



# Mitos de creación : los monstruos del rosismo en la prensa de los salvajes unitarios

Diego A Jarak

## ► To cite this version:

Diego A Jarak. Mitos de creación : los monstruos del rosismo en la prensa de los salvajes unitarios. Amerika - Mémoires, identités, territoires, 2014, 11, 10.4000/amerika.5584 . hal-04521521

**HAL Id: hal-04521521**

**<https://hal.science/hal-04521521>**

Submitted on 26 Mar 2024

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - ShareAlike 4.0 International License

# Mitos de creación : los monstruos del rosismo en la prensa de los salvajes unitarios

## Resumen

¿ Quién crea monstruos ? ¿ Por qué ? y, ¿ qué hay detrás de esta creación ? En otros términos, de lo que aquí se trata es, a partir del análisis de una serie de figuras « monstruosas », comprender algunos de los complejos procesos que llevan a una determinada representación de mundo. El monstruo como síntesis de un modo de ver el mundo, el artista detrás de la creación y, en definitiva, el mundo que se intenta reconstruir por medio de esa creación, tan singular.

## Abstract

Who create monsters? Why? What is behind this creation? In other terms, analyzing some « monstrous » figures, we will try to understand some of the complex processes that leads to a certain representation of world. The « monster » as a synthesis of a way of seeing the world, the artist behind this creation and the world that rises behind this creation.

Keywords :El grito argentino, Muera Rosas, unitaires, monsters, XIX century

Palabras claves :El grito argentino, Muera Rosas, unitarios, monstruos, siglo XIX

Géographique :Rio de la Plata

El monstruo es una invención estética, artística o literaria, creada, la mayor de las veces, con fines pedagógicos ; es decir, políticos. Como toda invención, la del monstruo no escapa a la lógica inmanente de la poética, a saber : el desdoblamiento del autor. Crear es poner fuera. Crear es una forma, para el artista, de darse a sí mismo la posibilidad de mirar su obra y a través de ella, como en un espejo, mirarse a sí mismo. En este contexto, establecido por el llamado a comunicación de este coloquio « Yo es otro monstruo », en el que el monstruo se ubica, justamente, en ese espacio intermedio entre el yo y los otros - aquello que Sartre imagina en la frase : « l'enfer c'est les autres » -, creo que vale la pena preguntarse : ¿ quién crea monstruos ? ¿ Porqué ? y, ¿ qué hay detrás de esta creación ? En otros términos, de lo que aquí se trata es, a partir del análisis de una serie de figuras « monstruosas », comprender algunos de los complejos procesos que llevan a una determinada representación de mundo. El monstruo como síntesis de un modo de ver el mundo, el artista detrás de la creación y, en definitiva, el mundo que se intenta reconstruir por medio de esa creación, tan singular.

El eje, sobre el que se organiza y ordena este trabajo, es el proceso de construcción del Estado en Argentina, a mediados del siglo XIX. Como se sabe, luego de la declaración de la independencia, en 1816, el territorio argentino se transformó en un extraño tablero, como de ajedrez, en el que la posición de las piezas se definía en función de dos grandes movimientos : el federalismo, por un lado y, por el otro, el proyecto de los unitarios. Uno de los momentos importantes, en la serie de combates y enfrentamientos, fue la aparición en la escena pública de Juan Manuel de Rosas.

Fino estratega, profundo conocedor de las costumbres y tradiciones campestres, hábil negociador, excelso jinete, Rosas era el hombre ideal para una situación que, día tras día, hundía al extenso territorio en un caos político y social. Su fuerte personalidad, afirmada en un meteórico y organizado ascenso, no tardó en imponerse como modelo de lo político, y extenderse a todo el país. Ambicioso, autoritario, paternalista, gaucho, bárbaro y, un poco más tarde, tirano o dictador, son sólo algunos de los tantos epítetos que circularon a su propósito, sobre todo durante su segundo mandato, a partir de 1835. Pero Rosas era mucho más que esos epítetos, o lo que estos pretendían resumir. Uno de los aspectos más sorprendentes de la capacidad política de Rosas y que, de alguna manera articula los elementos dispersos de esta comunicación es la habilidad que expuso para conquistar, atraer y luego manipular a las masas populares ; los sectores subalternos de una sociedad aún en sus primeros pasos de formación. La fuerza de Rosas, y del movimiento que se creó en torno de él, se componía de varios elementos : la personalidad del líder, tantas veces predicadas ; la sociedad que éste formó con su mujer, Encarnación Ezcurra, un complemento político perfecto y una presencia física cuando el futuro líder partía en campaña - contra los indios, o como representante estanciero ; el rol que jugó Ezcurra en la formación de una agrupación socio-política de apoyo, promoción y defensa de su marido : la famosa Sociedad protectora, núcleo de una red social y popular fundamental para el buen funcionamiento del régimen ; la creación de la Mazorca, una « policía secreta », brazo armado suficientemente autónomo como para ejercer una violencia desencarnada del poder y de inusitada impunidad ; la afinidad que Rosas tenía con los sectores populares y subalternos de la sociedad o la incorporación de vastos sectores populares a cargos oficiales, son aún algunas otras notas clave para entender el fenómeno Rosas, del que tanto se ha escrito ya.

Pero lo que aquí nos interesa, sin embargo, no tiene que ver con ninguno de estos aspectos y, al mismo tiempo, los engloba a todos : la propaganda. El aglutinador y el cemento que permitió reunir y mantener juntos los elementos dispersos y en varias ocasiones contradictorios del régimen rosista, fue la propaganda. El régimen de Rosas manejó la comunicación como nadie lo había hecho hasta entonces. En 1833, poco tiempo después de haber dejado el gobierno de Buenos Aires porque

la Asamblea no le quiso otorgar los poderes extraordinarios que él exigía como condición para prolongar su gobernación, la estrategia y el aparato propagandístico se intensificó, redoblando los actos y las manifestaciones. Valga como nota, la conocida anécdota, ocurrida el 11 de octubre de 1833, cuando la ciudad amaneció inundada de afiches en los que se afirmaba en grandes letras rojas que : « El restaurador de las leyes sería juzgado ». El autor, probablemente la mujer de Rosas, jugaba con los dos sentidos del título. Al origen del problema, una declaración del nuevo gobernador de Buenos Aires, Juan Ramón González de Balcarce, por medio del cual se buscaba poner fin a la publicación de un diario de los federales apostólicos (fieles seguidores de Rosas) que llevaba por título « El Restaurador de las leyes » ; el mismo que los adeptos de Rosas utilizaban para referirse a su líder. Por medio de la doble referencia, el panfleto buscaba crear la confusión y así generar un movimiento de contestación, con el objetivo de desestabilizar el precario orden, y crear un contexto favorable para el regreso de Rosas.

