida en el siglo XIX, que sería la comarcal o provincial; de manera que las tres dimensiones –hispanoamericanista, regional y provincial– modelan conjuntamente la gestación de los Estados nacionales. Vale decir que en el período comprendido, a grandes rasgos, entre 1810 y 1865 existe una mezcla de identidades dinámicas conjugadas en el proyecto federal que tiende a enfrentarse con las metrópolis exportadoras, no solamente desde el punto de vista político y económico sino, sobre todo, cultural, estableciendo espacios de identidad propia dentro y fuera del área de influencia de esas metrópolis.

Es claro que la construcción de una identidad metropolitana con pretensiones de hegemonizar (y homogeneizar) el sentido de lo nacional chocó con los fundamentos constitutivos de una identidad telúrico-federal plural, operada desde los centros económicos, políticos y militares de la campaña. No obstante, debe señalarse el hecho de que estos opuestos estuvieron imbricados profundamente entre sí a lo largo de su litigio histórico. La relación ciudad-campo (centralidad política versus federalismo) era, desde el punto de vista de los cruces culturales, una relación extremadamente difusa y dialéctica, inmersa en el propio imaginario poscolonial de la región, basado no solamente en la continuidad político-cultural y paisajística del área rioplatense extendida hacia el sur del Brasil sino, sobre todo, en el tipo de explotación del suelo y en el modelo de vida rural-pastoril, con prototipos humanos y sociales característicos del caudillismo gauchesco-militar criollo.

El arraigo del pensamiento federalista fortaleció una idea de libertad como sinónimo de autonomía provincial, sentimiento desde el cual las metrópolis portuarias o las grandes centralizaciones urbanas del poder político y económico eran vistas como el agente colonialista interno operante en esos incipientes espacios nacionales. Ambos fueron proyectos cimentados sobre modelos sociales y culturales diferentes, pero solamente el modelo de la *civilitas* –centralista y urbano– logró obtener, a lo largo del siglo XIX, el control hegemónico del espacio nacional, imponiendo, a su vez, sus propios dispositivos simbólicos. La utopía federalista, por su parte, buscó consolidar su imaginario a través de una dispersa narrativa de imágenes que, a largo plazo, corrió la misma suerte del modelo político que intentaba sustentar.

Entre 1835 y 1851, se suceden dos acontecimientos bélicos claves en la cuenca del Río de la Plata y sur de Brasil, en los que las alianzas políticas comarcales adquieren un perfil identitario de fuerte impronta regional agrarista: se trata, en un caso, de la Revolución Farroupilha –1835-1845–, un movimiento republicano independentista respecto del Imperio del Brasil que dio lugar a la prefiguración institucional del Estado de Rio Grande do Sul y, en el otro, de la “Guerra Grande” –1843-1851–, que enfrentó a unitarios y federales bajo el gobierno argentino del general Juan Manuel de Rosas, involucrando a la Banda Oriental (Uruguay), cuya capital fue sitiada durante siete años por las fuerzas aliadas al rosismo.

¹ Chiaramonte, José Carlos, “Formas de identidad en el Río de la Plata luego de 1810,” en *Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana Dr. Emilio Ravignani*, tercera serie, n° 1, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 1989.

El lenguaje visual que alcanzó amplia difusión en este período se presentó bajo la forma de una iconografía de lo gauchesco-militar-rural, universo discursivo de la cultura popular regionalista que abarcaba una alianza étnica y simbólica compleja, propia de una sociedad de castas. En contrapunto con éste, se fueron desarrollando lentamente las configuraciones culturales de la ciudad “letrada”, que estuvieron asociadas, en su expresión iconográfica, a las fórmulas académicas prestigiadas en Europa y utilizadas para representar los ideales cosmopolitas y “universales” de la capital portuaria.

Roberto Amigo² ha puesto en evidencia la existencia de una iconografía de base regionalista en el Cono Sur que prosperó durante el período fermental de las ideas federales –durante la Guerra Grande y durante el predominio de la Confederación Argentina, liderada por el general Urquiza–, cuyas fórmulas de representación transgredían las normas ortodoxas de la perspectiva tanto como los criterios académicos europeos para la apología de “lo heroico” y la exaltación de “las virtudes”, recurriendo en cambio a construcciones figurativas donde se dieron cita códigos visuales de la más diversa procedencia: de la tradición jesuítica y popular regional, de la tradición masónica vulgarizada en la campaña a través de los militares y curas masones, de la tradición cristiana europea, de la tradición criolla, de las imágenes difundidas por la pintura y el grabado de estirpe francesa, entre otras fuentes. Estas diversas nutriendas de la iconografía regionalista se vertían en una puesta en escena de cuestiones tales como la fusión etnocultural indígena-gauchesca, la resignificación del paisaje virgen, la militarización del medio rural, la socialización de la imagen del caudillo, entre otros asuntos. No era una iconografía para la exaltación de las virtudes cívicas de un Estado nación centralizado en la clase política urbana, sino que propendía a la autorrepresentación de los diversos grupos constitutivos del mosaico cultural y social que sirvió de soporte al federalismo.

En el presente trabajo intentaremos explorar la construcción sintáctico-pedagógica de la alegoría –en tanto fórmula adaptable a distintos tipos de narrativas visuales con finalidad política–, a efectos de establecer ciertas pautas al servicio de un análisis comparativo de este tipo de figura retórica con relación al lugar ideológico de su enunciación entre 1840 y 1870 (desde la revolución *farroupilha* hasta la Guerra de la Triple Alianza), teniendo en cuenta también su prolongación histórica hasta fines del siglo, como instrumento iconográfico del Estado nación.

La alegoría es una figura extremadamente codificada, pero al mismo tiempo extremadamente permeable. No prospera solamente en las grandes escenografías oficiales, sino que lo hace tanto en ellas como en las pequeñas viñetas de impresos o grabados, en los naipes criollos, en los membretes cartográficos, en las carátulas de manuscritos científicos y en las ilustraciones de documentos políticos. En la mayoría de estos casos el hablante es el sentido común de los sectores sociales letrados –clérigos, pintores, militares, intelectuales–, que buscan ampliar lo más posible la receptividad popular de la imagen y de su mensaje político.

La alegoría resultaba ser –dada la simplicidad convencional de sus atributos iconográficos y la subordinación de la imagen a una estricta “traducción literaria”– un sistema apto para la divulgación y pregnancia social de las ideas. Las utopías revolucionarias, románticas y nacionalistas, surgidas en este ámbito durante el siglo XIX alentadas por la revolución francesa y la norteamericana, se sirvieron en parte de la tradición iconográfica europea, pero en gran medida también la transformaron, la adaptaron adaptándola.

² Amigo, Roberto, “Imágenes sitiadas. Tradiciones visuales y política en el Río de la Plata, 1830-1870”, en esta misma publicación, Peluffo Linari, Gabriel (director), *Memorias del Encuentro Regional de Arte- Montevideo 2007. Región: Fricciones y Ficciones. Arte en tránsito-Diálogos con la historia. Volumen 1*, Museo Municipal de Bellas Artes Juan Manuel Blanes, Montevideo, Ediciones Amigos del Museo Blanes, 2008.

Tanto la utopía de los destinos provinciales conjuntados en el proyecto federalista como la utopía hegemónica de la “ciudad letrada” construyeron sistemas alegóricos difícilmente encajables en los moldes cifrados de la iconografía europea más ortodoxa. Es posible intuir, en dichos sistemas, distintas maneras por las que aquellos proyectos de nacionalidades múltiples, amenazados por un cúmulo de incertidumbres, tendían a construir artificios simbólicos de coherencia integradora ante los riesgos disolventes que se cernían sobre ellos. Por este motivo, la alegórica regionalista rioplatense, durante la gestación de las ideas republicanas, muestra un juego dialéctico en el doble movimiento de expresar por un lado la inasible movilidad y conflictividad histórica del objeto que busca construir, pretendiendo, por otro, congelarlo mediante emblemas atemporales, que buscan desprenderse de su historicidad.

