Tras las huellas de Humboldt: el occidentalismo y el arte pictórico de Johann Moritz Rugendas en las novelas de César Aira y Patricia Cerda

Las novelas Un episodio en la vida del pintor viajero (2000) de César Aira y Rugendas (2015) de Patricia Cerda se centran en los viajes suramericanos del pintor alemán Johann Moritz Rugendas en la primera mitad del siglo XIX. Inspirados por Alexander von Humboldt, sus dibujos se caracterizan por una tensión entre una aspiración científica de registrar la influencia de la morfología del paisaje sobre el carácter de los habitantes y una tendencia romántico-exotizante de la realidad latinoamericana. Basándose en el pensamiento de Walter Mignolo, el artículo analiza la colonialidad de la obra pictórica de Rugendas y su narrativización en las dos novelas, prestando una atención especial a la tensión entre una mirada colonizadora y eurocéntrica, que subordina la realidad latinoamericana, y una mirada humanizadora y emancipadora, que fortalece la conciencia de la identidad latinoamericana.

Palabras clave: *Humboldt, Rugendas, intermedialidad, colonialidad, occidentalismo*

The novels An Episode in the Life of a Landscape Painter (2000) by César Aira and Rugendas (2015) by Patricia Cerda focus on the South American voyages of the German nineteenth-century painter Johann Moritz Rugendas. Inspired by Alexander von Humboldt, his drawings are characterized by a tension between a scientific urge to document the influence of the landscape's morphology on the character of the inhabitants, and a romantic-exoticist tendency of Latin American reality. Based on Walter Mignolo's thought, the article analyzes the coloniality of Rugendas's pictorial work and its narrativization in both novels, by paying special attention to the tension between a colonial and Eurocentric gaze, which subordinates Latin American reality, and a humanizing and emancipating gaze, which strengthens the consciousness of a distinctive Latin American identity.

Keywords: *Humboldt, Rugendas, intermediality, coloniality, occidentalism*

Para Walter D. Mignolo y otros pensadores del giro decolonial, la colonialidad no es un defecto o una aberración de la modernidad, sino que es su fondo constitutivo (“Coloniality” 43).¹ La modernidad occidental se sustenta en tres formas de colonialidad: la colonialidad del poder (vinculada con procesos económico-políticos), la del saber (encuadres ideológico-simbólicos que subyacen a la episteme occidental) y la del ser (ligada a la construcción identitaria) (*Idea* 85). Después del fin de la colonización formal con las revoluciones criollas – informadas en buena medida por ideas ilustradas provenientes de Europa –, la colonialidad persistió en América Latina a través del neocolonialismo y una concepción eurocéntrica del conocimiento y de la subjetividad. Como semiólogo y estudioso de la literatura, Mignolo se centró sobre todo en la dimensión discursiva y textual de dicha colonialidad. Sin embargo, en sus intervenciones más recientes como teórico (“Aesthesis”) y como curador de exposiciones (“Estéticas decoloniales”, MAMBO-Bogotá, 2010), empezó a plantear la necesidad de descolonizar también el arte y las instituciones culturales, lo cual apunta hacia un tercer subtipo de colonialidad, que Joaquín Barriandos (2011) ha llamado la “colonialidad del ver”. Dado el ocularcentrismo de la modernidad, no ha de sorprender que la colonialidad también opera a través de la producción visual. La ciencia, como sistema de jerarquización y clasificación, contribuye a la creación de la diferencia colonial, pero el arte también es cómplice de la colonialidad del ser a través de un régimen visual que produce una inferiorización de la otredad. En este sentido, muchas representaciones visuales no son neutras, sino que perpetúan simbólicamente la matriz de poder que emergió como resultado del colonialismo.

De acuerdo con Mignolo (“Nuevo” 38), a partir de los ensayos clásicos de Kant y Baumgarten, la estética moderna colonizó y devaluó otras formas de *aesthesis*, es decir otros modos de relacionarse con lo sensible: tanto en el tiempo (al condicionar la percepción de obras de arte del pasado), como en el espacio (al regular el gusto de actores no europeos coetáneos), como si los valores estéticos de un momento determinado y de una región geopolítica fueran eternos y universales. Categorías como lo bello, lo pintoresco, lo feo o lo sublime establecieron un canon y configuraron un marco normativo en la crítica y filosofía occidentales, que invisibilizó o subordinó experiencias no europeas. La alternativa a la colonialidad, que sobrepasa el período colonial propiamente dicho y que perdura hasta el momento presente, consiste en lo que Mignolo llama la “opción descolonial” (2008). Esta opera una desnaturalización de los conceptos vigentes y busca un desprendimiento (*de-linking*) de la modernidad y del imaginario occidental con sus dicotomías fundacionales (superior-inferior, viejo-nuevo, civilización-barbarie, etc.).

El presente artículo se inscribe en esta vía abierta por Mignolo al analizar la literaturización de la visión del naturalista y explorador prusiano Alexander von Humboldt (1769-1859) a través de uno de sus seguidores más prolíficos, el artista bávaro Johann Moritz Rugendas (1802-1858). Si bien hasta finales del siglo XVIII los pintores europeos solo salen muy excepcionalmente del continente, en el siglo XIX comienzan a realizar viajes a tierras lejanas, en un contexto de un creciente imperialismo de los Estados-nación europeos y la independencia de los países latinoamericanos, que marcó el fin definitivo del aislamiento cultural en el que la Corona española había mantenido a sus colonias de ultramar.

Cuando la curiosidad occidental descubrió América Latina en el siglo XIX, encontró un primer informante fiable en Humboldt, quien consideró que era posible conciliar ciencia y arte: esperó que su concepción del arte científico enriqueciera la pintura europea y contribuyera al conocimiento de territorios desconocidos, corrigiendo las imágenes fantasiosas. Por eso estimuló a los pintores viajeros a emprender extensos viajes al Nuevo Mundo, en particular a los trópicos y los Andes, y patrocinó a Rugendas, a quien llamó el “promotor y padre de la representación de la fisonomía de la naturaleza” (Humboldt citado en Richert 70). Rugendas empezó su carrera como ilustrador de expediciones científicas y perteneció a lo que la historia del arte ha llamado la “escuela artística de Humboldt” (Duviols y Minguet 132-33; Diener 137), una escuela de paisajistas americanistas que eclosionó en los años formativos de las repúblicas latinoamericanas. Estos pintores dejaron una impronta en la cultura latinoamericana al contribuir a la construcción de un imaginario pictórico, aportando un banco de imágenes – de dibujos naturalistas, retratos de criollos e indios que documentan su indumentaria y profesiones, cuadros históricos y patrióticos – que cada comunidad imaginada llegó a identificar como típicas de su identidad cultural.

El discurso textual de Humboldt sobre el Nuevo Mundo ha suscitado varias respuestas decoloniales por parte de artistas plásticos contemporáneos (cf. Gómez Moreno), pero la transposición intermedial también ocurrió en el sentido inverso: el discurso visual de Humboldt, y por extensión la mirada europea, ha sido tematizada y revisada en la literatura hispanoamericana reciente, en particular mediante la narrativización de los grabados y la vida de Rugendas. Este cronista gráfico, comúnmente conocido como “el Humboldt de la pintura”, protagoniza tres obras literarias recientes que se inspiran en su testimonio gráfico: *Un episodio en la vida del pintor viajero* (2000) de César Aira, un texto híbrido breve que recrea el trayecto transandino de Rugendas en 1837; *Si te vieras con mis ojos* (2015) de Carlos Franz, una novela que escenifica un encuentro entre el pintor y un joven Charles Darwin, que terminan involucrados en un triángulo

romántico con Carmen Arriagada, una mujer casada de la élite criolla; y, finalmente, *Rugendas* (2016) de Patricia Cerda, una novela histórica profusamente documentada que se basa en la correspondencia amorosa entre Rugendas y Arriagada. Como la novela de Franz es más bien una alegoría sobre la relación entre arte y ciencia que apenas dialoga con la obra gráfica de Rugendas mediante una écfrasis descriptiva y atributiva, nos detendremos en este artículo en las novelas de Aira y Cerda que tematizan la búsqueda de la especificidad nacional (que se define en relación con Europa) y problematizan la visión foránea de Rugendas frente a la realidad americana y, en particular, su deuda con las ideas de Humboldt, mediante la representación verbal y la (re)contextualización de fuentes pictóricas que plasman la otredad o pretenden captar la naturaleza. Ambas novelas abordan la colonialidad del ver al reimaginar no solo el “objeto del conocimiento”, sino también al hacer visible al sujeto y el locus de la observación. La obra gráfica de Rugendas no se limita a plasmar la historia, sino que es reinterpretada desde la imaginación novelesca y la transposición ecfástica. Esta remediación suscita una lectura a contrapelo que muestra la visión eurocéntrica, problematizando así la producción visual de la alteridad.