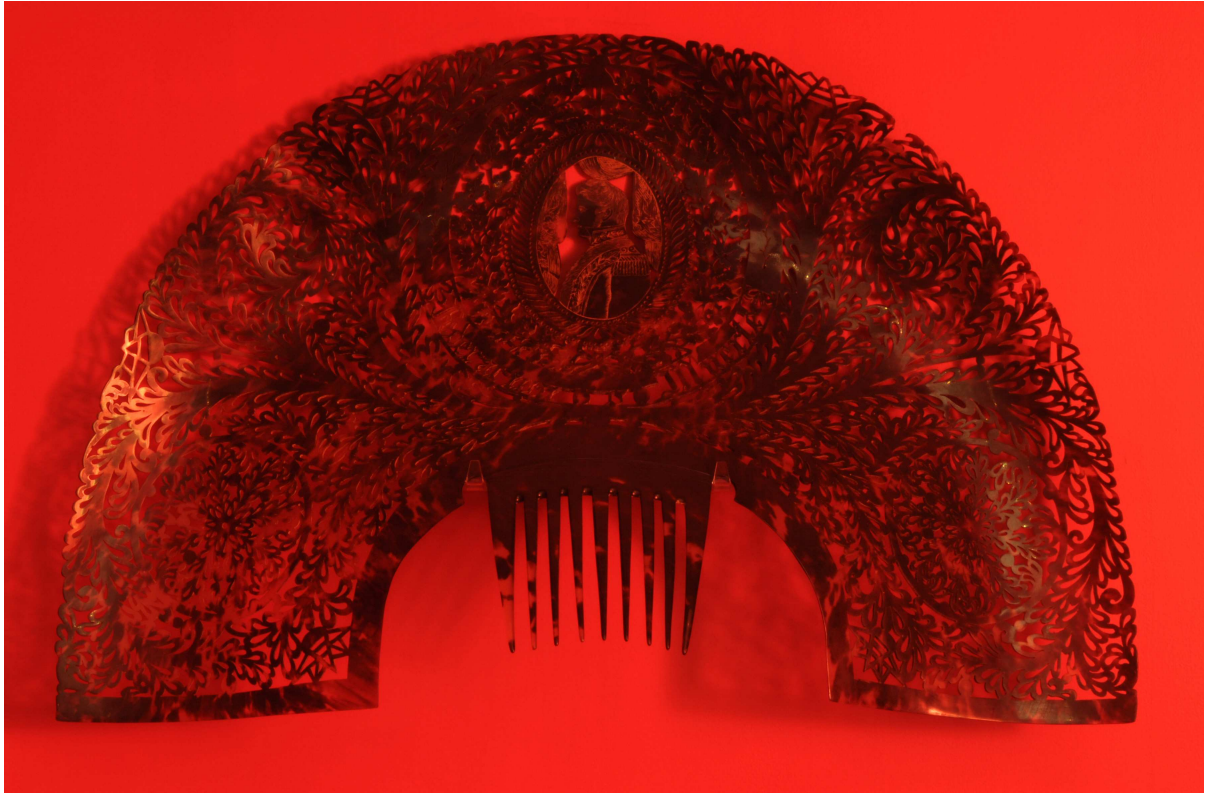
Rosas y sus seguidores supieron instaurar un control total de la palabra. Una forma de gobierno inédita con un aparato de comunicación inédito para la época y el contexto. Con Rosas, la palabra oficial circula. De hecho, fue casi la única que circuló y, junto a ella, los escritos, textos, dibujos, iconografías y demás elementos de apoyo y promoción del régimen. El objetivo era siempre el mismo. Su inspiración, la liturgia. Los seguidores de Rosas debían recordar – llevar consigo -, día y noche, la figura del Ilustre Restaurador.

La descripción hiperbólica de Ramos Mejía, de 1907, tomada con precaución, da una imagen de lo que pudo haber sido el aparato de propaganda de Rosas : « No hubo objeto doméstico o público - escribe Ramos Mejía - que no tuviera estampado un retrato [nr : de Rosas], al óleo, al lápiz, a la acuarela o al pastel, en litografía, en daguerrotipo, en viñetas de imprenta, divisas, medallas, monedas o naipes »<sup>1</sup>. Algunos de estos soportes, que menciona Ramos Mejía, llegaron hasta nuestros días. El museo histórico de Buenos Aires, por ejemplo, posee una peineta - fechada entre 1837 y 1840 -, en la que se descubre una de las imágenes tradicionales de Rosas. En ella, el rostro del Restaurador, presentado de perfil, con su chaqueta oficial y la expresión firme de quien observa hacia adelante, hacia un futuro que él mismo está construyendo, ocupa el centro del accesorio. La peineta es un testimonio vivo del lugar (no sólo de la representación, sino verdaderamente del espacio físico y temporal) que la figura de Rosas ocupaba en el día a día de los vecinos de la ciudad de Buenos Aires.

---

1 Ramos Mejía, José M., *Rosas y su tiempo*, Buenos Aires : Emecé, 2001 ; p. 373.

Diego Jarak



La apropiación, el control y la inventiva del aparato de estado rosista, así como la estrategia para dominar hasta el más ínfimo recodo de la realidad por medio de la comunicación, son elementos que tampoco pasaron desapercibidos entre los contemporáneos, fundamentalmente los opositores, quienes también han dejado vivos recuerdos y testimonios del período, y del lugar que en él ocupaba el símbolo en el manejo y la práctica del poder. Así, por ejemplo, lo podemos leer en la pluma de Domingo F. Sarmiento, uno de sus más exaltados oponentes.

La prensa ! La prensa ! - escribe Sarmiento, en su famoso *Facundo* -. Hé aquí, tirano, el enemigo que sofocaste entre nosotros ; hé aquí el bellocino de oro que tratamos de conquistar ; hé aquí como la prensa de Francia, Inglaterra, Brasil, Montevideo, Chile, Corrientes, va a turbar tu sueño en medio del silencio sepulcral de tus víctimas ; hé aquí que te has visto compelido a robar el don de lenguas para paliar el mal, don que solo fue dado para predicar el bien ; hé aquí que descienes a justificarte, i que vas por todos los pueblos europeos i americanos mendigando una pluma venal i fraticida, para que por medio de la prensa defienda al que ha encadenado ! ¿ Por qué no permites en tu patria la discusion que mantienes en todos los otros pueblos ? ¿ Para qué, pues, tantos millares de víctimas sacrificadas por el puñal, para qué tantas batallas, si al cabo habias de concluir por la pacífica discusion de la prensa ?<sup>2</sup>

Sarmiento, como gran parte de sus congéneres, es consciente de la importancia de la palabra (sea esta escrita u oral, simbólica o real, directa u indirecta). El autor de *Facundo* sabe también que, en el momento en que escribe, la batalla está siendo perdida. Rosas ha clausurado el espacio, los canales de circulación de la palabra son extremadamente limitados. Los escritos que publican los oponentes al régimen dentro del territorio argentino o desde los distintos puntos del exilio - Uruguay, Chile, Brasil -, son nimios granos en medio de un inmenso mar de arena, infinito. Por cada publicación de los opositores, Rosas redobla y multiplica su producción. Sus seguidores, cual fanáticos devotos del santo patrón, se lanzan a las calles para silenciar cualquier ruido de la oposición. Las voces enemigas se apagan con el filo del cuchillo pero también bajo el ruido de las ensordecedoras campanas de la federalísima propaganda oficial. Sarmiento no puede sino reconocer la derrota. « Es admirable - escribe el sanjuanino un poco más adelante en su *Facundo* - la paciencia que ha mostrado Rosas en fijar el sentido de ciertas palabras y su tesón en repetirlas »<sup>3</sup>. La propaganda rosista es una máquina infernal.