Desde que la alegoría puede entenderse, en un sentido amplio, como una estrategia de la imagen dirigida a personificar o “cosificar” las ideas (o, quizás mejor, los conceptos, como quería Schopenhauer), nos limitaremos a considerarla como un instrumento de expresión y de poder en el orden simbólico. Por lo tanto, no pretendemos focalizar todos los problemas que plantea el “estilo alegórico” como lenguaje en sí mismo, sino plantear el problema de la (auto)representación a través de él ya que, desde esa perspectiva, la alegoría política en el Río de la Plata condensa –independientemente de sus patrones estéticos– importantes tensiones y contradicciones contenidas en el proceso de construcción de las identidades criollas.³

Nuestra hipótesis básica es que, durante los conflictos bélicos que nos ocupan, se produce, en primera instancia, un paralelismo entre dos maneras de alegorizar las ideas políticas: una correspondiente al proyecto “federal-republicano-rural” y otra a la resistencia llevada a cabo por el proyecto “unitario-republicano-nacional”. En segunda instancia, una vez que este último proyecto logra controlar el proceso político, la alegórica provinciana-comarcal del legado federalista entra en franca decadencia, y la nueva alegórica del poder estatal derivada del universalismo académico europeo, esencialmente normativo y subordinador de otros lenguajes, será paulatinamente adoptada para representar al Estado nación.

Heráldica federal-regional

El periodista e historiador brasileño Rubens de Barcellos sostiene que los movimientos rurales independentistas y federalistas de Rio Grande do Sul, particularmente la Revolución Farroupilha (1835-1845), fueron alentados por el ejemplo de la exitosa guerra sostenida por los caudillos de la Banda Oriental contra la ocupación de su territorio por parte del Imperio del Brasil (1820-1825), que condujo a la posterior declaración de pertenencia de la Provincia Oriental a las Provincias Unidas del Río de la Plata. Bento Gonçalves, líder de la revuelta *farroupilha*, sostenía que “*se aproximan los días en que, desterrada la realeza imperial de las tierras de Santa Cruz, nos habremos de reunir para estrechar lazos federales con la magnánima nación brasileira, a cuyo seno nos llama la naturaleza, y nuestros más caros intereses*”.⁴

La revolución de los farrapos no tuvo entonces una finalidad netamente secesionista, sino que aspiraba a una independencia del estado sureño dentro de un nuevo orden federal antiimperial. Sus protagonistas –gauchos, indios, clérigos, caudillos militares y jefes políticos– tenían la misma procedencia social y cultural de los federados del norte argentino y la Banda Oriental. De ahí que buena parte de las alegorías de los farrapos, constituidas por pinturas y piezas textiles, tengan una estructura iconográfica y un trasfondo ideológico similares a otras difundidas, por ejemplo, desde la Confederación Argentina.

³ Acerca de la crítica al concepto de “estilo mestizo” en el arte hispanoamericano, ver Flo, Juan J., *Encuentro infértil*, tomo II, Montevideo, Ediciones del Quinto Centenario, Universidad de la República, 1992.

⁴ De Barcellos, Rubens, *Estudos Rio Grandenses: motivos de história e literatura*, Editôra Globo. Coleção Provincia, vol. 7, Rio de Janeiro, 1955, pág. 48.

Hacia 1841, en plena revolución, el padre Francisco das Chagas realiza su *Alegoría de la República Riograndense*, también llamada *Panel do Padre Chagas*. Un año después, otro clérigo masón de Rio Grande do Sul, el padre Hildebrando de Freitas Pedroso, lleva a cabo una alegoría muy similar, probando que se trata de una imagen ya entonces oficializada como cuerpo emblemático de la República Riograndense.

La estructura de esta alegoría contiene una parte central dedicada a la heráldica de la revolución de los farrapos –que, a grandes rasgos, tiene puntos en común con la del escudo de la Provincia Oriental y con algunos símbolos de la Confederación Argentina– y otra parte, en la que se inscribe la primera, que constituye el pórtico de dos columnas, referencia más o menos directa a la iconografía consagratoria del poder en Europa. Una iconografía que va desde el Imperio Romano a la tradición iconográfica de la masonería, pasando por el bicolumnario de Carlos V, un pórtico o pasaje entre dos columnas⁵ que separaba el mundo conocido del desconocido; el mundo controlable, por oposición al “plus ultra”, al más allá de la civilización abierto por las conquistas del Nuevo Mundo.

Estos dos elementos dominan el marco alegórico separando, también, un espacio en su mismo plano y otro más alejado, y es en este último en el que se ubican, precisamente, los pabellones y la parafernalia emblemática de la república. Ese “detrás” del columnario es el espacio de la utopía posible, el de la “tierra prometida” en los ideales federales republicanos de Rio Grande do Sul.

A pesar de que, por un lado, este sistema alegórico consagra el proyecto republicano como si se tratara de una realidad histórica ya alcanzada e irreversible, por otro lado, la representación de ese proyecto tiene lugar en el espacio virtual de la utopía, detrás del columnario, en el trastelón de los sueños colectivos cuya realización definitiva está todavía, en 1840, “más allá” de los triunfos militares y políticos conquistados por los farrapos. Por cierto que esa sucesión de planos cada vez más “lejanos” contiene, al mismo tiempo, espacios emblemáticos cada vez más abstractos.

La sucesión de batallas y de fechas decisivas que jalonan la revolución de los farrapos se dispone a lo largo de una cinta continua que envuelve el fuste de las columnas desde las bases hasta los capiteles, en cada uno de los cuales se asienta una figura alusiva a la mitología griega de la guerra: Marte y su hermana Bellona. Por otra parte, al doble columnario se suma la presencia del “ojo radiante”, fuente de luz colocada en el centro de la escena como soporte de la victoria alada (“triumfos”), marcando la presencia de elementos de la heráldica masónica, principalmente de la utilizada por la francmasonería en tiempos de la Revolución Francesa.

La filiación a estas logias, tanto del padre Chagas como del padre Hildebrando, no viene sino a confirmar la importancia que tales congregaciones –con una compleja estructura de dependencia respecto de las grandes *hermandades* europeas– tuvieron en el proceso de independencia en Iberoamérica.⁶

La reiteración de la doble columna dentro del escudo de la república está casi desprovista de materialidad en su representación y se encuentra coronada por dos esferas que aluden al “planeta” y al “cosmos”. La imagen del planeta (sobre la columna izquierda del escudo) tiene las características de la

⁵ El columnario de doble fuste se encuentra también reiteradamente aludido a partir de 1800 en la iconografía masónica, tanto en el esquema simbólico del templo como en los diplomas que la masonería entregaba a sus iniciados en el siglo XIX. Ver Fernández Cabrelli, Alfonso, *La francmasonería en la independencia de Hispanoamérica*, Montevideo, Ediciones América Una, 1988.

⁶ Según los estudios de Bartolomé Mitre sobre los mirandistas y sus relaciones con varias logias del Río de la Plata, el primer grado de iniciación de los Caballeros Racionales (una sociedad ubicada en España pero vinculada a la Gran Reunión Americana de Londres) era “trabajar por la independencia americana y, el segundo, la profesión de fe democrática, jurando, no reconocer por gobierno legítimo de las Américas, sino aquel que fuese elegido por la libre y espontánea voluntad de los pueblos, y de trabajar por la fundación del sistema republicano”. Ver Fernández Cabrelli, *op. cit.*, pág. 91.



antigua "esfera armilar";⁷ que constituía el más primitivo blasón de armas concedido por la Corona de Portugal al príncipe del Brasil en 1645, en alusión a los descubrimientos realizados por los portugueses a través de los "mares nunca dantes navegados". A su vez, la esfera sostenida por la pequeña columna de la derecha, constituida por un círculo azul con diecinueve estrellas en su interior, posiblemente contenga reminiscencias del Escudo Real de Armas proclamado por el Imperio de Brasil en 1822, el que

PADRE FRANCISCO DAS CHAGAS
MARTINS D'AVILA E SOUZA
*Alegoría de la República
Riograndense*

1841, aguada sobre papel.
Museo Julio de Castilhos, Porto
Alegre, Brasil.

