

La máscara y el disfraz en la literatura rosista: una forma alternativa de discurso político en Buenos Aires, 1828-1852

Lía Munilla, Universidad de Buenos Aires

Las palabras se disfrazan, por tanto, para engañar o despistar al vigilante, para que no entienda el sentido oculto, pero simultáneamente deben ser transparentes para los receptores.

—Ariel Dorfman, *Jaguares y helicópteros: la literatura como disfraz*.

Desde la aparición de Juan Manuel de Rosas en el panorama político argentino hacia 1820, su figura comienza a imprimir en la sensibilidad colectiva una profunda huella que perdurará mucho más allá de su caída después de la batalla de Caseros en 1852. Adolfo Prieto, en su trabajo sobre la figura de Rosas en la literatura argentina, estudia los distintos perfiles que el personaje va adquiriendo a través del testimonio literario a lo largo del siglo XIX y aún en el XX. La suma y articulación de estos distintos rostros van conformando una imagen casi mítica del personaje, imagen que Prieto analiza a través del fenómeno de conversión del Rosas-hombre en Rosas-fantasma presente en la poesía, la novela y el periodismo, entre otras manifestaciones literarias. Prieto sostiene que su propio tiempo así como la posteridad “le han dado a su silueta contornos fabulosos, recortándolo a veces como genio del mal . . . y a veces proyectándolo con estatura de gigante” (11).

Esa trama de imágenes ambivalentes tejida alrededor de la figura de Rosas, esas características del personaje histórico que se presenta tanto al hombre contemporáneo como al actual como cara y máscara al mismo tiempo, sugirieron los lineamientos gene-

rales del presente trabajo. En él me propongo estudiar la forma en que la literatura basada en el período rosista aborda el tema de la máscara y del disfraz, menos como una forma de presentar el multivalente rostro del Restaurador, que como un recurso a partir del cual poder metamorfosear el discurso político opositor, proscrito de la escena pública, en un meta-discurso desde donde ofrecer una forma de resistencia al régimen. En esta época de fuerte censura, la recurrencia al disfraz parece constituirse en el único vehículo posible por donde canalizar la oposición a Rosas, evadirse de la represión y burlar el control de la mazorca.

Así, esta forma de opinión política alternativa se analizará aquí a través de *Los misterios del Plata* de Juana Manso de Noronha, novela escrita en 1846 y publicada recién en 1924. Con ella, el presente trabajo intenta alejarse del cánón literario argentino consagrado para este momento—*El matadero* (1838) de Esteban Echeverría y *Amalia* (1851) de José Mármol entre otros—para abordar la problemática planteada desde un espacio alternativo y tradicionalmente considerado “marginal” de nuestras letras: el espacio de la escritura femenina.

I. Contexto histórico

El complejo capítulo histórico que se abre en Argentina a partir de 1820 y se prolonga hasta 1852 se desarrolla bajo el signo de la enconada lucha entre dos facciones opuestas: unitarios y federales. Ambas facciones representaban una distinta concepción política y diversos intereses económicos, en

pugna desde los orígenes mismos de la Revolución de Mayo de 1810. El grupo unitario, seguidor de Rivadavia y su política de gobierno, defendía la posición centralista y hegemónica del puerto de Buenos Aires ante la defensa por parte del bando federal de las autoridades provinciales. Desde 1820 hasta 1828 Buenos Aires asistió a la instauración y posterior derrocamiento de gobiernos de una y otra bandera política que se sucedieron alternativamente y que dejaron a la nación en un total estado de anarquía.

Hacia 1828 comienza a dominar el escenario político la figura de un sólido estanciero de Buenos Aires quien, conjugando en su persona las aspiraciones políticas de los dos grupos e interpretando la desesperada necesidad de orden interno y pacificación, se alza con todo el poder que mantendrá por más de veinte años:

A diez años de producida la independencia política de España, muchos comenzaban ya a sentir nostalgias del inmutable orden colonial, y los sucesivos fracasos del régimen democrático, después de 1820, no tardarían en despertar el ferviente deseo de que un sistema, una institución, o simplemente un hombre, volviera las cosas al estado de normalidad que requieren el desarrollo de los negocios, el esplendor del culto o el mecenazgo de las leyes. (Prieto 16)

