

# EL MONSTRUO INVISIBLE

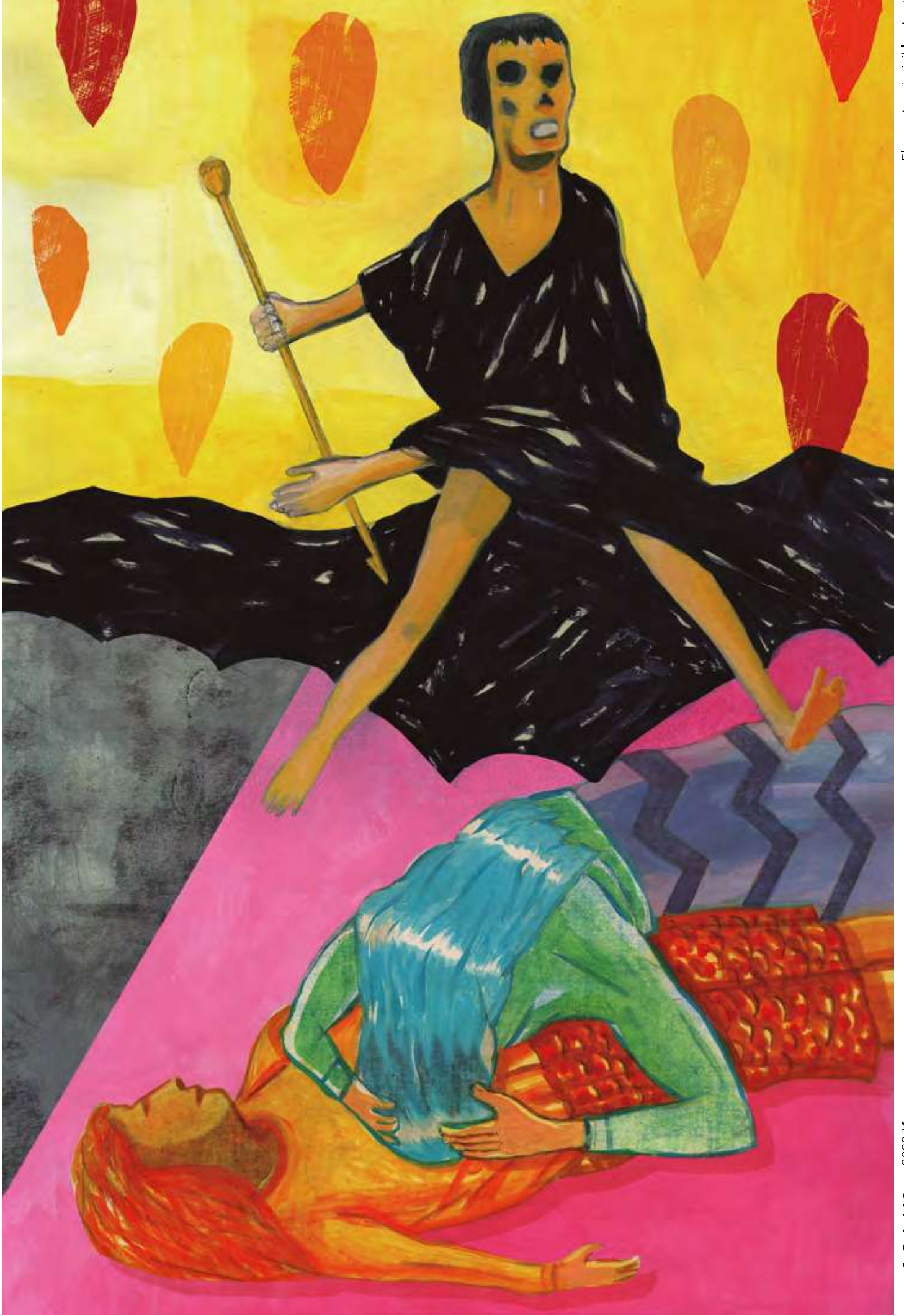
Las pandemias han sido un motivo recurrente en la historia del arte. La pintura, la literatura, y hasta las series de televisión, han sabido representar la angustia y la incertidumbre en las que se ve sumida la población, ante un enemigo invisible que mata en silencio. Las pestes históricas tuvieron imágenes y palabras que trataron de descifrarlas.