Los pintores viajeros inspirados por Humboldt crearon un repertorio visual importante sobre América Latina que consta de representaciones naturales, geográficas y humanas. Si la naturaleza del Nuevo Mundo está claramente sujeta a una ficcionalización y una distorsión en el caso de los conquistadores del siglo XVI, los artistas y exploradores que siguieron las huellas de Humboldt en el siglo XIX adoptan una interpretación más empirista al buscar reproducir documentalmente la fauna y la flora. No obstante, a pesar de este afán de realismo, sus obras no pueden sustraerse a la mediación: el propio Humboldt ve el paisaje con los ojos de un pintor, y la mayoría de los pintores viajeros siguen una matriz eurocéntrica al seguir aferrados formalmente al clasicismo y al transponer convenciones europeas sobre la naturaleza americana, como se desprende del uso de los Alpes como modelo para dibujar los volcanes americanos y otras licencias poéticas (Achenbach 22). Antes de analizar las dos novelas, nos detendremos brevemente en el discurso y la visión estética de Humboldt, y particularmente en su concepción del paisaje.

EL DISCURSO Y LA ESTÉTICA DE HUMBOLDT

A la imagen actual de Humboldt como precursor del pensamiento (geo-) ecológico actual y como “inventor de la naturaleza” (Wulf), se añade en América Latina una dimensión netamente política y cultural. Este redescubrimiento de Humboldt como uno de los adalides de la emancipación de las antiguas colonias se origina en el recorrido que hizo

por el continente entre 1799 y 1804. Su exaltación de los portentos naturales y las riquezas culturales del continente ayudó a justificar la reivindicación independentista, y tuvo gran repercusión sobre la imagen de América en Europa. Paradójicamente, a pesar de ser considerado como un agente que propulsó la descolonización, Humboldt contribuyó también a la colonialidad del saber y del ver.

Según Mignolo, Humboldt es el fundador de uno de los tres macrorrelatos del occidentalismo, que Mignolo define como “el discurso de la anexión de la diferencia, más que de la creación de un opuesto irreducible: el Oriente” (*Trayectorias* 186). Entendido como la contrapartida y la condición de posibilidad del orientalismo, el occidentalismo está constituido de discursos y prácticas representacionales que procuran absorber a América (“el extremo Occidente”) en un Occidente en expansión y que se remontan a “the European invention of the West Indies after the discoveries” (*Darker* 56), y que no pueden desligarse de estrategias de dominación metropolitana. El relato humboldtiano es, según Mignolo, el último avatar del occidentalismo, que repiensa el Nuevo Mundo desde el progreso y la curiosidad científica como motor de la historia y catalizador de la modernidad, y que supera los dos macrorrelatos previos: los discursos que justifican la anexión de las Indias Occidentales (dominantes bajo el imperio hispánico) y los que se centran en el primitivismo y el buen salvaje (tema de predilección de pensadores franceses del siglo XVIII, como Lafitau o Rousseau): “el relato de Humboldt tiene todavía vigencia en la construcción de Europa de su propia identidad, la cual mucho depende del viaje de Colón” (*Trayectorias* 187). Si bien los discursos y las representaciones artísticas que se anclan en los dos primeros relatos del occidentalismo – impregnados por construcciones fantásticas medievalistas y la idea de una providencia divina – han sido frecuentemente estudiados por pensadores decoloniales como el propio Mignolo, estos pensadores han prestado poca atención al “relato de Humboldt”, que no solo objetualiza la realidad y la naturaleza americanas a través de la recolección de datos durante expediciones científicas, sino que también integra una dimensión estética.

No obstante, desde una perspectiva descolonial, hay más continuidad entre los tres relatos occidentalistas que ruptura. A este respecto, llama la atención la recepción ambivalente del legado de Humboldt y en particular de su imagen americanista. Por un lado, existe una imagen marcadamente descolonial de Humboldt, que se origina en la amistad que entabló con el joven Simón Bolívar, quien lo llamaría más tarde el “verdadero descubridor del Nuevo Mundo” (citado en Rippey & Brann 701). Humboldt desmontó lo que Edmundo O’Gorman llamó la “calumnia de América”, puesta en marcha desde el siglo XVI con la Leyenda Negra y más tarde con las visiones

colonialistas de Buffon y De Pauw. Se ha visto el pensamiento de Humboldt como un correctivo frente a la mitificación de América y la tesis de la inferioridad difundida por naturalistas e historiadores en el marco de la famosa *querelle d'Amérique*. De ahí que algunos estudiosos lo hayan llamado un “anticonquistador” en palabras de Laura Dassow Walls: “If Columbus stood for the discovery of riches leading to servitude, Humboldt stood for the discovery of knowledge leading to liberation” (14). Por otro lado, se ha visto el pensamiento humboldtiano como una anexión europea a nivel epistemológico: “con Humboldt el pensamiento de Occidente completa por fin la *pacífica conquista* y anexa idealmente a su mundo, al único Cosmos, aquellas regiones que hasta entonces solo habían sido objeto de curiosidad, de estupor o de mofa” (Gerbi 377). Esta visión conlleva una interpretación notablemente más crítica del término de “anticonquista”. Así, Mary Louise Pratt, en su estudio sobre la literatura de exploración titulado *Imperial Eyes*, reserva el término para referirse a “strategies of representation whereby European bourgeois subjects seek to secure their innocence in the same moment as they assert European hegemony” (Pratt 9). Pratt relaciona el afán clasificatorio de Humboldt con la “mirada imperial” que sería reminiscente de la mirada de Colón. A pesar de la filosofía idealista e ilustrada de la que estaba imbuido y su postura antiesclavista, “Humboldt’s seeing-man [el “veedor”, o sea el protagonista de la anticonquista] is also a self-conscious double of the first European inventors of America, Columbus, Vespucci” (123), ya que asume “a godlike, omniscient stance over both the planet and his reader” (122). Aunque Pratt se pregunta hasta qué punto Humboldt puede verse como un sujeto transculturalizado, sostiene que el sujeto emisor del relato de Humboldt es “the European subject as a self-sufficient, monadic source of knowledge” (133), cuyos ojos imperiales observan y poseen. A la concepción de la ciencia como fuerza destructora al servicio de un proyecto expansionista e imperial a expensas de otros no europeos, Ottmar Ette opone la ciencia como práctica del saber al servicio de la humanidad entera (“Réflexions” 38). Ette destaca la relacionalidad dinámica y el carácter abierto de la escritura de Humboldt, que termina por desprovincianizar el pensamiento occidental: Humboldt deja de concebir el Nuevo Mundo en términos de alteridad radical y cuestiona la diferencia entre naciones civilizadas y bárbaras.² A pesar de esta defensa de Humboldt que apunta hacia la posibilidad de un occidentalismo crítico y descolonial, la mayoría de los estudiosos ven la insistencia de Humboldt en la semejanza en vez de en la diferencia como la expresión de una visión eurocéntrica y una estrategia de occidentalización (cf. Nieto Olarte 118).