---

2 Sarmiento, Domingo F., *Facundo*, Santiago de Chile : Belin, 1845 ; p. 13 (Salvo mencion contraria, se ha preservado la ortografía original)

3 *Ibid.*, p. 207.

El retrato del gobernador solo, con su esposa o, con su mítica hija - Manuelita - acompañan el decorado de toda vivienda que se pretenda federal. Colgar la imagen del Restaurador en el salón de la vivienda es una de las tantas formas de exponer la adhesión al régimen. Una forma también de evitar problemas. La repetición, como señala Sarmiento, es un arma temible. Pero, justamente, es esta obsesión de la imagen - sobre todo de la efigie del gobernador - que sus detractores utilizarán, entre otros muchos medios, para combatirlo. Es de esta desviación gráfica que nos ocuparemos aquí.

En efecto, si la imagen de Rosas, su mujer o su hija, decoran los salones federales y los diversos accesorios adornan las vestimentas de seguidores y adeptos, muy pocas personas, en cambio, tenían el privilegio de ver o haber visto al Restaurador en persona. Baste como recuerdo la descripción que hace su sobrino, Lucio V. Mansilla en el extraordinario relato *Siete platos de arroz con leche*. Desde principios del segundo gobierno, Rosas se recluyó en su estancia de Palermo desde donde, todos sabían, controlaba el adentro y el afuera del territorio. La anécdota, repetida y confirmada por varios testigos expone, por el silencio y el fantasma, la estructura invisible del poder. En el régimen rosista, se oculta lo real al tiempo que se expone, o mejor dicho se sobreexpone y se sobredimensiona lo irreal, la invención, la ficción y, sobre todo, la representación. Entre la omnipresencia de la imagen y la ausencia de lo real - el Rosas encarnado - se fue creando un hiato, espacio intermedio, vacío. Vacío pero no por ello desierto. El régimen se ocupaba de llenarlo. Constantemente, los seguidores de Rosas ponían a disposición de los habitantes los elementos necesarios para componer y completar ese espacio, ya no sobre lo real sino con la propaganda : alimentando el mito, incentivando la imaginación. Un fuera de campo, espacio invisible, que cada uno llevaba dentro de sí : como el miedo. Así, entre lo real y lo propuesto por la propaganda del régimen, se fue creando un ser imaginario ; es decir, creado a partir y en función de los miedos y de los fantasmas de los ciudadanos. Creaciones del espíritu que, como veremos aquí, serán retomadas por la oposición como una de las tantas formas de reconfigurar el espacio de la representación y con ella poner en marcha un movimiento contra el régimen, integrando, de la suerte, a los sectores mas amplios y populares de la sociedad.

### Cuando la oposición se inspira en Rosas para derrocar a Rosas

Si, como afirma Jorge Myers, « la aparición de una escritura pública dirigida principalmente a un público de precaria formación intelectual, cuando no enteramente iletrado, constituyó uno de los rasgos más llamativos del periodismo patrocinado por los seguidores de Rosas »<sup>4</sup>, entonces, la publicación de « El Grito

---

4 Myers, Jorge, *Orden y virtud. El discurso republicano en el régimen rosista*, Buenos Aires : Universidad de Quilmes, 2002 ; p. 41.

Argentino » (en adelante EGA) debe leerse como una toma de consciencia - por parte de los sectores letrados de la oposición - de que los medios, la propaganda, deben adaptarse a las condiciones de circulación y, por encima de todo, de lectura del público al cual se pretende tocar. Para el caso, las condiciones impuestas por los que, en aquel momento, dirigían el país. Dicho de otro modo, la nota aparecida el 24 de febrero de 1839 en la primera página de EGA no es solo una declaración de principio - ver mas adelante - sino también el resultado de una concientización de los unitarios exiliados respecto del poder de las masas.

Antes de la aparición de EGA, las publicaciones periódicas repetían la misma fórmula, el mismo mecanismo y, fundamentalmente, un mismo lenguaje erudito, el de los sectores cultivados de la sociedad que, sin gran sorpresa, se posicionaban voluntariamente lejos del pueblo, inculto. Estos periódicos se dirigían a un público letrado, selecto, muy reducido. Se escribía para los « amigos », « conocidos » o « personas cercanas », en un tono que lindaba el academicismo y la búsqueda de un estilo propio, a partir de la reproducción de modelos europeos. El estilo de estos diarios limitaba el acceso del público lector a un puñado extremadamente reducido de iniciados.

Las masas populares, mayoritariamente analfabetas o iletradas, no podían acceder a la letra sino era por medio de un « hacerse leer ». Dependían para ello de un lector, que las más de las veces era percibido como de otro mundo ; encuentro forzado - ya que se trata de una relación de fuerzas desequilibradas - entre dos culturas. Los proyectos editoriales se veían entonces confrontados a una contradicción que sus propias formaciones y representaciones de clase hacían difícil, cuando no imposible, de ver. Tocar aquella otra parte de la sociedad, a la que además, el rosismo ya había ganado para su propia causa, no entraba dentro de los requisitos y, entonces, tampoco en los proyectos editoriales. Esta ruptura, que se manifiesta bajo la forma de una ausencia, jugó un rol importante en la irrupción de un texto como el *Facundo* de Sarmiento<sup>5</sup> ; en su circulación en Argentina<sup>6</sup> y en América, su impacto y duración.

El estilo literario de Sarmiento, errante, disperso, muchas veces impreciso, siempre híbrido, con tentaciones hiperbólicas y, por sobre todo, imposible de inscribir en un género, es en gran medida el resultado de una formación desordenada (« leía lo que caía entre mis manos », escribe el sanjuanino en sus memorias), asistemática (« pasaba de las matemáticas a la historia, del inglés a español » sin más transición

---

5 Cf. Jarak, Diego A., *Oralité et écriture dans la réflexion de l'argentin Domingo F. Sarmiento (1839-1852)*, Lille : ANRT, 2009.