⁷ La esfera armilar consiste en un globo terráqueo formado por meridianos y paralelos cruzados por un anillo central que sigue la inclinación de la eclíptica. Esta imagen, de antigua data, se divulga en la península ibérica a principios del siglo XVII. En 1647 aparece en la alegoría de portada del libro *Rerum per Octennium in Brasilia*, de Casparis Barlaei, y en esa misma época pasa a formar parte del Templo Masónico (*Emblemata*, de Sambucus, Amberes, 1564). Hacia 1800 ya se le encuentra en varias ocasiones formando parte de la emblemática del Brasil, lo que da lugar, a fines del siglo XIX, al círculo azul cruzado con la inscripción comptiana "Orden y Progreso" que subsiste en el actual pabellón nacional de ese país.

estaba compuesto, entre otros elementos, por una orla circular de color azul que contenía diecinueve “estrellas de plata”⁸

Esta presencia de una simbología colonial e imperial en la heráldica de los farrapos es expresión del carácter sincrético y aún contradictorio que poseía su proyecto federalista-republicano: a la vez que manifestaba el sentimiento de pertenencia cultural a la región “platense”, reforzaba su fidelidad a una historia colonial que compartía con el resto de Brasil y cuyo legado de una estructura imperial la revolución pretendía trocar en estructura federativa.

En la alegoría de la Confederación Argentina es posible volver a encontrar ciertos datos de la simbología masónica como la centralidad del sol y la disposición lateral de los cañones y pirámide de balas, esta última proveniente de la francmasonería durante la Revolución Francesa y, más precisamente, del emblema de la *Section de l’Arsenal*.

Por otra parte, tanto la leyenda superior como la inferior destacan la importancia de la palabra escrita para acompañar y completar el sentido de las imágenes. Se introduce así dentro del cuerpo alegórico el propio cuerpo del “lema”, como ocurría en la primitiva “emblemata” de los siglos XVI y XVII,⁹ integrando entre los demás recursos visuales el conocido con el nombre de “divisa”. En última instancia, se reafirma por esa vía el hecho de que tanto el lenguaje alegórico como el escrito participan de un léxico, no siendo otra cosa que signos articulados en el espacio del habla política.

Al igual que en la “alegoría *farroupilha*” del padre Chagas, el núcleo propiamente heráldico está definido por una compleja estructura interna que, en el caso de la alegoría de la Confederación, actúa contraponiéndose a la representación figurativa del espacio de fondo, paisaje contra el cual contrasta. Este “espacio paisajístico” en último plano aparece ya en los emblemas del siglo XVI y XVII, lo que prueba que la tradición rioplatense de “la emblemata” proviene en gran parte de la herencia jesuítica, que toma los modelos del 1600 como recurso pedagógico para enseñar “verdades morales”.

Si seguimos la ya clásica distinción de Walter Benjamin¹⁰ entre un concepto *teológico* del símbolo –en el que está implícita la unidad de lo sensible y lo suprasensible, la unidad indisoluble entre signo material y significación metafísica, tal como también lo pensaba Marsilio Ficino– y un concepto *barroco* de éste, en el que entra a jugar la dimensión especulativa y convencional, es decir, la *dimensión alegórica*, podríamos llegar a encontrar un paralelo de esta dualidad en el tipo de simbología regionalista que venimos considerando. El equivalente al símbolo teológico sería, en este caso, buena parte de la simbología masónica, como, por ejemplo, la imagen del sol, la del ojo inscrito en un triángulo, etcétera. El equivalente al símbolo barroco sería, por su parte, la totalidad del corpus emblemático, dentro del que juegan en forma dialógica la imagen heráldica con predominio de “símbolos puros” y la imagen que sirve de escenario, tratada según los principios tradicionales de la representación del paisaje. La situación de este segundo plano de simbolización condice perfectamente con lo que Benjamin observa en la alegoría barroca: “*Definir como especulativo este nuevo concepto de lo alegórico es legítimo en cuanto se propone como el oscuro fodo contra el cual debía destacarse claramente el mundo del símbolo (puro o teológico)*”.¹¹

En el emblema de la Confederación puede observarse, del lado izquierdo, un paisaje marítimo con embarcaciones de la escuadra federal mientras que, del lado derecho, sobre tierra firme, un soldado



Emblema masónico
de la Sección del Arsenal
c. 1790, París.

⁸ Meireles, Mario M., *Símbolos nacionais do Brasil e estaduais do Maranhão*, Rio de Janeiro, Ed. Governo do Maranhão, Rio de Janeiro, Companhia Editora Americana, setembro 1972, pág. 35.

⁹ Recogida por el *Tratado*, de Pittoni, en 1562, y por *Imprese illustri*, de Ruscelli, en 1566, ambos autores venecianos. Ver Praz, Mario, *Imágenes del barroco*, Estudios de emblemática, Madrid, Ediciones Siruela, 1989.

¹⁰ Benjamin, Walter, “El origen del Trauerspiel alemán”, en *Obras completas*, libro I, vol. 1, Madrid, Abada Editorial, 2006.

¹¹ *Ibid.*, pág. 377.



armado de boleadoras amenaza por la espalda a un embanderado representante del Imperio Británico. Este curioso dato histórico alude indirectamente, como veremos, a la guerra librada contra ese imperio por los colonos norteamericanos.

Por su parte, en la ya referida alegoría del padre Chagas se destacan, junto a cada columna a uno y otro lado del emblema, las figuras del militar criollo (izquierda) y del indígena (derecha), haciendo referencia a la conjunción binaria de etnias y de castas a la hora de aunar voluntades políticas en torno de la revolución agraria y regionalista.

El mismo motivo, aunque ahora representado por un soldado de línea y un indígena armado, lo volvemos a encontrar en la alegoría de la Confederación. Aun cuando dicho motivo se reitera en viñetas y publicaciones de la región hasta fines del siglo XIX, en el caso de la mencionada alegoría reviste características muy particulares, ya que la figura del indígena –con ciertos atributos del indio navajo y del cherokee– forma parte de un conjunto de referencias explícitas al federalismo norteamericano. En efecto, recordemos que gran parte de los territorios que hoy constituyen la República Argentina estuvieron gobernados, entre 1810 y 1853, por una sucesión de estructuras político-institucionales diferentes que carecieron, incluso, de texto constitucional. Entre 1810 y 1831 hay una pugna entre proyectos centralistas (unitarios) y federales, hasta el triunfo en 1831 de un modelo confederacionista, que recién en 1853 recibirá un estatuto institucional en el Estado federal.¹²

Hay en la alegoría de la Confederación muchos elementos que delatan las proximidades entre la Constitución argentina de 1853 y la norteamericana que la antecedió en más de sesenta años. Ahora bien, hubo por lo

117

ANÓNIMO
Alegoría de la Confederación
Argentina

Archivo General de la Nación,
Departamento de Documentos
Escritos, Sala X, C.17.A-8, n° 3,
Buenos Aires, Argentina.

¹² Para aumentar la confusión terminológica, debe reconocerse que “hasta la aparición del Estado federal norteamericano, con la Constitución de Filadelfia (1787), la literatura política entendía por federalismo solamente la unión federal”, tal cual era la tradición de las Provincias Unidas del Río de la Plata. Ver Carmagnani, Marcello (coord.), *Federalismos latinoamericanos: México, Brasil, Argentina*, México DF, Fondo de Cultura Económica, 1996, pág. 86.



menos dos momentos de notoria aproximación entre el proyecto político argentino y el modelo de Filadelfia: uno en el período de influencia de Manuel Dorrego, desde su regreso de Estados Unidos en 1820 –momento a partir del cual divulgó en el Río de la Plata su admiración por aquel estatuto federal– hasta su muerte en 1828, y otro al promulgarse la Constitución argentina de 1853. Este texto está inspirado en varias constituciones europeas, pero abrevó en el espíritu republicano de la federación estadounidense, sobre todo en lo que atañe a la división de poderes, a la autonomía provincial y a la existencia de un Ejecutivo limitado en sus atribuciones por un Congreso bicameral.