Los estudiosos de la literatura de viaje como Pratt y Ette, rara vez toman en consideración la dimensión estética del legado de Humboldt al analizar sus descripciones de la naturaleza. Sin embargo, la reinención de América

Latina en el siglo XIX fue algo al que contribuyeron no solo los relatos de viaje y los textos científicos del propio Humboldt, sino también los senderos visuales que este abrió, al instigar a numerosos artistas a emprender viajes pintorescos, pero también al influenciar la cultura pictórica nacional de los países latinoamericanos mediante un proceso de asimilación de una mirada extranjera. Humboldt no solo contribuyó a un mayor conocimiento de la naturaleza americana, sino que promovió también una nueva representación iconográfica de América al contratar a artistas coetáneos para ilustrar sus obras a partir de sus propios dibujos esquemáticos, al patrocinar a pintores viajeros o al estimular a través de la iconografía de sus publicaciones a pintores americanos posteriores a emprender viajes por los trópicos o los Andes.

En opinión de Humboldt, el artista debe articular la naturaleza, aproximándola a los principios de composición de la pintura clasicista, lo cual implica domesticar lo ignoto. En este sentido su visión del paisaje está lejos de postular un naturalismo estricto y presenta un componente eurocéntrico. En la época de Humboldt, el término *Landschaft* todavía era un concepto exclusivamente pictórico, un género artístico (Kwa 16-17). De ahí que el paisajismo pueda ser entendido como la representación de una representación, cuyas formas y estructuras se vinculan con moldes genérico-narrativos como lo pastoral o lo pintoresco que se originaron en Occidente. El paisaje es, en efecto, un fenómeno esencialmente europeo y moderno que no es meramente idealizador, sino que a veces procede a lo que W.J.T. Mitchell ha llamado una "pictorial colonization" (22) en su análisis del paisaje imperial.

Para Humboldt, la presentación científica no puede desligarse de la representación artística de la naturaleza: el paisaje como género pictórico codificado ayuda a contemplar la fisonomía de la naturaleza y a descubrir nuevos horizontes. En el capítulo "Influencia de la pintura de paisaje sobre el estudio de la naturaleza" del segundo tomo de *Cosmos*, Humboldt afirma que la finalidad de la pintura es científica ya que tiene que captar lo significativo de un paisaje a nivel fisonómico, climático o botánico: el pintor es un intérprete que debe registrar detalles del paisaje y a la vez integrarlos en una visión totalizadora y holística. Además, sostiene que las artes plásticas deben captar la naturaleza en su relación con el espectador sensible. Sus propios "cuadros de la naturaleza" (*Naturgemälde*) – como el famoso dibujo del Chimborazo con la distribución espacial de la flora – reúnen observación empírica y sentimiento estético: son más instructivos y atractivos que una reproducción fotográfica. Como encarnación de la bisagra entre la Ilustración y el romanticismo, Humboldt oscila constantemente entre el empirismo naturalista y la tendencia hacia el subjetivismo y el idealismo, entrelazando en su propia prosa un discurso

emotivo y visual con un discurso analítico y taxonómico (Pratt 119). El objetivo de la pintura es construir paisajes armoniosos verosímiles que entretengan la vista y que permitan contemplar los arquetipos fisonómicos de la naturaleza agreste, por ejemplo de las formas primarias vegetales, a fin de mostrar la unidad en la diversidad. Su visión está firmemente arraigada en la psicología de la percepción y la estética del siglo XVIII (en particular la concepción de lo pintoresco en Gilpin, y de lo sublime en Kant y Burke), así como en las ideas de su amigo Goethe sobre la morfología (Misch 286). Humboldt preconizó sobre todo la fauna exuberante de la selva tropical – en la que veía la máxima expresión de la diversidad natural – para la pintura paisajística, que entronca con el discurso de la abundancia que se origina en el diario de Colón.

Sin embargo, las imágenes artístico-fisonómicas de los pintores viajeros tuvieron poca acogida en una Europa ávida de exotismo y costumbrismo. El interés por hábitos de pueblos lejanos y aborígenes se observa también en la vertiente más romántica de la obra gráfica de Rugendas. A pesar de la ruptura en el orden del discurso – una “revolución feliz” que advierte el propio Humboldt en el discurso sobre el Nuevo Mundo, que Mignolo vincula con el tercer relato occidentalista –, se observa una continuidad a nivel visual en el sentido de que persiste una sensibilidad por el primitivismo, las construcciones del buen o mal salvaje y otros *topoi* de la iconografía del Nuevo Mundo. Como epígonos de la concepción humboldtiana del paisajismo, los pintores viajeros contribuyeron al descubrimiento científico del subcontinente, pero al aprehender la naturaleza con el instrumental científico y artístico europeo, también la deformaron. Sus dibujos y cuadros de carácter costumbrista y etnológico presentan prototipos y motivos reminiscentes de los cuadros orientalistas en boga que participan en el “encubrimiento” o la “invención” de América a la que se refiere O’Gorman.

Pintores viajeros como Rugendas también aportaron al surgimiento de una pintura nacional que se oponía a un arte colonial predominantemente religioso (y frecuentemente transculturalizado, como en el caso del barroco de Indias). Los pintores viajeros no solo trabajaron para el mercado europeo, sino que también producían imágenes para las clases altas que buscaron definirse como americanos (blancos) denunciando el “primitivismo”, y que reconocieron como suyo un paisaje pintado por un forastero. Al transcurrir en la América austral, las dos novelas problematizan también el discurso de Humboldt, quien aconsejó a Rugendas “buscar lo grande” en regiones de vegetación abundante (Richert 23). Ambas novelas problematizan la “colonialidad del ver”, al movilizar imágenes que acompañaron los primeros relatos occidentalistas y al comentar la construcción de una visión fundacional mediada por la exotización, el pintoresquismo y lo sublime.

UN EPISODIO EN LA VIDA DEL PINTOR VIAJERO

La novela de Aira recrea un recorrido de Chile a Argentina que Rugendas realizó en 1837 en compañía de su compatriota Robert Krause y varios baqueanos. Al optar por un artista trotamundos como protagonista, Aira explora la mirada artística y extranjera, así como la relación entre movimiento y arte, tanto en términos geográficos como plásticos.

Como si fuera una típica biografía de artista o novela de formación de corte realista, el narrador omnisciente empieza por rastrear el árbol genealógico de Rugendas, que perteneció a una dinastía de pintores de batallas proveniente de Augsburgo. Imitando el tono de una entrada enciclopédica, el narrador explica detalladamente en qué consiste el género de la “fisionómica [*sic*] de la Naturaleza, procedimiento inventado por Humboldt” (12), al que se alude en adelante como “el procedimiento” que está al servicio de un conocimiento científico y racional. A Humboldt se le representa como un “sabio totalizador” a quien no le interesa “la imagen suelta, el ‘emblema’ de conocimiento, sino la suma de imágenes coordinadas en un cuadro abarcador, del cual el ‘paisaje’ era el modelo” (13). El narrador precisa que a causa de su valor cognoscitivo, las imágenes se prestan fácilmente a la reproducción para decorar empapelados, tapicerías o vajilla en interiores burgueses europeos, lo cual apunta hacia el acto supuestamente inocente de la anticonquista, que solo fue posible mediante el acto culpable de la conquista (Pratt 65). En este sentido las imágenes no solo corresponden al apego a la realidad defendido por Humboldt, sino que también apelan a la fascinación de un público europeo por lo desconocido. Imitando la idea de un *Naturgemälde* a la vez “abarcador” y “eminentemente comprensible” (19), el narrador se caracteriza inicialmente por un afán totalizador similar, pero poco a poco la narración se hace más introspectiva, fragmentaria y caótica. En efecto, el procedimiento literario del propio Aira imita de cierto modo la transformación del proceso artístico de su protagonista (ver De Mora 206-07).