## Diego Erlan

Nació en San Miguel de Tucumán en 1979. Desde los años noventa vive en Buenos Aires, ciudad en la que estudió periodismo e historia del arte. Ha sido profesor universitario, guionista y crítico cultural en diversos medios. En 2012 Tusquets Editores publicó su primera novela, *El amor nos destruirá* y, en 2016, la segunda, *La disolución*.

**E**l 14 de octubre de 1666. Esa es la fecha en la que Antonio Zanchi rubrica con la marca de la bestia, su monumental pintura "La Virgen aparece ante las víctimas de la peste", en las escalinatas de la Scuola Grande di San Rocco, en Venecia. La centralidad de la aparición de las figuras en rojo, el movimiento de sus mantas, el temor reflejado en el brazo que intenta alejarse junto al brazo tieso en señal de la aparición, construyen una arquitectura dramática que evoca la terrible plaga de 1630, que diezmó a la población veneciana. Realizada a pedido de Bernardo Briolo, Zanchi aplicó todo su pulso barroco para lograr una estremecedora magnificencia y una estructura compositiva, donde se advierte la imaginación visual de Tintoretto. Antonio Zanchi fue uno de los artistas más relevantes de la pintura veneciana de la segunda mitad del siglo XVII. Discípulo de Matteo Ponzzone, expuso en sus obras un sentido del color, denso y pastoso, y un gusto innato por el claroscuro: los cielos grises y tormentosos enmarcan la aparición divina.

Un par de años antes de que Zanchi pinte su obra, Daniel Defoe sitúa la primera entrada del *Diario del año de la peste*: "Fue a principios de septiembre de 1664 cuando me enteré, al mismo tiempo que mis vecinos, de que la peste estaba de vuelta en Holanda. Ya se había mostrado muy violenta allí en 1663, sobre todo en Ámsterdam y Róterdam, adonde había sido traída, según unos de Italia, según otros de Levante, entre las mercancías transportadas por la flota turca; otros decían que la habían traído de Candia, y otros que de Chipre.



---

## En 1650, un médico llamado August Hauptmann se aventuró a decir que las causas de las enfermedades y, en consecuencia, de la muerte de los hombres y animales eran criaturas diminutas que parecían gusanos que estaban fuera del alcance de nuestros sentidos.

---

Pero no importaba de dónde había venido; todo el mundo coincidía en que estaba otra vez en Holanda." La peste era el monstruo invisible. En el siglo XVI, el médico Girolamo Fracastoro sugirió que las enfermedades eran transmitidas por corpúsculos invisibles en el aire. Es la idea que aparece en la literatura: los agentes de la peste como seres vivos, imperceptiblemente pequeños. En 1650, un médico llamado August Hauptmann se aventuró a decir que las causas de las enfermedades y, en consecuencia, de la muerte de los hombres y animales eran criaturas diminutas que parecían gusanos que estaban fuera del alcance de nuestros sentidos. El narrador del *Diario del año de la peste* había escuchado decir que si una persona infectada sopla sobre un cristal, "podrían verse allí con un microscopio criaturas vivas de formas extrañas, monstruosas y aterradoras, tales como dragones, serpientes y diablos".