6 Cf. Jarak, Diego A., « *Facundo*, el modelo y su circulación » in *América, Cahiers du CRICCAL*, n° 34, 2ème. série, Paris :2006 ; pp. 305-312.

que el deseo o la necesidad) ; Sarmiento es nuestro gran modelo de autodidacta<sup>7</sup>. En un trabajo anterior ya hemos demostrado que la escritura de Sarmiento esta más cerca del lenguaje oral, hablado<sup>8</sup>, que del propiamente escrito. Sus textos y, en particular, sus primeros artículos de prensa, pero también el Facundo, están escritos para ser leídos en voz alta. Escritos, como dichos, es decir, en la forma más tradicional en que la palabra circula entre los habitantes de tierras adentro. Una palabra - gaucha -, cuya característica sobresaliente es la circulación libre, abierta, cambiante.

La prensa a la que nos referimos más arriba, la que resulta de las plumas eruditas, en cambio, es un objeto cerrado ; su práctica, ya no es la circulación libre, sino la lectura interna, individual y silenciosa. Un objeto cerrado sobre sí y sobre los lectores. Leer la prensa opositora, la de los unitarios exiliados, es un trabajo intelectual que se ejerce en la soledad - y el confort - de la casa o del exilio. El principio que los organiza es una forma cuidada de purismo donde lo que prevalece es la forma antes que el contenido, las reglas antes que las prácticas, el modelo antes que la improvisación, la academia antes que el campo<sup>9</sup>.

EGA viene a romper con este modelo - que es a la vez uno de los temas/dilemas sobre los que se discute, entre otros en la prensa chilena -, ya que junto con « (¡) Muera Rosas ! » (de aquí en adelante MR), que se publica un poco más de dos años después del último número de EGA, establecen un proyecto editorial común donde el objetivo es, justamente, adaptar la forma - el estilo - del periódico al público lector y no al revés, como en la gran mayoría de las publicaciones de la época.

El primer número de EGA, que aparece el 24 de febrero de 1839, anuncia el proyecto y objeto de la publicación : « No hablamos con los hombres que están enterados de las cosas ; sino solamente con la Campaña, y con aquella parte de la Ciudad, que no sabe bien quien es Rosas, porque solo vé la embustera Gaceta Mercantil »<sup>10</sup>. La afirmación es sorprendente. El editor - anónimo - dice que sólo escribe para el que no sabe leer ; del que sugiere que es un ignorante. Extraña

---

7 Cf. Sarlo, Beatriz, Altamirano, Carlos, *Ensayos argentinos*, Buenos Aires :Ariel, 1997.

8 Cf. Jarak, Diego A ; *Oralité...*, op.cit. et Jarak, Diego A., *Tras la sombra de Facundo. Sobre la invocación en la obra de D.F. Sarmiento*, Pessac : Editions Al sur del Sur, 2012.

9 Hay que recordar que en el exacto mismo momento en que EGA hace su irrupción - en Montevideo -, en la otra sede de la oposición a Rosas, la región central de Chile, dos grandes figuras de las letras latinoamericanas - Andrés Bello y D. F. Sarmiento -, se enfrentan en una discusión acerca de la gramática. La discusión, que va a durar varias semanas bajo la forma de intensos intercambios de artículos de prensa, expone perfectamente bien ese hiato que aun existía entre algunos escritores academicistas - Sarmiento dice :« que escriben desde una torre de cristal » - y un vulgo que comienza a hacer sus primeros pasos en el largo recorrido de la alfabetización.

10 *El Grito Argentino*, n° 1, 24 de febrero de 1839 ; p. 1.

forma de convocar a un público que, si hasta ahora había sido ignorado, después del anuncio también se puede sentir agredido y abandonado. La lectura atenta de este primer artículo, con sus varios giros - que se verán un poco más lejos aquí - y propuestas originales, todas destinadas a atraer a ese « otro », se revelan en realidad, como una continuación de la larga serie de formulas hechas, de clichés infundados. El llamado al otro, tal es nuestra hipótesis, no es en realidad sino una forma de definirse, autodefinirse, de un grupo que busca instaurar una distinción « clara y neta », tan cartesiana como sea posible, entre lo que es « el buen ciudadano » con el se compondrá el nuevo proyecto nacional, y el otro « bárbaro o salvaje » que habrá que dejar : atrás o afuera.

En efecto, todo indica que, con tales declaraciones, el autor no pretende poner fin a la representación que quiere trazar fronteras herméticas entre los principios dicotómicos, tales como campo/ciudad, letrado/analfabeto, civilización/barbarie, unitario/federal sino apoyarse en ellos para determinar claramente su objeto. Frente a un publico que se define como iletrado, desinteresado y sumiso, y por oposición a él, el escritor se autodefine como habitante de la polis, heredero del saber/poder, y que, tal un chaman, es capaz de descifrar los signos - ocultos - de la política rosista a la masa popular.

La situación con estos hombres « otros » es alarmante. Es por eso que el diario tiene un mensaje urgente, un Grito de guerra, a la vez deseo y objeto político : « Abajo el tirano y cobarde Juan Manuel Rosas !.... Viva la Patria !.... Volvamos a tener leyes y derechos !.... Salgamos de la horrible miseria en que el tirano ha hundido a la Nacion !.... »<sup>11</sup>. Los « verdaderos patriotas », es decir, los editores de EGA, se proponen revertir ese estado de cosas. Para eso, lo primero que hay que hacer es abrir los ojos del pueblo, « mostrando [al tirano] como él es »<sup>12</sup>. Por eso, agrega el editorialista, « usaremos [...] de un estilo sencillo, natural, y lo mas claro que podámos »<sup>13</sup>. La barrera que separa al autor letrado del lector analfabeto, anunciada al comienzo y recuperada aquí, debe ser superada. El programa editorial de EGA se propone entonces poner fin a una larga tradición de dominación y para eso profundizan en los prejuicios.

EGA es, sin dudas, una de las propuestas editoriales más interesantes del periodo y, esto, en al menos dos aspectos. El primero, justamente, tiene que ver la pretensión de incorporar a los sectores subalternos como miembros activos del movimiento que el diario pretende encarnar. Qué mejor entonces que un largo y extenso llamado a colaboración. Tratándose de un diario « para el pueblo », nada más evidente - explica el editor - que abrir sus puertas a quiénes quieran « nos envíen

---

11 *Ibid.*

12 *Ibid.*

13 *Ibid.*

cuantas noticias, datos y detalles gusten, sobre los hechos de Rosas [...] »<sup>14</sup>. El llamado es una prueba mas respecto de la intención de los editores, quizás por esta razón, un poco mas adelante agregan : « y aunque, por lo mismo, este periódico nos es de mucho costo, como nuestro deseo no es ganar, sinó que circule, se dará por la mitad de su valor »<sup>15</sup>. La invitación a colaborar con el diario es una forma de propaganda fundada sobre la proximidad entre el editor y su lector.