Los trabajos pintorescos del Rugendas de Aira siguen la teoría de la fisonomía de Humboldt y por lo tanto intentan ayudar a entender e indagar la naturaleza. El narrador recuerda que Humboldt elogió el álbum *Voyage pittoresque dans le Brésil* de Rugendas. La categoría estética de lo pintoresco – entendido en su definición simplificada como “lo que merece ser pintado” – se presta bien a la pintura fisiognómica que defiende Humboldt, ya que se caracteriza por una diversidad interesante y una irregularidad llamativa que se oponen a una belleza armónica y elegante y por lo tanto aburrida según Gilpin, quien teorizó lo pintoresco. Aunque es difícil deslindar lo pintoresco de otros conceptos como lo sublime, en esencia lo pintoresco se percibe como agradable y sorprendente, mientras que lo sublime siempre implica un sentimiento de miedo o aversión. En la primera parte del libro el

narrador describe la travesía de Rugendas por “pintorescos pasos cordilleranos” (16) y “puntos pintorescos” (30), pero también adopta el discurso romántico de los “paysages-états d’âme” que se basa en una correspondencia entre la disposición anímica (*le paysage intérieur*) y la naturaleza (*le paysage extérieur*). Este discurso subraya la interacción creativa entre la naturaleza y el hombre. Aira juega conscientemente con estas categorías estéticas occidentales que predeterminan nuestro modo de percepción y magnifican el paisaje. Por muy mimético que sea el arte del artista-personaje, este presenta una naturaleza alterada y fabulada que subraya lo insólito del espectáculo andino. En la novela, la visión exaltada de los viajeros les protege contra el riesgo de que las montañas se vuelvan un hábito. Si el científico naturaliza o hace familiares nuevas vistas, el ojo artístico de Rugendas busca desfamiliarizar el entorno, al jugar con las dimensiones y los planos, a modo de “pasatiempos constructivistas para reemplazar [las montañas]” (24).

El protagonista no solo construye una ruta pintoresca que permite una contemplación reposada, sino que también va en busca de una naturaleza abrumadora y turbulenta que agita el espíritu. La travesía de los Andes de los viajeros provistos de barómetros y altímetros lleva a una recolección de datos, pero también depara una experiencia sobrecogedora de soledad, silencio y vértigo condicionada por una naturaleza inconmensurable e inhóspita. En este pasaje, el narrador recurre visiblemente al discurso estético de lo sublime, entendido como horror deleitoso que atrae al observador, para expresar la grandeza “enigmática y salvaje” (25) de las cimas y simas que invitan al vértigo de abismos. El narrador destaca el peligro y el terror que inspiran los caminos sobresaltados como “dispositivos de suicidio” (21), y que nutren la imaginación romántica del viajero. Los dos pintores se preguntan cómo hacer “verosímiles” los panoramas andinos para un público europeo y se imaginan una conquista armada o una “colonización mística” (23) de la cordillera. La mirada aparentemente inocente de Rugendas intenta captar y documentar pictóricamente lo característico de la naturaleza americana, pero al mismo tiempo implica una apropiación al imponer una mirada exaltada y extranjerizante. Los comentarios autorreflexivos por parte del narrador también presentan el acto de pintar como una intervención en la realidad. Los paisajes inmutables registrados en la bitácora visual de Rugendas son a la vez objetivados, aunque recompuestos para hacerlos más “representativos”, y subjetivados, en el sentido en que permiten expresar sentimientos íntimos.

Finalmente, Rugendas se dirige a las pampas, cuya extensión y vacío también evocan el sentimiento de lo sublime en la literatura romántica. Sin embargo, al atravesar la pampa, el protagonista sufre una transformación

de su mirada como consecuencia de una tormenta eléctrica y una caída que le deforma la cara. El accidente le obliga a tomar morfina para aliviar el dolor, lo cual le lleva a encontrar “el reverso de su arte” (12). La apariencia monstruosa del pintor permite a Aira jugar con la fisiognómica de Lavater, en la que Humboldt se inspiró para sus ideas sobre la geografía vegetal (13). Esta teoría postula que es posible leer la personalidad de alguien en su cuerpo, y sobre todo en su semblante, que luego influyó en la frenología y diferentes teorías racistas. El propio Rugendas se convierte en objeto de curiosidad. Como su rostro se torna “amorfo”, ya no resulta posible deducir su estado de ánimo de sus rasgos faciales. Al mismo tiempo, también lidia con una percepción agudizada y una serie de alucinaciones.

Como consecuencia de esta desfiguración grotesca y bajo la influencia del opio su visión y su procedimiento pictórico se transforman: su objetivo ya no consiste en hacer inteligible la naturaleza estática, subordinando su estética a la *Erdtheorie*, sino que quiere dibujar movimiento y vértigo. Al proponerse retratar terremotos y araucanos belicosos en acción, Rugendas se autonomiza de la mirada clasificatoria de su mentor, se desprende de la estética occidental. El objetivo secreto de su viaje por la pampa consiste en documentar un malón de pehuenches. Al plasmar visualmente un huracán de indios, Rugendas busca movimientos y abandona definitivamente la verosimilitud. Al igual que su cuerpo, su procedimiento pictórico ha sido electrificado por el relámpago. El discurso efrástico del narrador cambia en el momento en que Rugendas deja atrás la pintura naturalista y el academicismo. Así, por ejemplo, Rugendas cree ver a un indio musculoso secuestrar a un “descomunal salmón” (88), como si fuera un collage surrealista o una escena mágico-realista, mientras que otras descripciones hacen pensar en *action painting* y el arte pop (42/84; cf. Kohan). Por los alucinógenos, se aparta definitivamente de la mirada científica y se deshace del procedimiento humboldtiano como recurso artístico, que llega a ver como un “sistema de mediaciones: la fisionómica [sic] se interponía entre el artista y la naturaleza” (96). El narrador considera el estilo una herramienta útil para reinventar el pasado: “el arte era más útil que el discurso” (37). Al adoptar varios puntos de vista y estilos, los dibujos de Rugendas “le salían pluralistas” (86), abiertos a reinterpretaciones. Del mismo modo, Aira se basa en la historia del arte para ofrecer una mirada revisionista e imaginativa de sus raíces culturales.

Además, la temática indigenista le permite a Aira jugar con el culto de lo exótico y el miedo al mestizaje racial entre los argentinos, lo cual se traduce por una obsesión con el rapto y el cautiverio de mujeres blancas a fin de someterlas a un proceso de araucanización. El ataque inesperado que esboza Rugendas frenéticamente se describe como una comedia torpemente puesta en escena como si fuera una recreación histórica de

aficionados con indios como “soldaditos de plomo” (81), que “tenía algo de circo” (87). En este sentido, el malón – un mito fundador que el narrador presenta como “un episodio del largo combate entre las civilizaciones” (91) – tiene algo de un simulacro posmoderno. La descripción de la irrupción de indios es tan caricaturesca e irrisoria que parece como si los “jinetes salvajes” (87) jugaran a los indios, algo al que contribuyen también las exclamaciones que parecen provenir de cómics. Es más, algunos indígenas se disfrazan de cautiva, lo que contribuye a la burla de lo que en el fondo es un escenario de “colonialismo interno” (Stavenhagen) y de un discurso que excluye el mestizaje o la transculturación. A través de una visión deliberadamente anacrónica y paródica, Aira procede a una revisión de la obra pictórica de Rugendas. El estilo de Aira – su “procedimiento” – pone de relieve formas coloniales residuales de concebir a los amerindios como seres salvajes que impregnaron la mentalidad criolla y que Rugendas reprodujo con ligeras modificaciones. A través de múltiples metacomentarios sobre los límites de la representación, que parecen provenir de un catálogo de una exposición de arte, y por medio de numerosos pasajes efrásticos y referencias oblicuas a antropólogos modernos como Claude Lévi-Strauss (96), la novela supera el nivel de una biografía tradicional de artista.

La *écriture automatique* de Aira – que rechaza la coherencia estilística y se basa en una éfrasis descriptiva y asociativa – se asemeja a la pintura automática de su personaje principal. El hiperbolismo del narrador – que se evidencia en la majestuosidad de las carretas interpampeanas y el juego con la temporalidad – también afecta la mirada etnográfica de Rugendas. Por el exagerado autoexotismo, un recurso recurrente en la escritura aireana (Gutiérrez-Mouat 259-60), el texto resalta la colonialidad del ver. Aira evidencia que no solo el paisaje es una construcción mental, sino también la identidad nacional. El Rugendas histórico probablemente nunca fue testigo presencial de un malón, sino que fue inspirado por leyendas y textos culturales que se remontaron a la época colonial y a la Antigüedad (pensemos en el rapto de las Sabinas). La iconografía de la selva amazónica – aunque está fuera de lugar en una novela sobre Argentina – agranda la dimensión exótica y alucinatoria de la historia.