Parece descartable la posibilidad de que la alegoría de la Confederación se inscriba en el primer momento (1820-1828) dado que, entre otros motivos, en ella está presente el lema *Mueran los salvajes Unitarios*, el cual, “oficializado” recién después de la muerte de Dorrego, adquiere notoriedad durante el gobierno de Juan Manuel de Rosas. Por otra parte, la presencia de doce estrellas en la bandera y escudo federales, hace pensar en las doce provincias que intervinieron en la Constitución de 1853, exceptuando Buenos Aires, que se negó a suscribirla.¹³

En el núcleo emblemático de esta alegoría convive dicho escudo con otros elementos que refieren a la heráldica federal norteamericana: el águila de cabeza blanca (“águila calva”), que sostiene del lado derecho un haz de flechas (en el caso del país del norte suman trece, el número de estados federados) y del lado izquierdo una rama de olivo, símbolo de la paz; así como el lema *Pluribus unum* (*De muchos, uno*). A su vez, el águila se apoya triunfante sobre el cuerpo del león derrotado, aludiendo a la caída del poder colonial e imperial. Este sincretismo simbólico, de peculiar factura, pone de manifiesto la visión panamericanista que anidaba dentro del imaginario federal rioplatense.

Alegorías de impugnación

En las imágenes impresas de propaganda política que sirvieron como forma de resistencia tanto contra los aliados del modelo confederal rosista (1830 a 1852) como contra los aliados (Argentina, Brasil y Uruguay) en la guerra que asoló al Paraguay (1865 a 1870), aquel espacio paisajístico que la heráldica federal republicana relegaba a un segundo plano pasó a ser el escenario principal en el que se desarrolló el espectáculo –generalmente satírico– de las *alegorías de resistencia*, desprovisto de todo tipo de simbología heráldica laudatoria, lo cual rompe con la tradición barroca de una alegoría supeditada a los dos planos de la “emblemata”, prefigurando, en cambio, el *realismo alegórico* propio de la segunda mitad del siglo XIX. En efecto, lejos de pretender consagrar un proyecto político, muchas de esas alegorías buscaron desarrollar una narrativa crítica del poder o celebratoria de ciertos acontecimientos, amalgamando imagen y escritura, ya que estaban destinadas a circular tanto dentro del medio rural como del urbano, aunque las pertenecientes a periódicos montevideanos se ajustaron más estrictamente a la lógica de una cultura urbana que, sin perder su antigua condición verbal y auditiva, tenía el acento de una cultura visual cada vez más compleja.

Es necesario incluir en estas consideraciones no solamente las imágenes de reproducción seriada que tuvieron una finalidad propagandística o didáctica, sino aquellas que, utilizando dispositivos iconográficos vulgarizados en la época, plasmaron sus escenas desde una mirada intimista o epistolar, para consumo “de salón”, brindando testimonio de la profunda politización de las relaciones sociales y afectivas compartidas por los sectores letrados urbanos. El común denominador de todos estos casos es que en ellos predominó la necesidad de narrar una situación, antes que el deseo de simbolizar un modelo.

En una acuarela realizada en el Uruguay hacia 1851, de autoría anónima, se representan las imágenes del general Justo José de Urquiza y del brigadier general Manuel Oribe, en momentos de reunirse para

¹³ Podría tratarse, en principio, de las provincias de Entre Ríos –sede del gobierno federal–, Catamarca, Córdoba, Corrientes, Jujuy, Mendoza, Salta, San Juan, San Luis, Santa Fe, Santiago del Estero y Tucumán.



acordar la llamada *Paz de Octubre*, que puso fin a la Guerra Grande. Esta pieza posee algunos de los atributos de carácter emblemático que se han visto en los casos anteriores (objetos fuertemente simbólicos relacionados con un horizonte o un paisaje), pero no existe la división categórica entre un espacio heráldico y un espacio naturalista descriptivo, sino que todas las partes –incluyendo los fragmentos dispersos provenientes de una heráldica neoclásica– se encuentran homologadas en un único espacio, cuya caracterización podríamos considerar “realista”. Los atributos emblemáticos no *se relacionan* con ese paisaje, sino que *se instalan* en él, compartiendo su mismo espacio de representación. La columna concentra el sentido laudatorio del acontecimiento que tiene lugar junto a ella, al tiempo que este triunfo de la paz “sin vencidos ni vencedores” aparece confirmado por una suerte de “victoria” que sobrevuela la escena. Ambos elementos pertenecen a la estructura alegórica neoclasicista.¹⁴ Aun así, el “clasicismo” en esta alegoría está condicionado por las limitaciones de la propia realización, ya que es notoria la contradicción entre los elementos tomados en préstamo de la simbología académica y la relativa precariedad del dibujo con el que son representados; dibujo cuya delicada gracia no oculta su factura inexperta y su impronta “popular”. Esto la convierte en una pieza particularmente interesante para los propósitos del presente estudio, en el que pretendemos abordar una producción iconográfica –realizada muchas veces, como en este caso, por autores anónimos– propia de identidades culturales oscilantes entre el modelo rural autonomista y el modelo urbano centralista, definiendo un lugar donde se cruzan ideas políticas de autonomía provincial, ideas de un modelo ambiguo republicano y federal, e ideas centralistas de un Estado nación confederado y liberal. La *Alegoría de la Paz de Octubre* es una pieza que adelanta, apenas entrada la segunda mitad del siglo XIX, la fórmula compositiva del *realismo alegórico*, al integrar elementos simbólicos y descriptivos con la particularidad de que los primeros han sido descontextualizados de su

ANÓNIMO
Alegoría del Tratado de Paz de Octubre de 1851
 1851, acuarela sobre papel,
 14 x 21 cm.
 Museo y Archivo Histórico
 Municipal Cabildo de Montevideo,
 Uruguay.

¹⁴ W. Benjamin distingue un concepto profano del símbolo propio del clasicismo donde se funde el individuo éticamente perfecto con la idea de belleza en una interioridad sin dialéctica, sin juego de contrarios. Por lo general el clasicismo adjudica al símbolo caracteres de claridad, gracia y belleza, *op. cit.*, pág. 377.



léxico original y recompuestos en un sistema visual en el cual dejan de pertenecer al mundo exclusivo de los símbolos, para incorporarse al del paisaje y las cosas cotidianas. En este sentido, vale la pena observar también que los personajes están en actitud de diálogo, pero no se recurre a la palabra escrita para hacer explícitos los contenidos de la conversación, un recurso, sin embargo, muy frecuente en la época, utilizado en alegorías realizadas por refugiados unitarios argentinos en Montevideo.

Entre 1839 y 1842 se publicaron en la capital uruguaya los periódicos *El Grito Argentino* [sic] (24 de febrero al 30 de junio de 1839) y *Muera Rosas* (23 de diciembre de 1841 al 9 de abril de 1842), en los que escribieron importantes intelectuales porteños exiliados políticos del rosismo, como Juan Bautista Alberdi, Valentín Alsina, Miguel Cané, Esteban Echeverría, Andrés Lamas y José Mármol, entre otros.

Las escenas alegóricas litografiadas en estos periódicos fueron abundantes y de variada índole. En una de ellas, titulada *El patriotismo de Rosas y de Nicolás Anchorena*, volvemos a encontrar el espacio escenográfico unificado dentro del cual se disponen las figuras narrativas, en este caso acompañadas de textos referidos al parlamento de los personajes.¹⁵

En la mayor parte de las ilustraciones de *El Grito Argentino*, la escritura es incorporada como elemento gráfico, permitiendo la formulación explícita del guión narrativo al mismo tiempo que la reconversión del texto en líneas de fuerza dinámicas dentro de la escena. Hay en esto no solamente ecos de las antiguas xilografías para divulgación de temas cristianos –como la *Biblia Pauperum* del siglo XV–, sino también referencias al entorno más inmediato de cierta iconografía epigramática federal –la divisa, las figuras herál-

¹⁵ El “diálogo” entre el desheredado urbano y el gran latifundista Nicolás Anchorena muestra a este último enriqueciéndose con la cosecha de sus campos mientras Juan Manuel de Rosas, su aliado, desatiende los intereses de la ciudad y la provincia de Buenos Aires. En verdad, Rosas no solamente fue un servidor político de los intereses de la familia Anchorena, también fue un servidor personal, ya que se desempeñó como regente de las estancias de don José y don Nicolás Anchorena entre 1818 y 1830, asunto que lo llevará a plantear una acción judicial –en cláusula testamentaria– contra las sucesiones de estos estancieros, en vista del alto monto adeudado por concepto de sueldos nunca cobrados.

dicas con textos incorporados, las piezas textiles alegóricas, los papeles impresos con versos en octava, etcétera–, cuya eficacia seguramente fue reconocida por los unitarios de la resistencia, a sabiendas de su profundo arraigo popular.