El otro aspecto del proyecto EGA que merece nuestra atención tiene que ver con una innovación que es a la vez técnica y estética. « Publicarémós - escribe el editor anónimo - dos números a la semana, en los Jueves y Domingos ; y cada uno de ellos, llevara una lamina o cuadro, ya del genero serio, ó yá del ridículo, que represente alguno o algunos hechos del tirano ». <sup>16</sup> Continuando con una tradición que había comenzado a profesionalizarse en Europa en el siglo XVII, especialmente en Londres y París, la litografía hacia sus primeros pasos en el Río de la Plata luego de la instalación de la « Imprenta litográfica de Bacle & Cía. », durante la década de 1820. La decisión de incorporar una litografía - por lo general en la ultima página del diario - aparecía como una innovación mayor, en un contexto de grandes dificultades políticas, con la censura rosista, la persecución y el asesinato de los detractores, y económicas, la falta de financiamiento para la publicación del diario.

Las litografías que aparecen en ambos diarios son, en su gran mayoría y como lo señala el editor, de tipo ridículo o caricaturesco. De todas las imágenes publicadas, algunas también del « género serio » - los retratos de algunas figuras del unitarismo, por ejemplo, como la del general Paz - aquí nos ocuparemos de las caricaturas que recrean en forma satírica las propiedades del régimen rosista y que, tal es nuestra propuesta, pueden organizarse en dos grandes grupos : en el primero de ellos lo que predomina es el mundo animal, en el otro lo animal deja lugar a lo diabólico o infernal. En ambos casos se trata de una transformación de lo real, que adviene monstruoso. Los procedimientos, sin embargo, se distinguen en cuanto al mensaje que una y otra serie puede transmitir al lector.

---

14 *Ibid.*

15 *Ibid.*

16 *Ibid.*



En la serie que yo denomino de la « animalidad », como en la figura nº 3 (cuyo título es « Las nobles distracciones del ilustre restaurador »), se puede observar que una parte de los hombres en la representación han adoptado una forma animal. Aquí, como en muchas ilustraciones de la serie, la transformación se da a la altura de la cabeza, concentrándose, de alguna manera en el rostro. Desde una perspectiva leviniana, podemos pensar en el desbordamiento de la significación del « rostro » como lugar donde se ejerce la fuerza ética sobre el otro<sup>17</sup>.

Uno de los hombres en la litografía tiene una cabeza de tigre, otro la de un mono y un tercero tiene la cabeza de un asno. La transformación de la figura, representada ahora por la de un animal - fácilmente reconocible - busca dar a la persona la personalidad y las características del animal. La elección del « rostro » es representativa de la síntesis buscada por el dibujante como forma resumida e inmediata de la idea. El procedimiento es simple. Los trazos también son sencillos.

Los hombres adquieren formas animales y con las formas adquieren también sus características. El personaje detrás de Rosas, es el coronel Mansilla (padre), aquí caracterizado con la figura de un mono. Como aquel, Mansilla aparece como un animal juguetero, divertido. Un animal que entretiene, distrae a la plebe, pero que por ello puede también ser peligroso. El mono, o Mansilla juega el juego de las apariencias ; primero, la proximidad : el mono se parece al ser humano. Aparente

17 Cf. Levinas, Emmanuel, *Totalidad e infinito. Ensayo sobre la exterioridad*, Salamanca :Editorial Sigueme, 1999 :pp. 201-261.

cercanía, pero no por ello es menos animal. Los hombres creen ver en el mono a un semejante - pero saben que es un animal -, solo los que están ciegos - efecto de la sangre, el alcohol y los excesos -, caen en la ilusión. El mono es tramposo y por eso peligroso, como el personaje histórico que se esconde detrás de la representación. Para el ilustrador, como para los redactores del diario y una gran parte de los opositores, Mansilla era un hombre oscuro, que jugaba un doble juego. Para Gabo Ferro, que consagra un análisis<sup>18</sup> a las representaciones de los diarios EGA y MR, la figura de mono de Mansilla se debe a « su tendencia al cambio de color político, al engaño y a convidar a Rosas a diferentes excesos »<sup>19</sup>. El dibujo, justamente, lo muestra con una botella extendida hacia el restaurador. La familiaridad entre los dos personajes es reforzada por la filacteria. Mansilla dice : « Pruebe cuñado esta ginebra que usaba la Heroína »<sup>20</sup>. En el texto que precede la imagen, el editor recuerda « (Mansilla) quiere hacer creer a otros que él guarda el puñal traidor, que ha de dar fin al tirano »<sup>21</sup>. Engaño, juego y traición son los tres componentes que constituyen la personalidad de este hombre-mono. Un monstruo amigable y por eso uno de los más peligrosos. Mansilla es un monstruo porque está desfigurado, pero esta desfiguración tiene un sentido : transmitir de la manera más sencilla el carácter ambivalente, traicionero, de uno de los seguidores más próximos de Rosas. El general Mansilla entra así en la galería de seres monstruosos por la puerta de la animalidad. No se trata aun de los verdaderos monstruos que, ellos, ya lo veremos, no serán nunca revelados completamente.

El tema de la escena « Las nobles distracciones... » es el asesinato y decapitación de Zelerrayán. General de regimiento en Bahía Blanca, Zelerrayán preparaba una sublevación contra Rosas, cuando fue denunciado por uno de sus ayudantes y decapitado el 13 de julio de 1838. El dibujo, publicado en el número 5 del diario EGA, buscaba recordar, por medio de una reinterpretación gráfica los mecanismos que operaron en la construcción y materialización de aquel asesinato, ocurrido sólo 8 meses antes. Darle un sentido a aquel evento trágico para recordar a los argentinos los excesos y la barbarie del tirano y los suyos.

El asesinato es representado por la cabeza, elemento clave de la escena que, como señala Ferro, recuerda el sacrificio de Juan Bautista. La llave de lectura que permite ver en la caricatura un retrato crudo de una realidad. Bajo apariencias de normalidad, los hombres del régimen esconden los peores monstruos de Argentina. La cabeza, que parece flotar en el aire, retoma un motivo evocado por un capitán de la Armada Británica y publicado en el diario El Nacional de Montevideo en el

---

18 Ferro, Gabo, *Barbarie y civilización. Sangre, monstruos y vampiros durante el segundo gobierno de Rosas*, Buenos Aires :Marea Editorial, 2008.

19 *Ibid.*, p. 73.

20 EGA, n° 1, *op.cit.* ; p. 1.

21 *Ibid.*

cual el militar extranjero afirma que la cabeza de Zelerrayán fue transportada desde el río Colorado « tan fresca como puede a la misma casa de Rosas, donde se exhibe sobre una bandeja »<sup>22</sup>. El motivo es acentuado en el dibujo por medio de otra de las filacterias donde Manuelita, hija del tirano y una de las figuras mas contradictorias del régimen, dice a su padre : « vengo a rogarle haga enterrar esa cabeza de Zelerrayán »<sup>23</sup>.