Fue el botánico ruso Dimitri Ivanovski quien descubrió que los virus son más pequeños que las bacterias. En 1892, demostró que la resina de una planta de tabaco infectada con la enfermedad llamada "mosaico del tabaco", permanecía infectada incluso tras haberla pasado por los más finos filtros de porcelana disponibles. Lo descubrió con el microscopio de luz. Sin embargo, como explica Philip Ball en *El peligroso encanto de ser invisible*, los virus siguieron siendo presencias invisibles hasta la invención del microscopio electrónico en 1930. Recién entonces pudo demostrarse que los virus son a menudo más exóticos que cualquier cosa que imaginaran las demonologías convencionales. La mirada, al acercarse, no encuentra en esas formas parecidos con gusanos o serpientes, como ocurre con las bacterias, sino que presentan una gama de estructuras que desestabilizan nuestras ideas sobre las formas llamadas orgánicas. Algunos virus son largas varillas cilíndricas,

otros cristales poliédricos platónicos, o singulares erizos de mar. Algunos incluso llevan apéndices y proyecciones más propias de las arañas que les permiten navegar e inyectar su núcleo genético en células infectadas. Ball dice que son demonios invisibles apropiados para la era de la ciencia ficción, una forma de vida diferente a la que conocemos. Por ejemplo, no suelen replicarse por división, como sucede con las bacterias, sino simplemente copian su material genético y luego ensamblan la cubierta proteica que lo rodea. Algunos virus producen sus propios mecanismos enzimáticos de replicación, otros toman el control de las células que infectan. Si es que se los puede considerar seres vivos, lo son en la forma más básica de todas: como ácidos nucleicos autocopiables, estrechamente empaquetados en una cubierta proteica. Son máquinas que se copian a sí mismas, alcanzando una habilidad mortal para reaccionar rápidamente a sus circunstancias, refinándose mediante el ciego tamiz de la selección natural. La característica que los convierte en formas tan particulares y, de algún modo, impredecibles, es que los virus evolucionan a una velocidad letal.

Sin este conocimiento, la pintura de los siglos XVI y XVII sólo podía representar sus efectos: el dolor y la catástrofe de la ausencia. Como lo hizo Salvator Rosa en 1657, cuando pintó su tenebrosa "Fragilidad humana" luego de que, en 1655, una plaga barrierá Nápoles y el hijo de Salvator Rosa, Rosalvo, su hermano, su hermana, el esposo de su hermana y cinco de sus hijos, murieran. La fugacidad de la vida humana fue tema recurrente en la pintura y el pensamiento del siglo XVII, pero para Rosa, en el año en que realizó esta pintura, el tema tuvo una trágica inmediatez. Un bebé recién nacido pacta un acuerdo con la muerte en esta pintura. Una representación de la existencia humana miserable y efímera. La muerte aparece en forma de esqueleto aterrador, con unas alas que se alzan en la oscuridad sepulcral de la pintura. Como dice Luigi Salerno, Rosa era admirador del tenebrismo inconfundible del *Spagnoletto*, y en sus obras mantendrá siempre –sobre todo en sus paisajes, más propios del clasicismo francés de Poussin o de Claude Lorrain– esa sombra siniestra que lo envuelve todo y que conquistará la admiración de Francisco de Goya. La obra de Rosa nos remite directamente a la tradición de lo que se llamó, entre los siglos XIV y XV, "danza macabra". En un mundo azotado por plagas devastadoras, esta representación surge como *memento mori*, con el que los artistas manifiestan su inquietud a través del horror provocado por la muerte inesperada.

Más allá en el tiempo, no fueron los otros quienes representaron a las víctimas, sino las propias víctimas las que pudieron representarse a sí mismas con el horror de la enfermedad. Los pintores Gustav Klimt y Amedeo Modigliani, y el escritor Guillaume Apollinaire, fueron víctimas de la gripe española y sobrevivieron.

El expresionista Edvard Munch se enfrentó a la terrible enfermedad y tras recuperarse, dejó testimonio de su padecimiento en 1919, con el título "Autorretrato después de la gripe española".