Dentro del espacio superior del grabado, pueden observarse la imagen de la muerte condenando al general Juan Manuel de Rosas y la de Mercurio que blande su caduceo mientras augura mejores tiempos para Buenos Aires. Ambas figuras pertenecen a la tradición iconográfica de Occidente pero, en este caso, la situación de Mercurio sobrevolando el perfil de la ciudad constituye en sí mismo un motivo alegórico reiterado en el siglo XIX, que tiene antecedentes lejanos en la emblemática de *Imago Primi*, editada con motivo de la celebración del centenario de la Compañía de Jesús. Tanto los caudillos muertos por el régimen rosista –señalados en los cráneos del ángulo inferior izquierdo– como las escenas de Nicolás Anchorena junto a Juan Manuel de Rosas bajo la amenaza de la guadaña, y de Mercurio sobre la ciudad de Buenos Aires, constituyen núcleos iconográficos dotados de cierta autonomía semántica, pero integrados luego en la sintaxis visual de la totalidad mediante la mutua complementación de sus significados. El espacio unificador está definido principalmente por la línea de horizonte que enhebra los distintos campos de representación, de modo que el poder explicativo del complejo alegórico reside en esa disposición diagramática de sus partes.

Una alegoría diferente en este contexto es la parodia heráldica dedicada al general Juan Manuel de Rosas, publicada en *Muera Rosas* el 5 de marzo de 1842. Si bien, como ya se ha dicho, las *alegorías de impugnación* de estos periódicos no utilizan la estructura de la iconografía heráldica como vehículo (dado que no se proponen fines laudatorios), en este caso singular sí se usa, pero con fines satíricos. Tal alegato contra Rosas encierra una alegoría (en el sentido de *alegoría barroca*), desde el momento que existe una tensión de significados contradictorios que parasita la imagen: en la propia estructura formal de una emblemática de alabanza se instala una emblemática de denuncia; una fórmula iconográfica destinada a consagrar virtudes en clave cristiana pasa a contener un significado destinado a deplorar horrores en clave apocalíptica.



ANÓNIMO
De *Imago primi saeculi*
Societatis Iesu.
1640, impreso por Plantino,
Amberes.



Las nobles distracciones del Ilustre Restaurador

En: *El Grito Argentino*, Montevideo, 10 de marzo de 1839, núm. 5, pág. 4, litografía sobre papel. Biblioteca Nacional, Montevideo, Uruguay.

En verdad os digo [...]

En: *Muera Rosas*. Periódico semanal, Montevideo, 30 de enero de 1842, núm. 6, pág. 4, litografía sobre papel. Biblioteca Nacional, Montevideo, Uruguay.

La representación de la violencia sanguinaria y fratricida aparece complementada con notas de humor satírico en diversas alegorías del periodismo unitario montevideano, en las que se muestran esqueletos parlantes, seres humanos con máscaras de animales, vestigios aprovechables de una iconografía procedente tanto de mitologías medievales como de leyendas rurales regionales.

Dentro de lo que he denominado *alegorías de impugnación* es necesario incluir alguna de las xilografías de los periódicos del frente de guerra paraguayo, impresos entre 1867 y 1868. No todas estas piezas xilográficas pueden considerarse alegorías, pero lo que las vincula es el hecho de que en casi todas ellas se destruye tanto la representación del espacio tridimensional como la estructura díptica interna propia de la emblemática. Esto es muy evidente en el dibujo que ilustra el calvario de Curuzú Cuatíá,¹⁶ donde la sintaxis visual está sometida a la tensión interna entre dimensiones de figuras, tipos de iconografía y espacios narrativos diferentes entre sí. El sentido surge de la relación entre esos diversos planos enunciativos, a los que se agrega un texto escrito que brinda la clave para el desciframiento del cuerpo alegórico. Una de sus escenas, en la que verdugos representantes de la Iglesia aplican la tenaza y la pinza ardientes a un hereje martirizado, reintroduce en la historia del siglo XIX la represión de la Iglesia aliada a los conquistadores, encarnados ahora en el Imperio del Brasil.

En este caso, la existencia de un espacio no convencional, donde las figuras difieren en estilo y escala aunque conforman un sistema de entidades interrelacionadas, se debe a la utilización de matrices de madera preexistentes, combinadas de manera adecuada para los fines de la representación. Esta improvisada contingencia de las imágenes constituye la clave de un lenguaje alegórico precariamente construido en medio de la batalla, en imprentas peregrinas que recorrían los sitios de guerra “a paso de buey”:

Manuel Colunga y Juan José Benítez, dos guerreros evacuados del frente por haber sido heridos, eran los artífices de los grabados de *El Centinela*.¹⁷ En su número del 22 de agosto de 1867 se publica la imagen de un militar aliancista con los ojos vendados y la espada en alto, pretendiendo degollar un gallo que está a sus espaldas. En el texto que le sigue puede leerse:

Todos conocen el juego del gallo ciego con que los muchachos divierten al pueblo en esos días de regocijos públicos. La escuadra, pues, ha jugado con Humaitá la farsa del gallo ciego, vogando a tontas y a ciegas, con sus portalcones cerrados a piedra y lodo, sin rumbo y en tinieblas completas;

¹⁶ Curuzú Cuatíá era un cuartel guaraní caído en manos de las tropas brasileñas el 3 de setiembre de 1866. Este bastión paraguayo fue reconquistado menos de un año después por las tropas del mariscal Solano López.

¹⁷ *El Centinela*. Periódico de la Guerra de la Triple Alianza, publicación facsimilar prologada por Osvaldo Salerno y José Antonio Vázquez, Asunción del Paraguay, Ediciones del Centro de Documentación e Investigaciones (CDI) del Centro de Artes Visuales Museo del Barro, 1998.



*porque hasta su Almirante Ignacio se vendó los ojos para dar en falso su golpe. Nuestros artilleros hicieron cantar el gallo en Curupayty, despachando sobre las desorientadas corazas sus aceradas balas, y advirtiéndoles que se habían extraviado de rumbo, dejando atrás la cabeza del gallo. ¡Qué chasco! ¡Qué golpe tan rotundo dado a los muchachos imperiales...!*¹⁸

Quizás la ilustración en clave metafórica de *El Centinela* haya alcanzado en este dibujo su clímax, al lograr el máximo efecto comunicativo con el mínimo de recursos figurativos. La poética de esta imagen recuerda la del núcleo significativo de los *emblemata* en el siglo XVII, pero el poder revelador de su enunciado satírico remite más cercanamente a ciertas acuarelas realizadas por Juan Manuel Besnes e Irigoyen —español residente en Montevideo desde los primeros años de 1800— que ironiza en torno al brigadier general Manuel Oribe y a su aliado argentino, el general Juan Manuel de Rosas. En la primera de ellas,

Juan Manuel de Rosas

En: *Muera Rosas*. Periódico semanal, Montevideo, 5 de marzo de 1842, núm. 10, pág. 3, litografía sobre papel.
Biblioteca Nacional, Montevideo, Uruguay.

¹⁸ *El Centinela*, Asunción, agosto 22 de 1867, año 1, n° 18, pág. 2.



Curuzú

En: *El Centinela*. Periódico serio-jocoso, Asunción, 18 de julio de 1867, año 1, núm. 13, pág. 2, xilografía sobre papel.

