

## Mariquita Sánchez de Thompson: Representación de su figura en el audiovisual argentino

Ricardo J. A. Ercolalo  
Instituto de Artes del Espectáculo (FiloCyT), Universidad de Buenos Aires  
ercolalo@protonmail.com

**Resumen:** Mariquita Sánchez de Thompson ha sido una figura activa en el amanecer histórico del arco patriótico de la independencia argentina. Esta intelectual y literata epistolar, durante el transcurso de su vida política, supo establecer vínculos con legendarios héroes patrios de la Nación Argentina y sus Jefes de Estado. Sin embargo, su figura histórica suele quedar anclada a un único rol y acontecimiento: el de una anfitriona de tertulias aristocráticas, donde en uno de sus salones se entonó el Himno Nacional. Evento recreado e inmortalizado en la célebre obra pictórica del chileno Pedro Subercaseaux con motivo de las celebraciones del Centenario de la Revolución de Mayo. Por otra parte, en tanto narrativas históricas (White) el audiovisual argentino propuso diversos retratos sobre su figura: el cortometraje *La creación del himno* (1909) de Mario Gallo; los largometrajes *El grito sagrado* (1954) de Luis César Amadori y *Juan Manuel de Rosas* (1972) de Manuel Antín; y tres docudramas televisivos: *Mariquita y Ana* (1999) de Clara Zappettini; *Las cartas de Mariquita* de Mariana E. Dias (2009), y *Mujeres deseantes* (2019) de Federico Randazzo. En este artículo se propone un trabajo analítico de figura y fondo a partir de la puesta en escena (Bordwell y Thompson) que permita pensar sobre las representaciones visuales del personaje en relación espacial con lo público y lo privado. Se espera así poder reflexionar sobre la ruptura o reproducción de estereotipos de géneros en una tipología de esferas separadas en términos binarios (Scott).

**Palabras clave:** lenguaje audiovisual; Argentina; Mariquita Sánchez de Thompson; géneros; narrativa histórica.

**Resumo:** Mariquita Sánchez de Thompson foi uma figura ativa do arco patriótico da independência argentina. Esta intelectual e escritora epistolar ao longo de sua vida política soube estabelecer vínculos com lendários heróis nacionais da Nação Argentina e seus Chefes de Estado. No entanto, sua figura histórica costuma estar ancorada num único papel e evento: o de uma anfitriã de reuniões aristocráticas, onde o Hino Nacional foi cantado num de seus quartos. Evento recriado e imortalizado na famosa obra pictórica do chileno Pedro Subercaseaux por ocasião das comemorações do Centenário da Revolução de Maio. Por outro lado, como narrativas históricas (Branco), o audiovisual argentino propôs vários retratos de sua figura: o curta-metragem *La creación del himno* (1909) de Mario Gallo; os longas-metragens *El grito sagrado* (1954), de Luis César Amadori e *Juan Manuel de Rosas* (1972) de Manuel Antín; e três docudramas: *Mariquita y Ana* (1999) de Clara Zappettini; *Cartas de Mariquita*, de Mariana E. Dias (2009), e *Mujeres deseantes* (2019), de Federico Randazzo. Este artigo propõe um trabalho analítico da figura e fundo a partir da encenação (Bordwell e Thompson) que permite pensar as representações visuais da personagem em relação espacial com o público e o privado. Dessa forma, espera-se poder refletir sobre a ruptura ou reprodução dos estereótipos de gênero numa tipologia de esferas separadas em termos binários (Scott).

**Palavras-chave:** linguagem audiovisual; Argentina; Mariquita Sánchez de Thompson; géneros; narrativa histórica

**Abstract:** Mariquita Sánchez de Thompson has been an active figure in the historic dawn of the patriotic arch of Argentine independence. This intellectual and epistolary writer, during the course of her political life, knew how to establish links with legendary national heroes of the Argentine Nation and their Heads of State. However, her historical figure is usually anchored to a single role and event: that of a host of aristocratic gatherings, where the National Anthem was sung in one of her rooms. Event recreated and immortalized in the famous pictorial work of the Chilean Pedro Subercaseaux on the occasion of the celebrations of the Centennial of the May Revolution. On the other hand, as historical narratives (White), the Argentine audiovisual proposed various portraits of his figure: the short film *La creación del himno* (1909) by Mario Gallo; the feature films *El grito sagrado* (1954) by Luis César Amadori and *Juan Manuel de Rosas* (1972) by Manuel Antín; and three docudramas: *Mariquita y Ana* (1999) by Clara Zappettini; *Las cartas de Mariquita* by Mariana E. Dias (2009), and *Mujeres deseantes* (2019) by Federico Randazzo. This article proposes an analytical work of figure and ground from the staging (Bordwell and Thompson) that allows us to think about the visual representations of the character in spatial relation with the public and the private. It is thus expected to be able to reflect on the rupture or reproduction of gender stereotypes in a typology of separate spheres in binary terms (Scott).