## Las pandemias en el Río de la Plata

Laura Malosetti Costa supo estudiar bien en *Los primeros modernos* las circunstancias de producción y exhibición de un cuadro como "Un episodio de la fiebre amarilla en Buenos Aires", del artista uruguayo Juan Manuel Blanes, que durante varias semanas de 1871 fue visto por una multitud en el Teatro Colón. La escena retratada tenía todo el componente de emoción y tragedia para cautivar a las masas. Una madre muerta en el suelo, un bebé acariciando su pecho, la sorpresa y el dolor de los médicos al ingresar al lugar por la puerta que ilumina ese instante y deja en las sombras, en segundo plano, al padre muerto en la cama. La obra no deja de tener sus golpes bajos (una crítica en su momento de Schiaffino) y además funcionaba, como entendió Sarmiento, para reconocer la labor de los doctores José Roque Pérez y Manuel Gregorio Argerich, miembros de la Comisión Popular de Salubridad. Tampoco deja de ser interesante la interpretación que hace Roberto Amigo acerca de ese "ritual fúnebre colectivo" que significó el desfile del público para ver el cuadro en el Teatro Colón, antigua sede de la masonería, sumado a la representación de esos dos doctores masones, como un reconocimiento al papel que desempeñó la sociedad secreta en la participación política y ampliación de la esfera pública en tiempos de la peste.

Hace algunos días, en el diario La Nación, el maestro José Emilio Burucúa señaló una pintura reciente de Diana Dowek, un cuadro conmovedor y hasta cierto punto desesperante, que refleja la peste contemporánea: siete personajes en uniforme médico donde no puede verse ni un milímetro de la piel. La visión aséptica de la pandemia me lleva a pensar en las metáforas químicas de las pestes y eso nos conduce hasta la serie *Cóctel* (1996), de Alejandro Kuropatwa, el conjunto de fotografías de pastillas y blísters de nevirapina, DDI y AZT (los medicamentos que integraban el cóctel para el VIH) que pudieron verse en la Galería Ruth Benzacar, en 1996. Roberto Jacoby, en el catálogo de aquella exposición, entendía que estas fotografías hablaban del desmoronamiento de la enfermedad, y también de un compromiso personal y político. "Lo político reside siempre en la resistencia al estado de ánimo general. Quiero decir: después de doce años de vaticinios macabros, cuando se anunciaba al peor de los Jinetes del Apocalipsis, el que castiga al placer y al amor, después del terror individual y colectivo que nos impedía dormir pensando que ya estábamos señalados por la peste, ¿no llama la atención lo módico

de los festejos, lo prudente de la esperanza?" En noviembre de aquel año de 1996 también inauguró en Nueva York la exposición *Un Testamento viviente de las Hadas de sangre* en The Main Gallery Artists Space. Esta exposición reunió el trabajo de doce artistas sobre la pandemia del SIDA y sobre los artistas muertos a causa de ella. En particular, la exposición del impresionista Robert Farber aludía a nuestra vulnerabilidad, pese a la distancia con la primera pandemia; y a través de un ensamblaje de pinturas, citaba textos históricos para comparar el SIDA con las plagas de la Europa Medieval.

---

## "Un episodio de la fiebre amarilla en Buenos Aires", del artista uruguayo Juan Manuel Blanes, durante varias semanas de 1871 fue visto por una multitud en el Teatro Colón. La escena retratada tenía todo el componente de emoción y tragedia para cautivar a las masas.

---

El arco temporal nos lleva de un lado a otro de la intemperie. A veces, como en Kuropatwa o en Dowek, podemos encontrar un atisbo de esperanza a pesar del sufrimiento. Donde no hay esperanza, aunque la busquen sus protagonistas, es en otra representación de la peste contemporánea: *The Walking Dead*. En las primeras temporadas de la serie, la presencia de los muertos vivientes es el factor espeluznante, pero otro factor inquietante es también el desconocimiento: nadie sabe qué produjo esa peste, por qué afectó a la población entera. El origen de "los caminantes", como se los conoce, no es explícitamente desarrollado dentro de la historia aunque se sabe que se trata de un virus que reanima el cuerpo de los muertos y que, además, todos los seres humanos son portadores de la infección. Lo cierto es que a lo largo de los capítulos, el espectador llega acostumbrarse a la violencia visual, al inaguantable festival de sangre y vísceras, y lo espeluznante deja de ser la presencia de los zombies y pasa a ser la miseria humana. Una exploración sobre la monstruosidad, la miseria y el mal del monstruo invisible. ■