Así, a fines de la década de los veinte, Juan Manuel de Rosas fue unánimemente proclamado el "Restaurador de las Leyes," convirtiéndose en cabeza del gobierno nacional con sede en Buenos Aires hasta su estrepitosa derrota en 1852. Este período, conocido como la *pax rosista*, si bien se inaugura con una intensificación de la politización de las masas que había caracterizado al período anterior¹—ahora también extendida al

ámbito rural—rápidamente se convierte en un contexto de autoritarismo y represión. La movilización política de los *montoneros*, reclutados entre los peones de las estancias de la provincia de Buenos Aires y entre los sectores marginales de los suburbios porteños, fue el elemento de fuerza en donde Rosas asentó su poder y consolidó su tiranía. El avance de estas "hordas" campesinas y marginales sobre la ciudad causó el espanto de los miembros de la burguesía porteña—mayoritariamente unitaria—quienes, incapaces de dominar la situación, huyeron a Montevideo perseguidos por la ferocidad de la mazorca.

Es en este contexto socio-político de una alta burguesía urbana unitaria, encarnizadamente enfrentada al régimen rosista, donde ubicamos a Juana Manso de Noronha. Esta autora escribe desde el exilio para denunciar las perversiones de un sistema al que no pueden mirar sino como autoritario, sanguinario y tiránico.

II. Carnaval y literatura

En un artículo sobre la relación entre el carnaval y la literatura, Mijail Bajtín afirma que si bien el carnaval no es esencialmente un fenómeno literario sino más bien "una forma de *espectáculo sincrético* de carácter ritual" ("Carnaval" 311), es en la literatura—principalmente en su corriente dialógica—donde su lenguaje simbólico se traduce en forma más o menos completa y adecuada.² Sostiene que hasta la segunda mitad del siglo XVII, los hombres participaban directamente del carnaval, como "una forma concreta de la vida misma" (*La cultura* 13). Sin embargo, a partir de la segunda mitad del XVII, este carnaval "directo" pierde fuerza y comienza a ceder paso a la literatura carnavalizada, en cualquiera de sus expresiones:

La carnavalización se convierte por consiguiente paulatina y progresivamente en una tradición de género literario. . . . La carnavaliza-

ción que ha penetrado en la estructura del género y que en cierta medida lo ha determinado, puede ser utilizada por diferentes escuelas y métodos artísticos. (Bajtín "Carnaval" 326, 335)

Asimismo, Bajtín invita a superar la interpretación simplista del carnaval como mera *mascarada* o espectáculo teatral y a cambio propone comprenderlo como "una percepción del mundo muy amplia y *popular* de los milenios pasados" ("Carnaval" 335).

Esta idea sobre el impacto de la carnavalización en los diversos géneros literarios parece ser compartida por Angel Rama quien, en su libro *Las máscaras democráticas del modernismo* (1985), aborda el tema a través de la literatura latinoamericana de fines del siglo XIX. Rama estudia la relación entre el proceso de modernización de América Latina y la consiguiente afirmación de los movimientos democráticos, con la carnavalización que se percibe en la sociedad. Sostiene que la articulación de estos dos procesos trajo aparejada la constitución de un mecanismo de comportamiento social—así como de creación artística—en donde las actitudes carnavalescas y las máscaras venían a reemplazar los códigos anteriores.

Tanto el pensamiento de Bajtín—que hace referencia a la literatura posterior al siglo XVII—como el de Rama—que explora la situación latinoamericana finisecular—son perfectamente aplicables al período que se aborda en este trabajo. Por un lado, la carnavalización pareció convertirse en la "condición de la percepción" de la realidad nacional argentina de ese momento, siendo la "comedia de la vida" uno de los únicos mecanismos posibles de subsistencia en medio del caos y el miedo, ocultando bajo la apariencia de la máscara el ineludible substrato trágico. Por otro lado, si bien el proceso democrático argentino estaba lejos de consolidarse durante el gobierno de Rosas,

podría afirmarse que el terror experimentado por los adversarios del régimen, tendió a "democratizar" el uso de la máscara y el disfraz como un recurso discursivo para resistir a ese régimen, burlarlo o evadirlo.