**Key-words:** Audiovisual language; Argentina; Mariquita Sánchez de Thompson; genres; historical narrative.

## Introducción

El presente trabajo aborda los modos artísticos de representación visual de Mariquita Sánchez de Thompson<sup>1</sup>. En la primera parte se recuperan aquellas obras que conforman una retratística histórica. Estos abarcan desde el siglo XIX, donde Mariquita fue retratada en el seno de su vida cotidiana, hasta la década del setenta del siglo XX con obras vinculadas a un eje cívico-político nacional. En la segunda parte se analizan los retratos contemporáneos audiovisuales que pertenecen más bien a un rescate y puesta en valor de su figura heroica y legado patrio. Este período corresponde a los años 1999 a 2019. En este punto y para abordar las representaciones realizadas en las obras sobre Mariquita Sánchez,<sup>2</sup> se realizará una extrapolación al plano audiovisual del concepto narrativas históricas de Hayden White (2007 [1978]) a partir de las puestas en escena según David Bordwell y Kristin Thompson (1995). Las narrativas históricas siempre son un registro incompleto, selectivo y poseen un elemento de ficción, explica White (2007 [1978]), y considero que nos permitirán reflexionar sobre como han narrado los docudramas la figura histórica de Mariquita. El concepto de *puesta en escena*, viene del francés *mise-en-scène*, que significa “poner en escena una acción (...) [donde] (...) Al controlar la puesta en escena, el director *escenifica el hecho* para la cámara” (Bordwell y Thompson, 1995:145). Bordwell y Thompson identifican cuatro aspectos de la puesta en escena en relación a la figura y el fondo. Dos de ellos se corresponden más bien a la primera: a) expresión y movimiento de las figuras, y b) vestuario y maquillaje. El tercero, decorados y escenarios, se corresponde más hacia la cuestión del fondo, mientras que el cuarto, la iluminación, compete a ambos: a la figura y al fondo. Estos aspectos no son estancos, sino que interactúan en la puesta en escena, por lo que esta distinción, a modo de análisis, nos permite detectar y establecer vínculos entre los elementos compositivos que pueden intervenir en las piezas audiovisuales.

De manera oblicua y en la medida de lo posible, se invitará a reflexionar en torno a la discusión de lo público y lo privado. Algunos estudios histórico-sociales, como mencionan Joan Scott (1992 [1989]) y Geneviève Fraisse y Michelle Perrot (2000 [1993]), abordaron una perspectiva que vinculaba determinadas competencias a roles de géneros bajo el modelo dicotómico y contrapuesto de esferas separadas. Por ejemplo: la actividad pública y política atribuida a lo masculino, y la actividad privada y doméstica a lo femenino. Scott, por su parte, señala que el poder de esta ideología devaluó “(...) la visión de las mujeres como sujetos históricos y como agentes de cambio” (1992 [1989]:49). En otros estudios, relacionados a percepciones y experiencias culturales del pensamiento occidental, Scott (1992 [1989]) indica la existencia de expresiones vinculantes en términos binarios, que de manera antagónica y polarizada, encasillaron las diferencias sexuales, por ejemplo: la razón, el trabajo y lo activo es al hombre, mientras que la pasión, el hogar y lo pasivo es a la mujer.<sup>3</sup> En suma, lo que actualmente podríamos denominar estereotipos de géneros. Sin embar-

1 Con motivo de la actual pandemia por COVID-19 y en cumplimiento con el vigente decreto nacional de Aislamiento Social, Preventivo y Obligatorio, la finalización del presente escrito se realizó desde casa y con acceso a fuentes electrónicas.

2 La propuesta, la selección de escenas y la metodología del análisis cualitativo que se proponen en este trabajo, es una entre otras posibles. La obra de arte es una manifestación expresiva cultural polisémica, por lo tanto, nunca presenta una interpretación unívoca. Analizar una obra es una actividad intelectual que no se agota en un único punto de vista. Por el contrario, se nutre con el devenir histórico y por la pluralidad de saberes y de miradas.