La novela cuestiona el modo de representación y la visión mitificadora de Rugendas como cronista de malones, que hace pensar en el discurso sensacionalista de asombro y de monstruosidades de las crónicas de Indias (cf. Greenblatt), problematizando así un saber no mediado y la colonialidad del ver. La excentricidad, que corresponde al exceso y la extrañeza de una mirada que “inventó” el Nuevo Mundo, a la que aspira también el pintor viajero, termina por afectar su propia condición. Después de su deformación, el Rugendas ficticio parece dejar atrás su condición humana y,

mediante un salto metaléptico, se desliza en el lienzo: “Era como si hubiera dado un paso más hacia adentro de los cuadros” (76). Al mismo tiempo, su monstruosidad lo confronta con su otredad, le permite tomar conciencia de la “normalidad” y se convierte un personaje entre los indios, como un “espectador de sí mismo” (45). La mantilla que usa Rugendas tras el accidente como dispositivo óptico para filtrar la luz, pone de relieve la mediación de su visión, pero también puede interpretarse como un índice de su americanización ya que se asimila a los “tapados” o hombres enmascarados (74). Gradualmente el velo se le hace natural, incluso cuando se convierte en una atracción y un monstruo para los demás. Su entorno se hace también monstruoso o bárbaro, de acuerdo con el determinismo ambiental de Humboldt que influyó también en los escritos fundacionales de Sarmiento sobre el salvajismo de la pampa (Pratt 183). En consecuencia, la morfología del paisaje se vuelve monstruosa. Así, el cerro del Monigote se personifica en la imaginación del personaje. El procedimiento fisonómico le lleva a reconocer rasgos faciales en la naturaleza: “En ellas [las nubes] ... creyó ver una *cara* horrenda. ¡El Monigote!” (46-47), y al mismo tiempo los criollos ven características del Monigote en la cara de Rugendas. Al final de la novela, el “pintor monstruo” se quita la mantilla para acercarse a un vivac de los indios: ahora ya no es el pintor quien se asombra, sino que son los indios quienes ven estupefactos al pintor. Al tematizar lo monstruoso y al destacar la visión de Humboldt que, al igual que la mantilla, deforma la mirada de Rugendas, Aira muestra hasta qué punto la imagen que tiene Argentina de sí misma es una construcción impregnada de eurocentrismo y de fantasmas de alteridad.

RUGENDAS

El collage de *La carta* (1845) de Luigi Trécourt y de *El caminante sobre el mar de nubes* (1818) de Caspar David Friedrich que sale en la portada de la novela de Cerda apunta hacia dos elementos que propulsan la intriga: por un lado, la intertextualidad con las cartas que Carmen Arriagada dirigió a Rugendas (su “Moro” o “Indio”), y, por el otro, la importación del romanticismo alemán, que llegó “tergiversado al otro lado del Atlántico” (Cerda 13). Para recrear la estancia del pintor en Chile, la novela reproduce muchos fragmentos de las cartas de amor de Arriagada, que aparece como una mujer a la vez culta y provinciana que padece de *spleen* y de bovarismo, e incorpora en el texto decenas de títulos de cuadros y dibujos de Rugendas, imaginando las circunstancias de su elaboración. Al explorar la idea de cómo el viaje profundiza la introspección como vía de acceso a la libertad, la novela de Cerda pone en práctica la idea central de uno de los libros preferidos por el Rugendas ficticio, a saber, *William Lovell* (1795-1796) de Ludwig Tieck (158). Si bien esta “visión hacia adentro” del pintor constituye el eje de la novela,

el siguiente análisis se centrará sobre todo en su “visión hacia afuera”, en su percepción de la realidad americana.

El protagonista aparece como un exiliado cosmopolita que tuvo que salir de México por razones políticas. Después de haber leído *La Araucana* (1569-1589) de Alonso de Ercilla en la cárcel mexicana, decide dirigirse a Chile para conocer el carácter e idiosincrasia de los araucanos o mapuches. Influenciado por lo que llama la “mirada empática” (Cerda 79) del poeta renacentista, se enfrenta a una paradoja ya que recibe de los gobernantes chilenos el salvoconducto para ir a ver a los araucanos quienes son buscados por el gobierno para una “guerra a muerte”. La oscilación entre un Rugendas científico que ayuda al naturalista francés Claude Gay a documentar la geografía chilena (evocando la tradición del relevo cartográfico como dispositivo visual imperialista), y un Rugendas idealista y sentimental se observa también en la hibridez genérica del libro, que combina un minucioso retrato histórico y sociocultural del Chile de los años 1830-1840 con una novela sentimental. La historia tematiza el sentimiento antiespañol generalizado entre la élite política y los viajeros europeos. Así, tanto Diego Portales como Darwin resucitan la Leyenda Negra al atribuir la ignorancia y las arcaicas estructuras sociales en el país a “la herencia de España” (38), “la nación más atrasada en la que echó raíces el Islam y a donde nunca llegó el espíritu secular del humanismo” (45). El pintor interioriza esta visión hispanófoba. Frente a la persistencia del “oscurantismo colonial” (71), el Rugendas de Cerda, como lector ávido de Schiller y Herder, proyecta sus ideas ilustradas y románticas sobre la realidad chilena. Sus lecturas románticas, de Lord Byron a Eichendorff, apuntan hacia su naturaleza melancólica y su *Wanderlust*. Rugendas desea dar a conocer las tierras americanas en Europa, pero termina por contribuir a su autoconciencia: para ganarse el sustento, realiza retratos de la élite dirigente y contribuye al imaginario nacional mediante lienzos históricos, como un Walter Scott visual. Así, la novela recuenta cómo inmortaliza la batalla de Maipú (1837) como parte del proyecto de consolidación del Estado-nación, pero al mismo tiempo la novela problematiza los “primeros pasos de adulto” de un país presuntamente acostumbrado a vivir “en la casa paterna obedeciendo órdenes” (37), en palabras de Portales, y la exaltación de una idea restrictiva de lo nacional por parte de una clase gobernante que resulta “impermeable a las emanaciones que vienen de su propia tierra” (224).

Rugendas escudriña el ambiente político-cultural en Valparaíso y Santiago, donde el pintor viajero entabla amistad con muchos exiliados argentinos e inmigrantes europeos. También frecuenta veladas poéticas y tertulias como la de Isidora Zegers, a la que asisten los autodenominados “cultivados de Chile” que copiaban mal los modelos europeos, según el protagonista. Su opinión de las élites es poco favorable por su “gusto

imitativo" (Cerde 69). Les achaca a los burgueses chilenos una admiración exagerada hacia lo extranjero en términos políticos y estéticos: desvalorizarían su propia identidad cultural en beneficio de una cultura importada. De ahí que se proponga "contagiar [a los chilenos] con su estética" y "lograr que a través de su arte se miraran ellos mismos con otros ojos" (85), aunque duda que los chilenos entiendan su arte. Mientras que México tiene una cultura efervescente y un mercado local para sus cuadros, Chile es fundamentalmente un terreno baldío en términos artísticos como antigua "zona marginal y problemática del virreinato del Perú" (54). A pesar de que Zegers dice que a Rugendas le gusta "mimetizarse con la gente y el paisaje" (81) al comentar la inserción de su autorretrato en algunas litografías de *Voyage pittoresque dans le Brésil*, en la trama el pintor se distancia claramente del materialismo y el utilitarismo de la burguesía eurocéntrica que frecuente, perfilándose como un bohemio idealista y un artista maldito en la tradición romántica que no se sitúa ni fuera ni dentro de la sociedad. Es precisamente esta condición nómada e inestable la que propulsa su creación artística, pero que explica también la falta de reconocimiento en Chile.