La representación gráfica de la escena debe haber producido un fuerte impacto. Recordemos que en esta época la gran mayor parte de la población es analfabeta o iletrada, que las noticias mas importantes circulan en los cantos populares, o son leídos en voz alta en las pulperías desparramadas todo a lo largo de la provincia. El relato sobre el destino de la cabeza de Zelerrayán - fuese verdadero o no, poco importa -, había recorrido el país. La imagen ya había hecho su camino en la pluma del marino ingles. EGA le da a esas imágenes contornos definidos. La suplica de Manuelita, en el dibujo, refuerza la validez de la idea ; la convierte en una verdad. Con gran habilidad, los autores de EGA revierten la propaganda rosista contra sí misma. Utilizando los mismos medios - la difamación, la representación, la leyenda y los cuentos populares - los editores buscaban aquellos sectores más amplios, como mencionamos más arriba.

No tendremos tiempo de analizar aquí los personajes y los detalles de la imagen, de una gran riqueza gráfica y textual. Valga como indicación de lectura lo dicho respecto del general Mansilla. Los otros monstruos - hombres con cabezas de animal - detrás de quienes se esconden el edecán de Rosas, Corvalán, con cabeza de burro - y, con cabeza de tigre, un sacerdote del régimen. El burro, como se sabe representa la torpeza, la obediencia, la sumisión, la capacidad de poder cargar un gran peso, sin hacer el mínimo gesto. Un hombre-asno es como el brazo que ejecuta las acciones ideadas en la cabeza de Rosas, sin sentir la más ínfima culpa o compasión. El hombre-tigre, en cambio, es una figura muy diferente. El tigre es la sed de sangre, el combate, la rapiña. Pero también, la iniciativa propia, el control, el liderazgo. No es extraño, en este contexto, que el sacerdote aparezca con los mismos trazos que el tirano. Aunque aquí, en esta escena, Rosas solo tiene la mano derecha con forma de garras de tigre, en otros dibujos, adoptara la cabeza ; de la misma manera que el religioso.

Los otros personajes presentes en este dibujo son : la ya mencionada Manuelita, montada sobre uno de los esclavos de Rosas que, aunque sin orejas, es también un burro de carga. El personaje en el piso, el último de la serie, es el bufón de Rosas, Eusebio. Como el Restaurador, y su hija, este personaje tiene rostro humano ; su vientre esta exageradamente deformado. Resultado del exceso y de uno de los

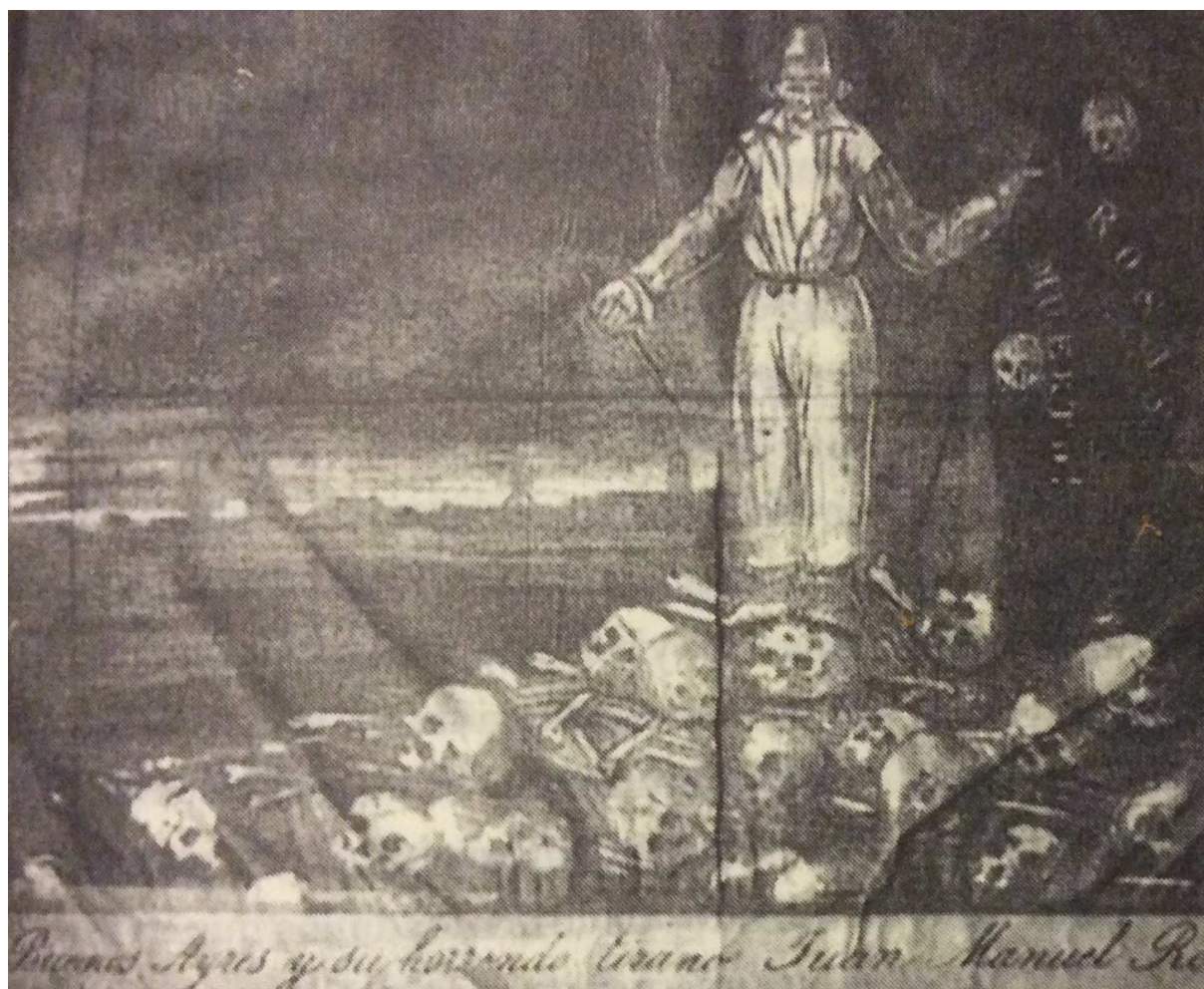
---

22 Citado por Ferro, Gabo, *op.cit.* ; p. 71.

23 EGA, n° 1 ; p. 1.

tantos juegos preferidos de su patrón : « soplar con el fuelle » a sus bufones.