3 Scott afirma que durante el siglo XVIII el denominado *trabajo de aguja* era asociado como labor de mujer, cuestión que

go, como se sabe, las esferas no estaban separadas y tampoco eran mutuamente excluyentes. Fraisse y Perrot afirman que a pesar de los esfuerzos, las esferas “(...) no encajan entre sí, sino que, por el contrario, se superponen en torno a fronteras indecisas y fluctuantes. No todo lo público es masculino, ni todo lo privado es femenino” (2000 [1993]:324). Abundante evidencia histórica da cuenta de interrelaciones e interconexiones, y del posicionamiento de la mujer en ámbitos públicos y políticos y en actividades intelectuales y laborales.<sup>4</sup> Por su parte, Leonor Arfuch (2007 [2002]) considera un enfoque dinámico de mutuo diálogo, atravesamientos y modificaciones entre lo público y lo privado, donde el umbral de estos espacios se torna incierto. Para Hannah Arendt “(...) es justamente la emergencia de la *sociedad* en el mundo burgués (...) la que borra definitivamente la frontera clásica entre público y privado, desnaturalizando hasta lo irreconocible el significado de ambos términos.” (Arfuch, 2007 [2002]:68).

## 1. Los retratos históricos de Mariquita

María Josepha Patrona de Todos los Santos Sánchez de Velazco y Trillo, conocida popularmente como Mariquita Sánchez de Thompson<sup>5</sup>, nació en Buenos Aires el 1º de noviembre de 1786 y falleció en el mismo lugar el 23 de octubre de 1868 a los 81 años de edad. Fue una dama ilustrada, literata epistolar cultivadora de los géneros breves, es decir, cartas, diarios y memorias (Batticuore, 2011), dama destacada de la sociedad porteña y figura activa en el amanecer histórico de la gestante Nación Argentina<sup>6</sup>. Comprometida desde muy joven con la causa independentista del país, organizó encuentros y desarrolló actividades en apoyo a los ejércitos revolucionarios. Principalmente en lo financiero, con la recaudación de fondos destinados a la compra de armamentos para las tropas de Manuel Belgrano, pero también, en el plano de lo simbólico, es decir, con el diseño, cosido y bordado de los emblemas identitarios de los ejércitos: banderas de guerra y escarapelas (Medina, 2009). María Cristina Guiñazú señala en su artículo que fue a partir del matrimonio con Martin Thompson en el año 1805, cuando Mariquita comenzó a ejercer de anfitriona y que ambos cónyuges fueron participantes activos en la causa independentista (s.f.). De hecho, en las Inva-

tampoco varió a lo largo del siglo XIX. Y es que precisamente “El predominio del trabajo de aguja como trabajo femenino hace difícil sostener el argumento de separación tajante entre la casa y el trabajo” (2000 [1993]:422).

4 “La mujer trabajadora alcanzó notable preeminencia durante el siglo XIX. Naturalmente, su existencia es muy anterior al advenimiento del capitalismo industrial. Ya entonces se ganaba el sustento como hilandera, modista, orfebre, cervecera, pulidora de metales, productora de botones, pasamanera, niñera, lechera o criada en las ciudades y en el campo, tanto en Europa como en Estados Unidos” (Scott, 2000 [1993]:415). Sin embargo, la lista de trabajos realizados es aun mayor, Scott afirma que en la época preindustrial las mujeres, independientemente de su condición civil, es decir, solteras o casadas, trabajan regularmente: “(...) vendían bienes en los mercados, se ganaban su dinero como pequeñas comerciantes y buhoneras, se empleaban fuera de la casa como trabajadoras eventuales, niñeras o lavanderas y trabajaban en talleres de alfarería, de seda, de encaje, de confección de ropa, de productos de metal, quincallería, paño tejido o parcal estampado” (Scott, 2000 [1993]:418-419). Posteriormente, hacia finales del siglo XIX con la expansión del comercio y los servicios, las mujeres eran contratadas por oficinas gubernamentales y empresas: “(...) secretarías, dactilógrafas y archiveras, las oficinas de correos prefirieron mujeres para la venta de sellos, las compañías de teléfono y telégrafo empleaban operadoras, las tiendas y los almacenes reclutaban vendedoras, los hospitales recientemente organizados cogieron personal de enfermeras y los sistemas escolares estatales buscaron maestras.” (Scott, 2000 [1993]:424).