Centro de Artes Visuales / Museo del Barro, Asunción, Paraguay

Curuzú en idioma guaraní, quiere decir "Cruz". ¿Pero quién puso a ese lugar un nombre que con el tiempo debía realizar en su suelo el suplicio de la Cruz? El ejército aliado entró a Curuzú cantando Hosanna [...] Allí ha permanecido en un calvario; allá ha visto desangrarse sus mejores soldados; allá el cañón Paraguayo ha aniquilado a las fuerzas conquistadoras, y en medio del terror de la muerte y el abatimiento, Curuzú ha abierto un gran osario, y levantado la cruz sepulcral a esos abyectos esclavos.

un epigrama escrito en lápiz reza: "Oribe enciende el cigarro con el libro de la Constitución". La segunda posee otro en el que puede leerse: "Rosas apoyado sobre una caña de maíz o una mazorca". En ambos casos el epigrama resulta ser la clave del sarcasmo, pues las imágenes no llegan por sí solas a transmitir el sentido de una ironía cuya metáfora está potenciada a segundo grado en la alusión a la "mazorca". En efecto, esta no solamente era –al igual que el trigo– uno de los principales rubros de exportación del gobierno rosista, sino que también podía entenderse como uno de sus principales puntos de apoyo militar, ya que Rosas se apoyaba en los "mazorqueros", tal era el nombre que recibían sus milicias más agresivas y sangrientas.

La familiaridad de estas imágenes epigramáticas con la del escueto grabado del almirante Ignacio jugando al gallo ciego radica en la común condición de ser escenas unipersonales, de las cuales se ha sustraído todo tipo de contexto figurativo. Aunque la imagen del almirante no requiere epigrama alguno para comprender de inmediato su significación general –y las acuarelas de Besnes sí necesitan del apoyo textual para ser descifradas–, todas ellas pueden considerarse antecedentes iconográficos del *realismo alegórico* en la región, por cuanto la alegoría del "militar imperialista desorientado", del "traidor a la república" y del "tirano apoyado en la fuerza" se enuncian ya no mediante atributos o recursos convencionales como en la alegoría clásica (Cesare Ripa, 1593¹⁹), sino mediante la representación realista de sus protagonistas en situaciones absurdas.

El realismo alegórico en Juan Manuel Blanes²⁰

La Guerra de la Triple Alianza que devastó a la República del Paraguay tuvo como móvil principal la alianza del presidente argentino Bartolomé Mitre con el Imperio del Brasil, alentada por el interés divisionista y monopolístico puesto sobre esta región por los capitales británicos. El Uruguay intervino como "aliado circunstancial", cuyo gobierno pagó de esa manera la cuota política del apoyo brindado por sus vecinos a la Cruzada Libertadora del general Venancio Flores. Esta compleja situación dio lugar, en el ánimo público rioplatense, a confusos sentimientos de desconcierto y culpabilidad, visto el trágico destino de la nación paraguaya, que había sido el germen del proceso poblacional en el Río de la Plata.

Esta guerra dio paso, desde el punto de vista político, a un nuevo (des)equilibrio regional, mostrando crudamente que la lógica de la modernización estaba inseparablemente unida a la del poder político-militar representado, en ese contexto, por el eje Buenos Aires-Río de Janeiro. Pero en lo que respecta al plano estrictamente cultural, la guerra actuó como punto de inflexión, consagrando definitivamente en la región la hegemonía de los sistemas de representación asociados al "orden y progreso" –propios del positivismo y de la modernización– en detrimento de otros lenguajes menos estructurados ideológicamente, derivados de tradiciones populares y misioneras regionales que, sin embargo, habían tenido su propio lugar de participación en los espacios simbólicos del imaginario republicano federalista y en la iconografía de resistencia unitaria, hasta entrada la segunda mitad del siglo XIX.

En efecto, ciertas piezas iconográficas como la ya mencionada del padre Chagas en Rio Grande do Sul, la narrativa gráfica de Besnes e Irigoyen en el territorio de la Banda Oriental, las alegorías que ilustraron los periódicos montevidianos de la Guerra Grande y, casi treinta años después, las que emitieron las imprentas del frente de guerra paraguayo, constituyen algunos ejemplos de aquellos sistemas de

¹⁹ Ripa, Cesare, *Iconología*, Madrid, Akal Editorial, 1987. La primera edición ilustrada data de 1603.

²⁰ La sección del presente ensayo referido a "El realismo alegórico en Juan Manuel Blanes", es una versión ampliada y corregida publicada en: Peluffo Linari, Gabriel "Alegoría y utopía republicanas. Consideraciones sobre la iconografía alegórica en el Río de la Plata en el siglo XIX", en Achugar, Hugo y Mabel Moraña, Editores, *Uruguay: Imaginarios Culturales, Tomo 1. Desde las huellas indígenas a la modernidad*. Ediciones Trilce, Montevideo, 2000.



El gallo ciego

En: *El Centinela*. Periódico serio-jocoso, 22 de agosto de 1867, año 1, núm. 18, pág. 2, xilografía sobre papel.
Centro de Artes Visuales / Museo del Barro, Asunción, Paraguay.



JUAN MANUEL BESNES E IRIGOYEN
Oribe enciende el cigarro con el libro de la Constitución

En: *Álbum* [s.n.] 1830-1859. 32 acuarelas, 41 dibujos, 31 anotaciones. Carece de portada. Biblioteca Nacional, Montevideo.



JUAN MANUEL BESNES E IRIGOYEN
Rosas apoyado sobre una caña de maíz o una mazorca

En: *Álbum* [s.n.] 1830-1859. 32 acuarelas, 41 dibujos, 31 anotaciones. Carece de portada. Biblioteca Nacional, Montevideo.

representación que serían desplazados cuando se consolida definitivamente el mapa político regional de los Estados nación, después de la Guerra de la Triple Alianza.

El pintor Juan Manuel Blanes, paladín del modelo académico dominante en la iconografía nacionalista del Cono Sur, había cursado sus primeros estudios sistemáticos de pintura en Florencia entre 1860 y 1864. Veinte años después, entre 1879 y 1882, volvía a esa ciudad con su familia realizando allí, entre otras obras de carácter alegórico, el óleo denominado *La paraguayana*. Hay ciertos episodios relativos a esta obra y a este viaje de Blanes²¹ que vale la pena mencionar como preámbulo del caso, en la medida en que muestran –aunque casi podría decirse “que dramatizan”– el triunfo de aquel sistema de representación de origen académico puesto a construir el imaginario hegemónico de nuestros Estados nacionales.

En 1877, el pintor brasileño Pedro Américo –célebre artista de la corte imperial– había realizado para orgullo de su gobierno una tela de casi setenta metros cuadrados que representaba el triunfo aliado en la batalla de Avahy durante la guerra contra Paraguay. Pero la había pintado en Florencia y la había expuesto públicamente en esa ciudad el 1º de mayo de aquel año para que la contemplara el propio emperador del Brasil, Pedro II, de gira en ese momento por Italia.

Dos años después, Blanes hace escala en Río de Janeiro durante su segundo viaje a Europa, y desembarca expresamente para contemplar la obra de su colega que había hecho ingresar la Guerra de la Triple Alianza en el espacio mítico de la invencibilidad del Imperio. Al llegar a Florencia, Blanes inicia la alegoría de *La paraguayana* en una situación comparable a la experimentada por Pedro Américo, al pintar un tema regional sudamericano en una ciudad capital del arte europeo del *Ottocento*. Ambos manifiestan, con ese proceder, sus propias fidelidades a una esquizofrenia cultural tributaria del “progreso”, que comienza a ser paradigmática en la segunda mitad del siglo XIX y que de cierta manera se generaliza a partir de la Guerra de la Triple Alianza.

El deseo de Blanes, en cuanto a ser oriental y americano en su ideología estética, le lleva no sólo a ser europeo en el lenguaje, sino a realizar la obra en el propio terreno físico donde se gesta la mundialización de esos códigos iconográficos.

La paraguayana representa una mujer criolla de tipo mestizo que recorre dolorida un campo de batalla regado con restos de utilería bélica y cadáveres. Parece observar, melancólicamente, ciertos objetos que yacen en el suelo: un fusil, un libro roto y un enigmático trozo de bandera encima de una calavera.