Un último elemento, antes de pasar a la próxima imagen, es la forma en que el ilustrador ha representado a Rosas. En casi toda la serie que aquí hemos llamado de la « animalidad » Rosas aparece vestido con hábitos de campo (chiripa, sombrero de ala ancha y botas de potro - cuando no, los pies se transforman en pezuñas). Puede parecer extraño que el personaje más salvaje, animal o monstruoso de la serie no tenga mas « deformación » que una mano de tigre. Rosas se encuentra en su medio natural, la vida de campo, rodeado de animales-seguidores. El, sin embargo, guarda prácticamente intactos, todos los rasgos de un ser humano. Un pasaje del texto que precede la imagen es revelador de los motivos que llevaron al autor del dibujo a una semejante simplificación : « Este salvaje de Rosas – se lee en el artículo - tiene mano y corazón de tigre ; y sus juegos son los de una bestia »<sup>24</sup> Para los editores de EGA la monstruosidad de Rosas no es visible, se esconde en lo más profundo : su corazón. Para entender a Rosas, para verlo en toda su maléfica verdad, parece sugerir el dibujo, hace falta ubicarlo junto a sus seguidores ; en su propio contexto, en el medio que él mismo creó y dirige : un cenáculo de monstruos.



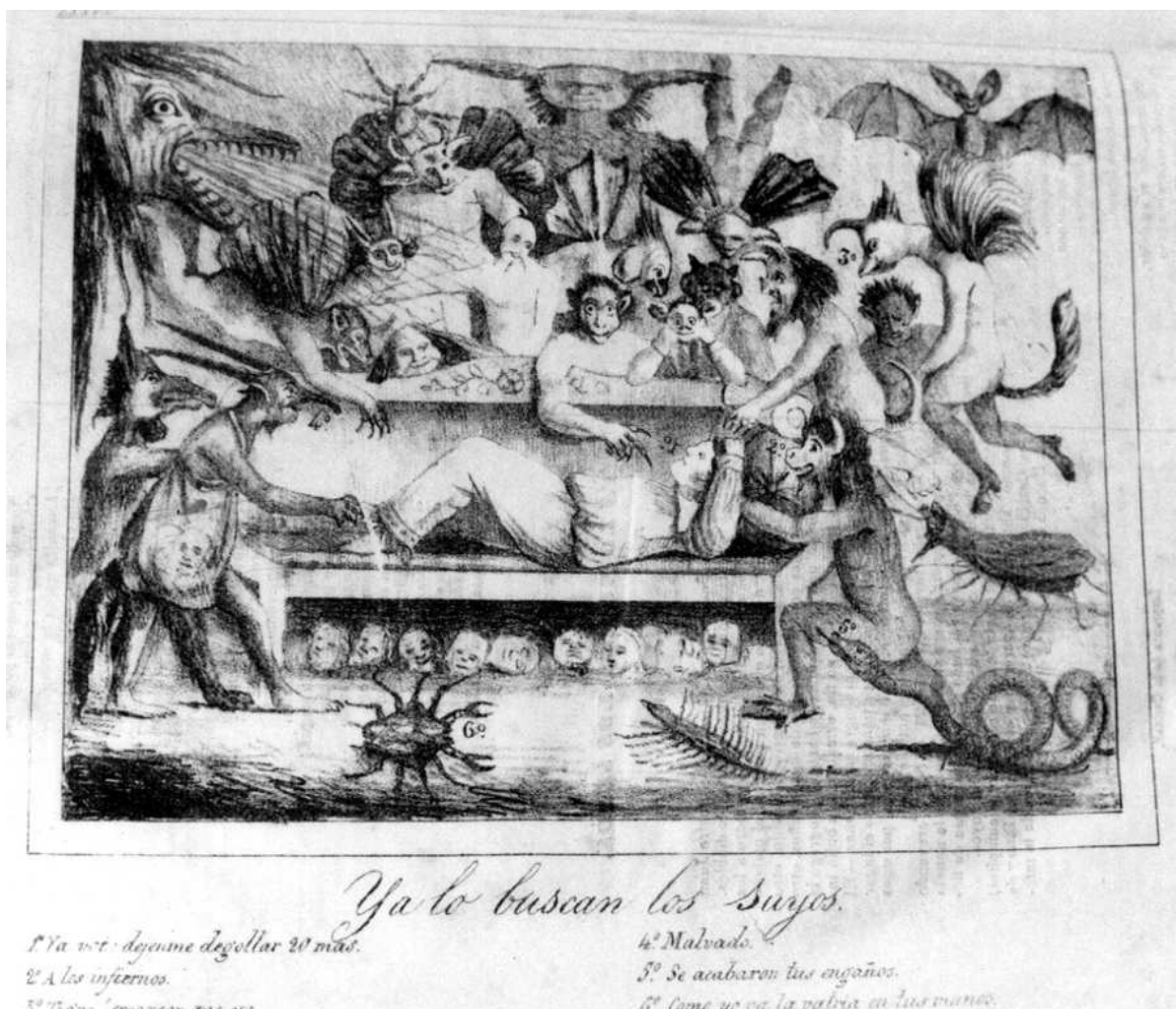
---

24 Ibid.

Dos dibujos, publicados en el diario MR y elegidos entre varios, repiten la misma operación. En el primero de ellos, aparecido en el número 1, el 23 de diciembre de 1841, bajo el título « Buenos Aires y su horrendo tirano Juan Manuel Rosas » vemos nuevamente al Restaurador con los hábitos de un hombre de campo. A diferencia del dibujo anterior, aquí, Rosas ha adoptado la fisonomía que antes había sido atribuida al sacerdote, la cabeza de tigre. Ahora es él quien sostiene con mano firme el largo cuchillo. El cuchillo de la destrucción : Buenos Aires en ruina. El Restaurador se encuentra parado sobre una montaña de cráneos y huesos humanos. La mano derecha, extendida y en tensión, como preparada para pasar a la acción, ocupa el centro de la escena. El brazo se proyecta hacia el oscuro y borroso decorado que en pocas líneas emerge de las tinieblas. Esas líneas son lo único que queda de aquella ciudad europea y moderna que fue Buenos Aires antes de la llegada del tirano. Como un recordatorio de lo ocurrido, Rosas sostiene en su mano izquierda una bandera negra en la que se lee : Rosas o muerto, una ligera deformación del mensaje oficial : Rosas o muerte. El mismo que desde mediados de la década de 1830 enarbola el régimen como su divisa de guerra. Una advertencia para todos, mismo los seguidores mas fieles al Restaurador. Rosas aparece solo, ya no queda ningún rastro de sus compañeros : ¿ los habrá matado ? ¿ Formarán parte ya de la pila de huesos ? Difícil de saber. En todo caso, esta nueva empresa editorial, MR, que comienza a publicarse más de dos años después de EGA y de la representación anterior, nos presenta un Rosas distinto. Rosas hombre-tigre, hombre desfigurado, hombre monstruo. Finalmente, el tirano se ha transformado dejando visible su costado oscuro. Es que, respecto de 1839, para fines de 1841, las cosas han cambiado. La destrucción ha llegado a su extremo, la barbarie es total. Rosas ya no se esconde, su brazo armando está por todos lados. Como en el dibujo anterior, aquí, la figura del tirano cobra sentido en el contexto.