III. ¿Carnaval y política?: máscaras positivas y negativas

La idea de la máscara como ocultamiento de la verdad ya es expresada por Juana Manso desde las primeras líneas de su prólogo a *Los misterios del Plata*. Haciendo referencia al título de su obra, afirma que

es necesario que [los misterios] aparezcan a la luz de la verdad para que el crimen no pueda llevar por más tiempo la máscara de la virtud. . . . (7; énfasis mío)

La idea del disfraz es posible rastrearla a lo largo de toda la obra de esta escritora. Podría decirse que hay en esta novela un uso doble de este recurso: por un lado, los personajes principales apelan a la máscara para engañar a sus adversarios y así lograr los objetivos fijados. En este sentido el disfraz estaría cumpliendo un rol de signo *positivo*, colaborando con los planes de los "civilizados," víctimas de la "barbarie," en un escenario donde la inversión es la ley. Por otro lado, los colaboradores de Rosas, lejos de apelar al disfraz como un recurso de vida, son esencialmente una máscara deformante y ridícula de signo *negativo*. En este sentido, recordemos los personajes de Bigúan y del Mulato Gobernador, bufones de Rosas, aquellos "mulatos, asquerosos y sucios" (Manso 110) quienes no sólo "representan" la parodia de la vida ante su jefe, sino que también "representan" el rostro del régimen ante la sociedad en las celebraciones populares.

El prototipo de lo que aquí se denomina *disfraz de signo positivo* está encarnado en la protagonista femenina de la novela, Adelaida,

la esposa del Dr. Avellaneda. Ella sabe manejar las estrategias femeninas para liberar a su marido de la cárcel, y es por eso que pone en acto sus deseos y ejecuta la acción. No es poseedora de la palabra, pero las múltiples caras en las que es capaz de metamorfosearse poseen su propia voz:

su rostro no era bello, pero poseía el difícil don de expresar todos los sentimientos con *la misma facilidad de la palabra*, con la misma rapidez del pensamiento, y si las circunstancias lo exigían, sabía tomar también una tal expresión de estupidez, de indiferencia y de intranquilidad que engañaría al observador más suspicaz. . . .
(Manso 28; énfasis mío)

Mujer de una alta educación y miembro de una prestigiosa familia de guerreros de la Independencia, Adelaida no duda en servirse de las ropas de la esclava Marica para poder infiltrarse en la casa de Rosas para recabar información:

Adelaida vestida con una tosca pollera de balleta y uno de esos grandes pañuelones que usan en Buenos Aires las mujeres de la clase que, sin ser proletaria, puede llamarse trabajadora, se encaminó, con la morena Marica, a la casa de Rosas, nada menos. (Manso 205)

Sólo protegida por el disfraz y el anonimato, Adelaida puede inmiscuirse en un espacio exclusivamente reservado al hombre, espacio donde gobierna, además, el poder y el terror. No en vano el narrador afirma:

Estaba de Dios que Rosas no saldría esta vez con su gusto. Una mujer, había de deshacer todos sus planes y esa mujer fue Adelaida,

la esposa del doctor Avellaneda.
(Manso 102)

La posibilidad de un acuerdo entre la esclava Marica y Adelaida, ambas pertenecientes a clases sociales diametralmente opuestas, puede ser interpretada desde dos perspectivas distintas y complementarias. Primero, ese acuerdo no hace más que confirmar la existencia de un espacio de igualdad, donde ambas mujeres ocupan un lugar equiparado: el de la complicidad que brinda el género. Segundo, este pacto sólo es posible si se considera el contexto histórico en el que tiene lugar. Como se dijo, un elemento distintivo de la política de Rosas fue la movilización política de amplios sectores sociales, tradicionalmente considerados marginales o excluidos de la esfera pública. Los esclavos y sirvientes de la “gente decente” se constituyeron en los informantes por excelencia del gobierno, convirtiéndose en eslabones esenciales del mecanismo de control y represión de Rosas. De este modo, la subversión de los roles preestablecidos y la “carnavalización” de las costumbres admite que una esclava negra pacte, ayude y proteja a su ama blanca y socialmente encumbrada.