En esa época, en cartas a su hermano Mauricio, Blanes solicita fotografías y datos directos de las características de la selva paraguayana en que se libraron esos combates. Sin embargo, termina representando un paisaje desolado,²² escenario de la muerte colectiva y marco alegórico en el que se inscriben los demás acontecimientos.

La perturbación que Blanes introduce en la verosimilitud de la escena, anunciando la intención alegórica, está constituida por la presencia de un libro roto en cuyas páginas puede leerse “Historia de la República del Paraguay” y por un rostro masculino cadavérico, semienterrado boca arriba, cubierto con la bandera tricolor del Paraguay (azul, roja y blanca) en el ángulo inferior izquierdo.

La comparación de esta obra terminada con otra igual, pero de menor tamaño, que podría considerarse un estudio preparatorio, da cuenta de una curiosa relación inversa existente entre sus sintagmas alegóricos: en la pintura preparatoria, el rostro no llega a descubrirse como tal bajo los restos de una



JUAN MANUEL BLANES
La paraguayana

c. 1879, óleo sobre tela,
100 x 80 cm. Museo Nacional
de Artes Visuales, Montevideo,
Uruguay.

²¹ Fernández Saldaña, José María, *Juan Manuel Blanes. Su vida y sus cuadros*, Montevideo, Impresora Uruguaya, 1931, pág. 154.

²² Considerando como fuente posible el material fotográfico de W. Bate y Cía. tomado en el momento de los sucesos, Blanes podría haberse basado para esta alegoría en la fotografía que muestra las ruinas de Itapirú, dada la extraordinaria similitud de topografía y encuadre que poseen ambas imágenes.



bandera tratada con gruesas pinceladas, mientras que la inscripción en el libro presenta una meticolosa legibilidad; en el cuadro definitivo, en cambio, esta inscripción se torna borrosa, mientras que el cadáver embanderado adquiere una inequívoca definición. Estas dos imágenes, acompañadas por la de un fusil, constituyen la clave reveladora de la escena: se trata de un *pater* nacional sepultado y una historia republicana truncada por la guerra. Aquí el carácter masculino del rostro que yace bajo la bandera indica que quien está sepultado no es *la república* o *la patria*, sino *el pater* político que la representa y que la acompaña hasta la muerte. Esta separación de cuerpos alegóricos permite una salida esperanzadora a la dominante apocalíptica de la escena.

La paraguaya cobra sentido en virtud de ese contexto, pasando a representar la supervivencia y el futuro de los ideales republicanos. De esta manera Blanes opera oblicuamente con la alegoría; no recurre a los estereotipos clásicos, sino que introduce pequeñas desviaciones o perturbaciones figurativas para producir la sintaxis alegórica dentro del sistema de representación académico y naturalista convencional. En esto consiste el modo operativo del *realismo alegórico*. No desconoce los códigos de la alegoría convencional, pero tampoco los adopta mecánicamente. El ejemplo más categórico de este proceder lo constituye la propia figura de *la paraguaya* que no deja de ser, en definitiva, la imagen de la “república violada” y presenta visibles paralelismos con cierta imaginería francesa de la misma índole.

Si bien los sencillos atuendos grecorromanos que caracterizan la clásica representación mariana de la república en Francia desde 1879²³ han sido aquí trocados por atuendos regionales, que aluden al primitivo

JAVIER LÓPEZ
*Las ruinas de Itapirú, la Guerra
contra el Paraguay*

Montevideo, Bate y Ca., 1866,
fotografía, b/n, 20 x 13 cm.
Biblioteca Nacional,
Montevideo, Uruguay.

²³ Agulhon, Maurice, *Marianne au combat: l'imagerie et la symbolique républicaines de 1789 a 1880*, París, Flammarion, 1979.



conjunto cromático del emblema paraguayo,²⁴ el recurso corresponde, precisamente, a la operación de adaptación y transferencia icónicas con que Blanes construye, a partir de ciertos fragmentos, su propio modelo alegórico. Pero el porte de la figura femenina, su gesto resignado, acompañado por el hombro descubierto con el que se insinúa la desnudez parcial de los senos, evoca de inmediato la imagen de *La cautiva*, otra de las figuras tipificadas por Blanes en el mismo período.

Si *La cautiva* tiene sus propias connotaciones en lo que atañe a las sugerencias eróticas con las que solía ser dramatizada en el Río de la Plata la dialéctica civilización-barbarie,²⁵ Blanes transfiere esas connotaciones a la figura de la república paraguaya para atribuirle el rango de “república cautiva” o de “república violada” por la barbarie de la guerra. El propio José Sienna Carranza, quien escribe el poema “A una paraguaya,” en el que Blanes se basa para su pintura, se refiere a la “virgen violada” que anda “con paso dolorido, incierto”.²⁶

La paraguaya, junto a los óleos *El ángel de los charrúas* y *La muerte de un oriental*, entre otros realizados por Blanes en Italia durante su segundo viaje (1879-1882), constituyen un grupo de obras basadas en

JUAN MANUEL BLANES
La paraguaya

c. 1879, óleo sobre tela,
100 x 80 cm. Museo Nacional
de Artes Visuales, Montevideo,
Uruguay. Detalle.

128

JUAN MANUEL BLANES
La paraguaya

c. 1879, óleo sobre tela,
61,4 x 51,4 cm. Colección
Horacio Porcel, Buenos Aires,
Argentina. Detalle

²⁴ Los colores azul, rojo y amarillo fueron enarbolados entre 1811 y 1814.

²⁵ Malosetti Costa, Laura, “El rapto de las cautivas blancas: un aspecto erótico de la barbarie en la plástica rioplatense del siglo XIX”, en *Arte, historia e identidad en América*, México DF, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1994, tomo II, pág. 297.

²⁶ Magariños Cervantes, Alejandro (comp.), *Álbum de poesías. Páginas uruguayas*, Montevideo, Imprenta La Tribuna, 1878, tomo I, pág. 47.



textos literarios²⁷ y tributarias de lo que hemos denominado *realismo alegórico*, una forma de representación que radicaliza la intención, ya observada en otras piezas iconográficas rioplatenses desde mediados del siglo XIX, de fundir en un único marco escénico espacialmente coherente todos los elementos figurativos que brindan indicios para ser decodificados, aun cuando alguno de estos elementos pueda resentir la verosimilitud de la realidad construida pictóricamente. Lejos del tipo emblemático, estos artificios simbólicos juegan con la seducción del detalle revelador que perturba accidentalmente la coherencia y la verosimilitud del espectáculo.

El hecho de que se trate de imágenes pictóricas (y no de grabados ni de dibujos o de acuarelas) es un factor que propicia este tipo de modelo realista, uno de cuyos antecedentes regionales está en *La tentación de Rosas por Urquiza*, alegoría realizada por el argentino Bernabé Demaría en 1854.²⁸

El *realismo alegórico* construye (o reconstruye) el relato en su concreción más vívida, como se hacía en las representaciones teatrales de misterios. Tal como refiere Gombrich al hablar de “realismo” en las alegorías religiosas del siglo XV,²⁹ no puede pensarse que estos cuadros alegóricos pretendan ser la representación de una escena real de la historia, como si el pintor se hubiera instalado en el campo de los hechos. A las figuras protagónicas se las alude a través de la imagen poética de los textos literarios y

A.G. DECAMPS
Fallo de la corte prebostal,
1830, litografía, París.