Como artista romántico, Rugendas no se siente a gusto entre las familias patricias, que le parecen arrogantes. En relación con esto, hay una escena en la que Jorge Huneeus encarga un retrato ecuestre de sí mismo, un género tradicionalmente reservado para la aristocracia europea. De acuerdo con su estilo naturalista, cuya finalidad consiste en "retratar la naturaleza sin sacrificar la realidad al efectismo" (Cerde 141), Rugendas hubiera preferido retratarlo en una pose doméstica como en las láminas de carácter costumbrista de *Álbum de trajes chilenos*, pero no dispone de esta libertad artística: debe representar a su modelo como el conde-duque de Olivares a caballo en el cuadro Velázquez (242). También es ilustrativo el pasaje en el que provoca a sus contertulios santiaguinos al llamar a los indios sus "congéneres" (80), a quienes puede pintar con más libertad. En la visión romántica de Rugendas, los indios aparecen como seres auténticos, independientes e indomables, frente a los esnobs capitalinos. Esta visión, que equipara a los indios con los personajes de *Die Räuber*, un drama prerromántico de Schiller que tematiza el ansia de libertad, contrasta en la novela con la perspectiva despectiva que adoptan los chilenos, propensos a ver a los indios como borrachos y ociosos.

A Rugendas le parece inconcebible que los americanos consideren la cultura popular como una barbarie. Como adepto de Herder, cree que la cultura expresa el *Volksgeist* o el alma del pueblo. Por eso busca inspiración en las tradiciones del Chile profundo, que retrata con una veracidad etnográfica. Al compenetrar en la vida cotidiana del país, aportó a la iconografía chilena y a la definición de la chilenidad: "expresar lo

específicamente chileno, ... lo que los mismos chilenos no veían por ser sobreentendido” (Cerde 120). Escenas populares como la que se visualiza en *El huaso y la lavandera* (1835) se insertan en la narración (que consta de diferentes “escenas” en vez de capítulos), dándole un aspecto costumbrista. En diferentes pasajes, Cerda describe cómo surgió la idea de elaborar un “álbum con los tipos humanos del país” (134), con retratos de arribanos, lachos y huasos y otros personajes que normalmente no fueron retratados. Rugendas compara esta labor con lo que hicieron los hermanos Grimm con los cuentos populares, ya que implica una antropología folklórica que rescata a las costumbres tradicionales y figuras pintorescas del olvido. A través de varios personajes, Cerda aborda la indiferencia a la que se afrontó Rugendas por el ostracismo en Chile, que como una de las colonias más pobres cayó en las “trampas del elitismo” tras la independencia (146).

Su periplo araucano se presenta como una obsesión de su ideario artístico. El pintor toma rumbo al sur para asistir como observador a un parlamento entre el general Bulnes y los araucanos en aras de la “pacificación” de las zonas limítrofes. En su visión informada por ensueños literarios, el territorio de los araucanos se parece a un lugar edénico. Aquí Cerda devela el bagaje cultural y las ideas preconcebidas de Rugendas. El hecho de que en Concepción hubiera menos vanidad que en Santiago se explica por la influencia de los indios. Un cacique local se parece a la imagen de bravura y valentía que Rugendas tiene del Caupolicán de Ercilla, mientras que la chica que aparece en su dibujo *Araucana de cuerpo entero con manto cuidadosamente peinada* se parece a una “modelo del Renacimiento” (Cerde 102). Su retrato de los araucanos lleva a una nueva estética que supera las limitaciones de su dibujo científico. La descripción del encuentro entre los indios y el séquito de Bulnes se basa en las acuarelas de Rugendas, pero Cerda también trae a colación las ideas de Jean-Jacques Rousseau sobre la corrupción y los preceptos arbitrarios de la sociedad y la bondad instintiva de la naturaleza. Si los chilenos no saben manejar la libertad y añoran el autoritarismo de la época colonial, los indios encarnan la naturaleza libre y el impulso espontáneo, que se asocian a su vez con la libre emotividad del Rugendas enamorado. De acuerdo con la idealización del campo y de la naturaleza en el romanticismo alemán, Rugendas siente simpatía por la figura del salvaje, mientras que los románticos chilenos ensalzan la civilización de la vida urbana. El pintor critica el paternalismo de Bulnes y elogia la generosidad y cordialidad de los indios, comparando el banquete con un simposio de los romanos. Aquí se ven claramente la concepción igualitaria, el reconocimiento de la diferencia y el modelo evolucionista que sustentan su marco de referencia, que comparte con su mentor Humboldt: los araucanos se encuentran en una fase de desarrollo comparable a la de

los pueblos de la Antigüedad, pero no son inferiores. Por esta visión positiva, el sobrino del cacique nombra a Rugendas el *werkén* o mensajero de la tribu.

La novela también presta atención a los malones indígenas en la obra de Rugendas, sugiriendo que el tema tuvo su punto de arranque en el poema "La Cautiva" (1837) de Esteban Echeverría. A través de su amante chilena, el pintor se entera de la historia de Trinidad Salcedo, cuyo rapto plasma en varios óleos destinados a sus mecenas europeos. Este tema le permite a Cerda poner en escena el disentiimiento entre Rugendas y varios exiliados de la Argentina de Juan Manuel de Rosas, como Domingo Faustino Sarmiento y Domingo de Oro. Sarmiento asocia la serie de láminas *La Cautiva* de Rugendas – inspiradas por una serie de estereotipos visuales sedimentados en el imaginario colectivo, a través de los cuales se opera una inferiorización del indio como un "mal salvaje" asociado a una geografía igual de salvaje – con la irrupción de la barbarie, descalificando a los "indios asquerosos" como "gente poco apta para la civilización" (Cerda 273). Para Rugendas, como buen discípulo de Rousseau, la barbarie corresponde al estado natural, no corrompido, y le reprocha a Sarmiento confundir civilización con sumisión e imitación. A través de este diálogo de sordos, se ponen al descubierto las fisuras del discurso liberal del argentino y el substrato colonialista de su pensamiento. Rugendas aboga por educar a la élite y no solo al "hombre medio" (274), como alega Sarmiento. El pintor aspira a hacer tabla rasa de las diferencias sociales y raciales, como adepto de un romanticismo de corte liberal y revolucionario. Eso lo lleva a desenmascarar a Sarmiento como un "pseudoromántico" (275). Más bien, Rugendas defiende la igualdad, argumentando, citando a Voltaire, que "la barbarie está en la intolerancia" (277), presintiendo que la política civilizadora justificará la subyugación y la aculturación forzada de los indios: "La catástrofe está programada, solo es cuestión de tiempo" (277). Para Rugendas, solo el caudillismo encarna la barbarie, mas no un malón de indios, lo cual explica que no sintoniza con el discurso de Sarmiento y otros exiliados en los que ve víctimas de la barbarie rosista.

La divergencia entre el pintor y el autor de *Facundo* en la novela enfatiza la visión colonialista y eurocéntrica de la élite americana, confirmando paradójicamente la superioridad moral del personaje europeo. La visión de Rugendas estriba en una concepción herderiana de una humanidad indivisible y en la inclusión de los indios como actores en un proyecto de nación: "Los románticos no hacen, no hacemos esa diferenciación nefasta entre civilización y barbarie" (Cerda 278). Cuando conoce a Echeverría en persona en Montevideo, el pintor argumenta que el romanticismo europeo defiende la integración y se opone a la "visión segregadora" (318) del poeta, para quien los indios maloneros son inasimilables. Durante un último reencuentro con Sarmiento en París en 1846 Rugendas sostiene que "solo

existe la barbarie que todos llevamos dentro” (322) y se imagina la influencia nefasta de la antinomia civilización/barbarie sobre futuras generaciones americanas. Cerda se basa parcialmente en los *Viajes* de Sarmiento para los diálogos de este fragmento: “[Sarmiento] opinó que Rugendas expresaba lo esencial americano. Él y Humboldt eran quienes mejor lo habían expresado” (322). En la cita original, cuya ortografía fonética le permite diferenciarse de España, Sarmiento subraya la asimilación de su amigo y elogia la fidelidad de sus dibujos que ilustran la tesis sobre la dicotomía civilización/barbarie:

Rugendas es un historiador mas bien que un paisajista; sus cuadros son documentos en que se revelan las transformaciones, imperceptibles para otro que él, que la raza española ha experimentado en América... Aleman, cosmopolita, es por la candorosa poesía de su carácter arjentino i gaucho ... contrastes de caracteres en las razas, de trajes en la civilizacion de la víctima i la barbarie del raptor, todo ha encontrado Rugendas en ese asunto favorito de su animado pincel. (73-74)

La cita ilustra un *topos* que recorre la novela de Cerda – la veneración ciega de lo que viene de Europa, que funciona como una especie de “superstición” (Cerda 224) al decir de Rugendas –, que curiosamente es desmentida por la poca popularidad de Rugendas como personaje en la novela.