Es este mismo personaje, la esclava Marica, el que ayudará a Adelaida nuevamente cuando ésta apele a los disfraces por segunda vez, decidida a rescatar a su esposo de la ballenera donde lo mantenían preso:

Adelaida se dirigió a casa de la fiel Marica, se vistió de militar, se colocó un kepis de capitán, bigote postizo negro, botas granaderas, sable y una ancha capa que envolviéndola completamente disimulaba su cuerpo de mujer. (Manso 213)

Adelaida no sólo se traviste de hombre sino que lo hace infiltrándose en las ropas masculinas asociadas a la máxima autoridad del

período: el traje militar. El poder que representa el uniforme militar aparece desarticulado por una doble acción femenina: es una mujer quien se vale de él para desafiar la ley preestablecida, burlarse de ella, asumiendo el rol de nueva autoridad y demostrando con ello que el hombre no es más que la apariencia que le da el vestuario. Ese mismo uniforme masculino y violento, máscara del sexo escondido bajo los ropajes de la estrategia³ es, al mismo tiempo, “feminizado” por la heroína quien, a través de un gesto auténticamente maternal, esconde a su hijo bajo la capa de capitán.⁴

En síntesis, la utilización del disfraz como recurso de signo positivo está asociada en esta novela con los personajes principales, especialmente con la protagonista femenina. Ora metamorfoseada en esclava negra, ora oculta bajo el disfraz de militar, Adelaida parece apropiarse de todos los sectores y posiciones sociales para cumplir con sus objetivos. Este acto de apropiación positiva de la imagen del otro contrasta diametralmente con la representación negativa de esos “otros” asociados con Rosas y su régimen.

Mijail Bajtín, en su libro sobre la cultura popular en los escritos de François Rabelais, analiza la problemática del festejo carnavalesco en relación con las celebraciones oficiales. Sostiene que las fiestas oficiales, lejos de sacar al pueblo del orden existente, contribuían a consagrar y fortificar el orden vigente. El carnaval era, por el contrario, el triunfo de una liberación transitoria a través de la abolición provisional de todas las jerarquías, privilegios y tabúes. En él se daba principalmente la subversión de toda lógica como parodia de la vida ordinaria, como un “mundo al revés” (Bajtín, *La cultura* 15-16).

Este mundo al revés se tematiza particularmente al considerar los disfraces de signo negativo, siempre asociados a los enemigos políticos de Manso. En las celebraciones por la captura del doctor Avellaneda, celebraciones que suponían revestir un estricto carácter oficial, el populacho “roto,

andrajoso y sucio” (Manso 167) caminaba mezclado con los viejos, las chinas y la mazorca. Junto a Manuelita Rosas, vestida con traje de gaucho, desfilaba el Mulato Gobernador en “casaca de general con la banda de presidente y en la cabeza un elástico de papel con plumas de avestruz” (Manso 167-68), portando un palo como bastón de la República. Y en medio de esta farsa sin sentido, marchaba también una carroza con un retrato de Rosas al que la masa exaltada entronizaba, como la Eucaristía, en cada templo de la ciudad. Todas las fuerzas vivas de la sociedad están aquí parodiadas: el ejército, la Iglesia, el poder político y el pueblo. Todo aparece subvertido y lo que en el pasado fuera escenario de gloriosas gestas—la Plaza de Mayo—aparece ahora como lugar de las más horribles máscaras y travestidos.

Más aún, para Manso el escenario privilegiado donde ubicar el desarrollo del gran carnaval tragicómico de Rosas es la misma residencia del Restaurador en San Benito de Palermo. El espacio del teatro—la casa—“no presenta rasgo alguno extraordinario y la única particularidad que podemos notar, es un altísimo mirador que domina la ciudad entera . . .” (Manso 102). Estos dos aspectos de la casa sobre los que Manso se detiene, el ornato—o la falta de él, en este caso—y la mirada, serán también motivos recurrentes en la caracterización de los actores de esta tragicomedia. El énfasis puesto en la descripción de los ropajes y en las características de los rostros y las miradas de cada uno de los grupos parece indicar una necesidad de definir la esencia del “otro,” de fijar en el tiempo y en el espacio el perfil externo e interno del adversario para que, por contraste, el héroe adquiera un aura aún más definida.

Como en una marquesina teatral, cada uno de los actores ocupa un lugar determinado según su orden de aparición y jerarquía. Primero se nombra a los *individuos*, los habitantes regulares de la ciudad—eventualmente

enemigos de Rosas—quienes no frecuentaban a menudo la casa. Por eso, “a falta de personas, es común encontrar una fila de caballos ensillados” (Manso 103). El sarcasmo y la ironía contenidos en esta metáfora, donde los hombres que no son “individuos”—“gente decente”—están asociados a “caballos,” preanuncia el desprecio con que la autora describirá a continuación a todos los demás grupos sociales, a excepción de los indios.