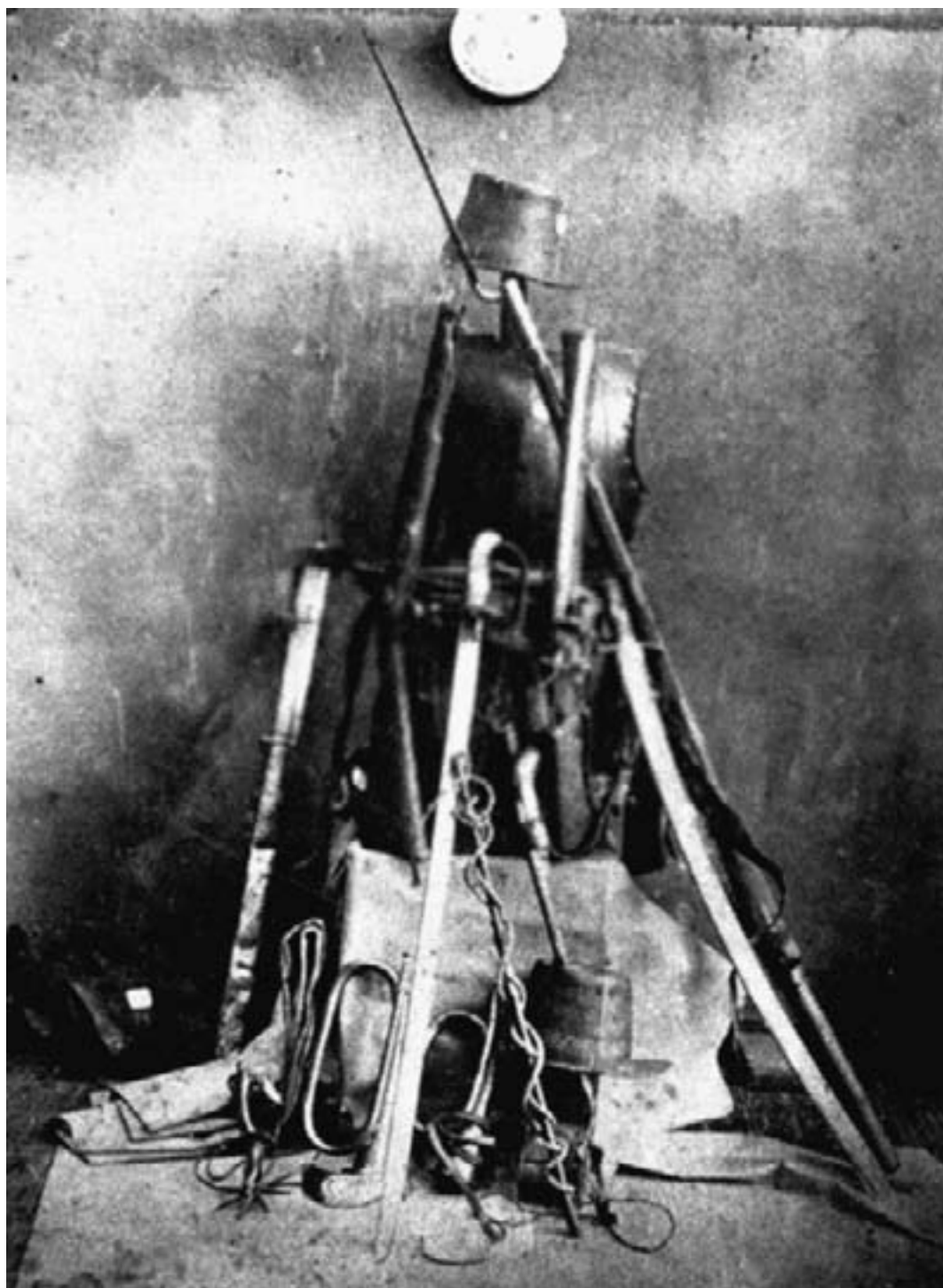
La alegoría republicana romántica divulgó una tipología del gesto erótico en la figura femenina que simboliza la República, al punto que podríamos trazar cierto paralelismo iconográfico entre motivos tan distantes como *La paraguaya* de Blanes y la litografía de Decamps.

JUAN MANUEL BLANES
La cautiva
c.1880, óleo sobre tela,
102 x 775 cm.
Museo Municipal de Bellas Artes
Juan Manuel Blanes, Montevideo,
Uruguay.

²⁷ “A una paraguaya”, de José Sienra Carranza; “La muerte de un oriental”, de Pedro Bermúdez y “El ángel de los charrúas”, de Juan Zorrilla de San Martín, fueron poemas publicados en la compilación de Alejandro Magariños Cervantes citada en la nota 25. Blanes llevó este libro a Europa cuando partió rumbo a Italia, al año siguiente de su edición.

²⁸ Pintor argentino nacido en 1824 y fallecido en 1910, estudió en España con el maestro Antonio María Esquivel entre 1840 y 1855.

²⁹ Gombrich, Ernst H., *Imágenes simbólicas*, Madrid, Alianza Editorial, 1986, pág. 53.



130

Trofeos paraguayos devueltos en 1885 por Uruguay

Asunción, Pedro Recalde, 1885, fotografía, byn, 17 x 13 cm.
Biblioteca Nacional, Montevideo, Uruguay. [Trofeos de la Guerra de la Triple Alianza que estaban en poder de Uruguay].

se las sitúa en un contexto visual (espacial e histórico) meramente posible. Pero, por tratarse de un contexto construido expresamente para albergar esa narrativa, más allá de su débil verosimilitud, cuenta de antemano con la disposición del espectador a contemplar una escena “real” legitimada por la fantasía del artista. La construcción del sentido surge de un sobreentendido, de una complicidad entre el que realiza y el que observa la escena en clave alegórica.

En el período señalado por estas pinturas realizadas en Italia, Blanes desarrolla una poética paradigmática de lo que venimos denominando *realismo alegórico* ya que, poco después, las “alegorías de la patria” que pinta a fines de la década del ochenta y principios de la siguiente presentan un claro desvío hacia una escenografía menos contingente y menos verosímil, hacia una teatralización “criolla” de la alegoría clásica saturada de atributos emblemáticos y de simbolismos convencionales.

Las alegorías políticas que proliferaron a mediados del siglo XIX todavía operaban con lenguajes complejos, en los que se cruzaban la tradición heráldica, la del emblema, símbolos de la tradición masónica y de la tradición alegórica regional, junto a formas de narración visual propias de la prensa jocoseria. Las alegorías “realistas” que Blanes realiza en 1880, en cambio, buscan el impacto emotivo a través de imágenes de alta persuasión visual, tributarias de una máxima economía simbólica de la figura. Entre ellas se instala *La paraguaya* como un paradigma ecléctico y conciliador: una renuncia a los estereotipos cifrados de la alegoría ortodoxa, y una apuesta a las “interpretaciones ocultas” que juega sutilmente con el mensaje político subliminal. Por algo Lucio Rodríguez, periodista del diario montevideano *El Ferrocarril*, decía en 1878: “Juan Manuel Blanes es un gran político, indudablemente. No le bastaba ser un gran pintor”.³⁰ ■

Bibliografía complementaria

- BURUCÚA, José Emilio y Fabián Campagne, “Los países del Cono Sur”, en *De los imperios a las naciones: Iberoamérica*, Antonio Annino, Luis Castro Leiva y Xavier Guerra (comps.), Zaragoza, Ibercaja, 1994.
- CHIARAMONTE, José Carlos, “El mito de los orígenes en la historiografía latinoamericana”, Buenos Aires, *Cuadernos del Instituto Ravignani*, n° 2, Universidad de Buenos Aires, 1993.
- GUTFREIND, Ieda, “Região: un conceito revalidado”, Montevideo, revista *Anales del VII Encuentro Nacional y V Regional de Historia*, año 2, n° 2, 1990.
- HADJINICOLAOU, Nicos, *La producción artística frente a sus significados*, México DF, Siglo XXI Editores, 1981.
- MALOSSETTI COSTA, Laura, “Juan Manuel Blanes y el lenguaje alegórico”, en VV.AA., *Blanes, dibujos y bocetos*, Montevideo, Museo Municipal de Bellas Artes Juan Manuel Blanes, 1995. Catálogo exposición homónima.
- MURILO DE CARVALHO, José, “A formação das almas. O imaginario da República no Brasil”, San Pablo, Companhia das Letras, 1990.
- ROJAS MIX, Miguel, *América imaginaria*, Barcelona, Editorial Lumen, 1992.

³⁰ Rodríguez, Lucio, “La lección de Blanes”, *El Ferrocarril*, Montevideo, 25 de enero de 1878.