### Los monstruos "infernales"

Veamos ahora dos de las imágenes más representativas de la segunda serie, en la que lo animal ha dejado lugar a lo infernal. Los monstruos ya no son seres humanos que se asocian con formas animales, sino seres de otra naturaleza. El primer dibujo de esta serie es revelador del cambio buscado. En este, Rosas, que es casi siempre el protagonista de todas las escenas, aparece recostado en lo que parece ser una cripta funeraria. Como en los dibujos de la serie « animal », el restaurador esta vestido con los hábitos de campo, aunque aquí ha perdido el sombrero. Alrededor suyo ya no quedan ni los rastros de sus seguidores sólo se ve una colección de seres impresionantes venidos del más allá ; las variaciones son reconocibles, y hasta familiares puesto que forman parte de la galería de seres infernales representados en las escrituras y estampas religiosas : demonios, bacantes, serpientes, murciélagos, vampiros, pájaros con dientes y colmillos.



El grabado lleva por título « Ya lo buscan los suyos »<sup>25</sup>. Los suyos son los seres infernales. Rosas es un ser infernal bajo los hábitos de un hombre común. Los seres que rodean y se disputan el cuerpo del Restaurador hablan entre ellos. Rosas habla primero : « Ya voy - dice el tirano - déjenme degollar 20 mas ». El mal que Rosas ejerce sobre Argentina no tiene objetivos políticos, es solo un puro instinto de destrucción. Antes de ser llevado al infierno, con sus semejantes, Rosas suplica a sus mensajeros que le permitan hacer un último gesto de destrucción cortando 20 cabezas mas. Pero los seres infernales que lo rodean, ya lo conocen. Rosas es peor que el peor de ellos. Por eso el primer ser infernal le responde : « a los infiernos ». Ya no hay lugar para más matanzas, el tirano ha superado los límites del infierno. El segundo ser infernal agrega : « Tigre ! Eres peor que yo ! ». Al final todos los seres infernales que rodean a Rosas en su sepulcro parecen gritar al mismo tiempo. Uno grita : « Malvado », otro dice « se acabaron tus engaños » mientras que un tercero concluye : « como yo va la patria entre tus manos ».

Si en la serie de la « animalidad » los seguidores transformados en una mezcla de

25 MR, n° 1, 23 de diciembre de 1841 ; p. 4.

## Mitos de creación : los monstruos del rosismo en la prensa de los salvajes unitarios

ser humano y animal eran los que daban la clave de lectura ; mostrando que el gobernador de Buenos Aires transforma todo lo que está a su alrededor en monstruosidad y muerte. En la serie de « seres infernales », los extraños personajes que rodean a Rosas dejan translucir la imagen mas infernal del gobernador. Como esos seres, pero aun más terrible y abominable, el tirano se revela en toda su monstruosidad.

En otra imagen de esta serie, la ultima que veremos, y que se presenta como una síntesis del recorrido gráfico de los dos diarios - esta imagen que ya había aparecido en EGA en su numero 16, el día 21 de abril de 1839 es publicada nuevamente en el ultimo numero de MR -, los seres infernales ya están integrados a un paisaje que se ha vuelto natural : el de la muerte, la sangre, y la decapitación.

Rosas está sentado frente al general oriental Oribe. Debajo de la mesa que los separa, una acumulación de cabezas, sirven de reserva para la sangre con que llenan sus copas. La repetición del mismo dibujo confirma la continuidad entre ellos, los dos diarios. Pero, más significativo aun, esta repetición refleja la importancia que los editores dan al tratamiento que se hace del gobernador.



*1-Oribe: - ¿Te me' da asco!- 2 Rosas: Chupe, chupe Presidente; lo que V. come a mí me nutre y a V. lo saca.-*

La imagen lleva como título « Una reunión de patriotas »<sup>26</sup>. Los hombres intercambian un breve diálogo en el que se busca mostrar que un personaje tan malvado y tiránico como Oribe, no le puede hacer sombra al ser más monstruoso entre los monstruos. Oribe, que en el dibujo tiene un vaso lleno de sangre, dice : « ya me da asco ! ». A lo que el gobernador de Buenos Aires responde : « Chupe, chupe Presidente, lo que usted come a mi me nutre, y a usted lo seca ». El apetito de Rosas no tiene límites, como un vampiro, el tirano consume la sangre de sus enemigos. Rosas es un monstruo con una apariencia de humano. Es la maestría con la que el gobernador maneja la imagen que pudo revelarse como un simple hombre de campo delante de sus compatriotas escondiendo su verdadera naturaleza de monstruo. La prensa unitaria, con las publicaciones de EGA y MR, comienza a revelar al público argentino la verdad de Rosas.

Para los jóvenes unitarios exiliados, Rosas es un monstruo entre tigre y vampiro. Lo que define su personalidad es la sed de sangre. Rosas, como lo muestra la última imagen, se alimenta de la sangre de sus opositores. Muchas historias extrañas circulaban en Buenos Aires y Uruguay respecto de las prácticas bárbaras del tirano y su séquito. Algunas de estas historias son seguramente verdaderas en su integridad. Otras son el resultado de la pura imaginación. La gran mayoría de las leyendas sobre Rosas se inspiran de hechos reales, pero los relatos son hiperbólicos, lo que los transforma en ficción.

La construcción del monstruo Rosas tiene como punto de partida una determinada percepción de la realidad, muchas veces fundada sobre las informaciones que llegan cada día desde Buenos Aires, los relatos o los testimonios directos. La elección de la sangre, y de los bebedores de sangre, no es gratuita ; ella responde a un deseo y emerge de un contexto. Con los monstruos del Rosismo, los unitarios se plantean una doble cuestión : por un lado, la idea detrás de estas creaciones es la denuncia. Pero, por otro lado, por medio de las figuras « sedientas de sangre », los opositores al régimen se preguntan acerca de ellos mismos, de su función y de su futuro en la organización del Estado. Hay que recordar que algunos de los opositores habían, en un primer tiempo, adherido al proyecto y a la figura de Rosas. Mismo Sarmiento, que escribe en 1845, reconoce a Rosas su capacidad de mando y el hecho de haber logrado la unificación del país.

#### **Référence électronique**

Diego A. Jarak, « Mitos de creación : los monstruos del rosismo en la prensa de los salvajes unitarios », *Amerika* [En ligne], 11 | 2014, mis en ligne le 25 décembre 2014, consulté le 09 janvier 2015. URL : <http://amerika.revues.org/5584> ; DOI : 10.4000/amerika.5584

---

26 MR, n° 16, 21 de abril de 1839 ; p. 4.