Así, los *gauchos*, que “con su aire indiferente habitual, están allí mirando al aire, . . . con ese modo amenazador que tienen hoy” (Manso 104) son los siguientes actores en aparecer. Los *pampas*, que tienen “los ojos grandes [y] una mirada triste y donde parece haber algo de meditativo y de poético” (Manso 104) son seguidos por los *mazorqueros*, “grupos de hombres de chaqueta, mal vestidos, el rostro infernal [y] alguna tal cual mancha de sangre en el chiripá y calzoncillos” (Manso 104). Los *espías* y los *chasques*, “hombres de aire apresurado, de mirar preocupado” (Manso 104) anteceden a los *presos* a quienes “por su andar tembloroso, y su faz pálida y amarillenta, se tomaría por un muerto” (Manso 105). Por último, “bandas de música militares entran y salen del patio de la casa; mujeres, de vestidos colorados. Negros, mulatos, pampas y mazorqueros, todo esto entra y sale en tropel” (Manso 105).

La ironía puesta de manifiesto por Manso en estos ejemplos hace evidente su acérrima oposición al gobierno de Rosas. Sin embargo, su constante apelación al recurso de los disfraces y las caretas hace referencia a una necesidad más profunda. Vedado para ella el espacio de discusión política tradicional, no sólo por la situación reinante en el momento sino por su condición de mujer, esta articulación de máscaras de uno u otro signo a lo largo del relato significa una forma de discurso político alternativo. De alguna manera, parece verificar el surgimiento de un campo propio de las letras femeninas, ya

que es especialmente desde la escritura de las mujeres del período estudiado que se percibe esta particular inclinación a utilizar el recurso de las máscaras.⁵ Más aún, este tipo de literatura muestra una necesidad concreta de las mujeres escritoras de abrirse camino en el espacio público—por lo tanto, masculino—para instalar de una vez y para siempre la voz de mujeres comprometidas y políticamente activas.

Notas

¹El período aludido se extiende desde el estallido de la Revolución de Mayo de 1810 hasta el ascenso de Rosas en 1829. Para la periodización de esta etapa de la historia argentina véase Halperín Donghi.

²Véase Bajtín, “Carnaval” 311-12. Para una aplicación actual de la teoría bajtiniana de la novela, véase el análisis que Z. Nelly Martínez realiza en tres obras de ficción hispanoamericana.

³Véase Meyer 8.

⁴Una indicación de silencio dada por Conclair apagó la voz de los pasajeros de la ballenera al mismo tiempo que Adelaida tendía la mano de su esposo y le hacía tantear la cabeza del hijo que buscaba y que desde el principio de esta escena había estado completamente oculto bajo los pliegues de la capa militar de la madre” (Manso 215).

⁵Véanse, por ejemplo, los cuentos de otra narradora argentina, contemporánea a Juana Manso, Juana Manuela Gorriti.

Obras citadas

Bajtín, Mijail. “La máscara y el disfraz.” *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. México: Alianza, 1990.

—. “Carnaval y literatura.” *Eco. Revista de la cultura de occidente* 129 (1971): 311-38.

Dorfman, Ariel. “Jaguares y helicópteros: la literatura como disfraz.” *Diálogos* 14 (1978):

19-22.

Halperín Donghi, Tulio. *De la revolución de la independencia a la confederación rosista*. Buenos Aires: Paidós, 1972.

—. *Una nación para el desierto argentino*. Buenos Aires: CEAL, 1982.

Manso de Noronha, Juana. *Los misterios del Plata*. Buenos Aires: Librería y Casa Editora de Jesús Menéndez hijo, 1924.

Martínez, Z. Nelly. "El carnaval, el diálogo y la novela polifónica." *Hispanamérica. Revista de literatura* 17 (1977): 3-21.

Meyer, Constanza. "Cuerpo, sexo y comida: un triángulo femenino." First Annual Berkeley-Stanford Graduate Student Conference on Latin-American Culture: Gender, Race, and Nation in Nineteenth-century Latin-America. Stanford University, April 1992.

Prieto, Adolfo. *Proyección del rosismo en la literatura argentina*. Rosario: Universidad Nacional del Litoral, 1959.

Rama, Angel. *Las máscaras democráticas del modernismo*. Montevideo: Fundación Angel Rama, 1985.