En el epílogo la narradora anota que el reconocimiento llegó demasiado tarde para Rugendas, que no solo pintó para sus contemporáneos, sino también para “los chilenos de la posteridad” (Cerda 188). Cerda reinventa la figura de Rugendas como un pintor humanista y romántico que rechaza los prejuicios que sus contemporáneos americanos heredaron de la colonia, la “herencia de una barbarie” (277) que remite a la sangre morisca, la Inquisición y otros componentes de la Leyenda Negra que presentan a España como el Otro de Europa. Al mismo tiempo, la autora también adapta al personaje histórico para “los chilenos de la posteridad”, al modernizar su discurso y al dejar de lado la dimensión exotizante y orientalista de su obra gráfica. No obstante, el orientalismo no está ausente del todo en el libro: en la novela otros personajes europeos comparan los dibujos de Rugendas con los de Eugène Delacroix – un pintor conocido por su visión de un Oriente fantasmagórico y erotizado, como se observa en *La Mort de Sardanapale* (1827), que temática y estilísticamente es afín a la serie de *La Cautiva* de Rugendas. A pesar de los guiños a las metáforas orientalistas que impregnan la escritura de Sarmiento (pensemos en la “arabización” de los indígenas por ser bárbaros y de los gauchos como beduinos de la pampa y, por extensión, de todo el legado cultural de España) y que se observan en la visión que tiene Arriagada de De Oro como un “amable gaucho” – “qué agradable su fisonomía, algo árabe” (249) –, la novela no presta atención a los rasgos visuales que constituyen un espejo y una contracara oriental para

la construcción de una identidad europea – y americana – moderna y “civilizada”. Al construir un “otro interno” subalterno que presuntamente perjudica el progreso del país, las élites recurren a estrategias de alterización orientalista que les permiten reivindicar su pertenencia al Occidente, lo cual se entronca con la búsqueda romántica de un “otro externo” en la obra gráfica de Rugendas que Cerda tiende a borrar, al privilegiar la mirada humanizadora y emancipadora de Rugendas sobre su mirada eurocéntrica.

Escenas bélicas como *El malón* (1845), con su oposición tenebrista entre impetuosos jinetes morenos (los araucanos como amenaza de la blanquitud) y la frágil cautiva blanca (la república chilena como víctima indefensa), están claramente alejadas de la vocación objetiva del diseño científico e incorporan una buena dosis de imaginación inspirada en la moda de la pintura orientalista en Europa. En este sentido, la historia, a pesar de la minuciosa reconstrucción de la biografía de Rugendas, es poco verosímil porque se basa en una lectura parcial y desideologizada de sus cuadros y de su correspondencia, para crear la imagen de un artista cuyo discurso estaría desprovisto de eurocentrismo. Tal vez esta idealización, en la lógica de la narración, se deba a que la historia fuera dictada por Carmen a la narradora a través de sus cartas de amor. Cerda no atiende a la colonialidad del ver al retratar a Rugendas como *werkén* o portavoz de los araucanos en su esfuerzo por lograr el reconocimiento de la persona de Rugendas y por descolonizar su visión.

CONCLUSIONES

Las novelas de Aira y Cerda presentan varias miradas superpuestas, a la manera de un *pentimento* o palimpsesto visual: se trata de un proceso transatlántico en el que la mirada del novelista contemporáneo adopta (actualiza/ironiza/emula) la mirada artística de un pintor que fue guiada a su vez por la visión científica de Humboldt. En términos imagológicos, se trata de heteroimágenes producidas por un pintor viajero decimonónico, cuya lente fue coloreada por las ideas imperantes en Europa. Mediante un proceso de naturalización de lo ajeno, las representaciones que hizo Rugendas de la realidad latinoamericana se transformaron en autoimágenes que sirvieron para forjar un núcleo identitario cohesionador en varios países latinoamericanos y que luego fueron revisitadas por novelistas. Las novelas de Aira y Cerda abordan la mediatización cultural de Europa a través de la ficcionalización de la estadía de Rugendas en el Cono Sur y la imaginería del paisaje geográfico y humano. Ambas novelas exploran la relación entre la colonialidad del poder/saber/ser y la visualidad. Si bien es cierto que los cuadros de Rugendas contribuyeron a la

occidentalización o la colonización del imaginario, las dos novelas proceden a un desprendimiento del imaginario colonialista de modo distinto.

La novela de Aira cuestiona el determinismo ambiental y el procedimiento fisonómico de Humboldt que domestica y clasifica el paisaje. Si bien la mirada de viajeros como Humboldt ha sido caracterizada por críticos como Pratt como omnividente, como si fuera un dios que quiere clasificarlo todo (“la mirada imperial”), la novela pone en escena a un artista viajero cuya mirada se hace progresivamente independiente de la de Humboldt y se vuelve caleidoscópica. El protagonismo de Rugendas puede verse como un dispositivo para generar una mirada extranjerizante, a modo de una estrategia de extrañamiento en la literatura exótica, comparable a las *Lettres persanes* de Montesquieu. El personaje de Aira privilegia lo pintoresco y lo sublime al pintar o “inventar” la naturaleza americana, pero también se hace más imaginativo cuando usa un velo y reacomoda su procedimiento para dibujar un malón de indios “bárbaros”. Aquí se produce un cambio de visión en el que el malón se convierte en una farsa esperpéntica que desmitifica un *topos* central del imaginario nacional. Esta visión alterada no solo constituye un punto de inflexión en su itinerario artístico, sino que también termina por afectar al extranjero “civilizado”, convirtiéndolo en un monstruo. Así, la novela muestra cómo Rugendas cambia de un extremo a otro en la dicotomía sarmientina civilización/barbarie, lo que cuestiona la razón moderna eurocéntrica que parte de oposiciones binarias y des-vela el encubrimiento de América.

En cambio, la novela de Cerda tiende a invisibilizar la dimensión exótica de la obra pictórica de Rugendas al presentar al personaje como un pintor romántico incomprendido que contribuyó a la emancipación del arte americano con respecto a los cánones de la época colonial. Cerda no reinterpreta o reinventa la obra gráfica de Rugendas, sino que la integra en su trama como fuente de documentación que proporciona *effet de réel* y color local. La novela inserta el tópico araucano en el discurso romántico. La crítica decolonial de *Rugendas* se centra en el control del gusto y el discurso de la élite chilena que considera que los indígenas hacen la nación retardataria al progreso. La novela pone en tela de juicio el eurocentrismo que subyace al discurso de los próceres de la patria, pero lo hace a través de un artista-personaje romántico, cuyo pensamiento y arte parecen exentos de exotismo y orientalismo. Como agentes de la occidentalización, la élite en *Rugendas* explica el atraso de su país por la herencia genética y cultural de la antigua metrópoli y la presencia de indígenas indolentes, que están sujetos a una orientalización en el discurso de la época.

La dimensión intermedial de ambas novelas permite abordar la problemática de la colonialidad desde una perspectiva tanto textual como visual. Aira descoloniza la estética de Rugendas mediante una escritura

postmoderna y paródica, mientras que la novela de Cerda apunta hacia el desfase y la tensión entre el pensamiento y la mirada como dos dimensiones de la colonialidad: a pesar de la “revolución feliz” en el discurso sobre el mundo extraeuropeo a partir de Humboldt, la visualidad de los pintores viajeros aún no puede sustraerse de una impronta colonialista. El análisis del registro visual de Rugendas y su narrativización muestra que la búsqueda americanista de una identidad propia está tintada de un gran componente europeizante y revela la persistencia de la colonialidad del ver en el tercer macrorrelato del occidentalismo inaugurado por Humboldt.

Universiteit Utrecht & Goethe-Universität

NOTAS

- 1 Este trabajo fue patrocinado por la Fundación Alexander von Humboldt.
- 2 Cf. “[Humboldt] representa el cambio al siglo XIX como el umbral a una época, caracterizada por la ‘revolución feliz’ del discurso sobre el mundo extraeuropeo ... Humboldt había comenzado a comprender al Nuevo Mundo también desde el punto de vista cultural ya no como lo radicalmente otro” (Ette, “Ciencia-mundo” 49-50)
- 3 Ver el frontispicio del *Atlas géographique et physique du Nouveau Continent* de Humboldt, que muestra una relación alegórica entre la Antigüedad clásica y las culturas americanas subyugadas por el colonialismo. El gesto de unión resulta ambivalente a la luz del impulso imperialista, como se ve aquí: “Tome en consideración que los griegos les regalaron a los demás pueblos la cultura, la ciencia y el alimento. Y son estos bienes los que América le debe al Viejo Continente” (Humboldt citado en Ette, “Mundos” 24).

OBRAS CITADAS

- ACHENBACH, SIGRID, ED. *Kunst um Humboldt*. Munich: Hirmer, 2009.
- AIRA, CÉSAR. *Un episodio en la vida del pintor viajero*. Barcelona: Random House, 2015.
- BARRIENDOS, JOAQUÍN. “La colonialidad del ver. Hacia un nuevo diálogo visual interepistémico.” *Nómadas* 35 (2011): 13-29.
- CERDA, PATRICIA. *Rugendas*. Providencia: Ediciones B, 2016.
- DASSOW WALLS, LAURA. *The Passage to Cosmos: Alexander von Humboldt and the Shaping of America*. Chicago: U of Chicago P, 2009.
- DIENER, PABLO. “Lo pintoresco como categoría estética en el arte de viajeros. Apuntes para la obra de Rugendas.” *Historia* 40.2 (2007): 285-309.

- DUVIOLS, JEAN-PAUL Y CHARLES MINGUET. *Humboldt: Savant-citoyen du monde*. París: Gallimard, 1994.
- ETTE, OTTMAR. "Arqueología de la globalización. La reflexión europea de dos fases de globalización acelerada en Cornelius de Pauw, Georg Forster, Guillaume Thomas Raynal y Alexander von Humboldt." *Ciencia-Mundo. Orden republicano, arte y nación en América*. Ed. Rafael Sagredo Baeza. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 2010. 21-66.
- . "Entre mundos. Vías de Alexander von Humboldt hacia la conciencia universal." *HiN-Alexander Von Humboldt Im Netz* 10.19 (2009): 18-33.
- FRANZ, CARLOS. *Si te vieras con mis ojos*. Barcelona: Alfaguara, 2015.
- GERBI, ANTONELLO. *La disputa del Nuevo Mundo. Historia de una polémica (1750-1900)*. Trad. Antonio Alatorre. México D.F.: FCE, 1960.
- GILPIN, WILLIAM. *Three Essays: On Picturesque Beauty; on Picturesque Travel; and on Sketching Landscape*. Londres: Blamire, 1792.
- GÓMEZ MORENO, PEDRO PABLO. *Estéticas fronterizas: Diferencia colonial y opción estética decolonial*. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2015.
- GREENBLATT, STEPHEN. *Marvelous Possessions: The Wonder of the New World*. Chicago: U of Chicago P, 1991.
- GUTIÉRREZ-MOUAT, RICARDO. "César Aira y el exotismo." *Cuadernos de Literatura* 17.34 (2013): 250-62.
- HUMBOLDT, ALEXANDER VON. *Kosmos. Entwurf einer physischen Weltbeschreibung*. Eds. Ottmar Ette y Oliver Lubrich. Frankfurt am Main: Eichborn, 2004.
- KOHAN, MARTÍN. "A Rugendas los dibujos le salían pluralistas. Una teoría del arte por César Aira." *Ramona. Revista de artes visuales* 32 (2003): 70-74.
- KWA, CHINGLIN. "Alexander von Humboldt, het schilderkunstige en het natuurlijke landschap." *Feit&fictie* 4 (2003): 16-34.
- MIGNOLO, WALTER D. "Aesthesis decolonial." *Calle14. Revista de Investigación en el Campo del Arte* 4.4 (2010): 10-25.
- . "Coloniality: The Darker Side of Modernity." *Modernologies*. Eds. Sabine Breitwieser, Cornelia Klinger y Walter D. Mignolo. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2009. 39-49.
- . *The Darker Side of Western Modernity: Global Futures, Decolonial Options*. Durham: Duke UP, 2011.
- . "Las epistemologías fronterizas y el dilema de los estudios (latinoamericanos) de área." *Revista Iberoamericana* 68.200 (2002): 847-64.
- . *The Idea of Latin America*. Oxford: Blackwell, 2005.
- . "Lo nuevo y lo decolonial." *Estéticas y opción decolonial*. Eds. Walter D. Mignolo y Pedro Pablo Gómez. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2012. 21-47.
- . "La opción descolonial." *Revista Letral* 1 (2008): 4-22.

- . *Trayectorias de re-existencia: Ensayos en torno a la colonialidad/decolonialidad del saber, el sentir y el creer*. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2015.
- MISCH, JÜRGEN. "Ciencia y Estética. Reflexiones en torno a la presentación científica y representación artística de la Naturaleza en la obra de Alexander von Humboldt." *Alexander von Humboldt. Estancia en España y viaje americano*. Eds. Mariano Cuesta Domingo y Sandra Rebok. Madrid: CSIC, 2008. 279-98.
- MITCHELL, W.J.T. "Imperial Landscape." *Landscape and Power*. Ed. W.J.T. Mitchell. Chicago: U of Chicago P, 2002. 5-34.
- MORA, CARMEN DE. "Realidad, ficción y exotismo en *Un episodio en la vida del pintor viajero* de Aira." *Alianzas entre historia y ficción*. Eds. Eugenia Houvenaghel e Ilse Logie. Ginebra: Droz, 2009. 197-212.
- NIETO OLARTE, MAURICIO. *Americanismo y eurocentrismo. Alexander von Humboldt y su paso por el Nuevo Reino de Granada*. Bogotá: Universidad de los Andes, 2010.
- O'GORMAN, EDMUNDO. "Alejandro von Humboldt y la 'calumnia' de América." *Revista de la Universidad [UNAM]* 13.12 (1959): 16-18.
- . *La invención de América. El universalismo de la cultura de Occidente*. México D.F.: FCE, 1958.
- PRATT, MARY LOUISE. *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation*. Nueva York: Routledge, 1992.
- RICHERT, GERTRUD. *Johann Moritz Rugendas. Ein deutscher Maler des XIX. Jahrhunderts*. Berlin: Rembrandt-Verlag, 1959.
- RIPPY, JAMES FRED, Y EDWARD ROMMEL BRANN. "Alexander von Humboldt and Simón Bolívar." *The American Historical Review* 52.4 (1947): 697-703.
- SARMIENTO, DOMINGO FAUSTINO. *Viajes en Europa, África i América. 1845-1847*. Ed. Javier Fernandez. Madrid: Archivos/CSIC, 1993.
- STAVENHAGEN, RODOLFO. "Classes, Colonialism and Acculturation." *Studies Comparative International Development* 1.6 (1965): 53-77.
- WULF, ANDREA. *The Invention of Nature: Alexander von Humboldt's New World*. Nueva York: Knopf, 2015.