5 También conocida como María de Todos los Santos; Marica Sánchez; Mariquita Sánchez; María Sánchez de Thompson y Mariquita Sánchez de Thompson y de Mendeville.

6 Según el Ministerio de Cultura, Mariquita “(...) aprendió cultura general, artes, música, idiomas y buenos modales, y logró una formación envidiable” (s.f.b) (en el original en negritas) y como señala Gabriela Batticuore, recibió una instrucción refinada y aprendió a leer con su padre (Guiñazú, s.f.).

siones Inglesas al Río de La Plata acontecidas entre los años 1806 y 1807 fueron integrantes de la resistencia y de la reconquista de la ciudad (Medina, 2009). El salón de su casa familiar se convirtió en un importante y concurrido espacio de la esfera pública para el encuentro social, político, literario y cultural, donde, en una de esas reuniones, se habría ensayado la Marcha Patriótica (Obligado, 1903), actual Himno Nacional Argentino.<sup>7</sup> En la vida de salón, el trato directo, la conversación, el intercambio epistolar y el comentario sobre libros y autores formaron parte de la educación que se recibía de las tertulias (Batticuore, 2011). Mariquita fue una anfitriona de salón que admiraba el ambiente de los salones franceses, donde, entre filósofos y literatos, se cultivaba un espacio de intelectualidad, crítica e independencia de la monarquía (Batticuore, 2011). Estos salones, señala Benedetta Craveri ([2001] 2007), eran lugares de encuentro para la *sociabilité* del siglo XVIII. En ellos, y a través de la conversación, se discutía sobre literatura, arte, música y moda. Las anfitrionas eran las que arbitraban la conversación y también la incitaban a través del arte de la palabra pero también recurrían a lo que Craveri ([2001] 2007) denomina *elocuencia del cuerpo*, es decir, un conjunto de destrezas corporales conformado por gestuarios y expresiones faciales. Mariquita, se destacó por su inteligencia (Obligado, 1903; Carranza, 1910), por su cultura (Carranza, 1910) y por un conjunto de habilidades sociales, como la conversación,<sup>8</sup> sus buenas maneras y el trato que le concedía a sus visitas (Batticuore, 2011). Supo establecer lazos con importantes intelectuales y políticos de la época, como Juan Manuel de Rosas, Domingo Sarmiento y el mencionado Belgrano. Mariquita también fue miembro de la Sociedad de Beneficencia desde su fundación (Carranza, 1910) y estuvo a cargo de la dirección en dos períodos: entre los años 1830 y 1832, y entre los años 1866 y 1867 (Batticuore, 2011 y Guiñazú, s.f.). Se preocupó por la educación de las huérfanas (Batticuore, 2011) y fue inspectora de los hospitales de mujeres (Carranza, 1910).

A lo largo del tiempo la figura de Mariquita Sánchez fue representada con diversas técnicas, recursos y soportes artísticos, tanto a través de imágenes fijas como de imágenes en movimiento. A la primera tipología, se corresponden pinturas, un daguerrotipo, una fotonovela y un afiche de película. A la segunda, corresponden películas fílmicas y producciones en video. Dentro del género pictórico encontramos la pintura de retrato y la pintura histórica. Estas dos categorías artísticas forman parte de una clasificación realizada por el historiador André Félibien.<sup>9</sup> El retrato tradicional, como señalan Natalia Giglietti y Francisco Lemus (s.f.), consiste en la representación de la apariencia física del rostro de uno o más sujetos, combinada con su situación social, y en diversas escalas de encuadre: desde un plano entero a un primer plano.<sup>10</sup> Bajo esta perspectiva se enmarca una miniatura de Mariquita, sin fecha precisa pero, según Gabriela Margall (s.f.), establecida como correspondiente al período 1825-1829, cuando tenía cerca de cuarenta años. Se trata de

7 “Primero fue denominado «Marcha patriótica», luego «Canción patriótica nacional» y posteriormente «Canción patriótica». Una publicación en 1847 lo llamó «Himno Nacional Argentino», nombre que conserva hasta el día de hoy.” (Ministerio de Cultura, s.f.a).

8 Las habilidades conversacionales del uso del lenguaje verbal con fines intelectuales no se limitaba a una elocuencia oral, esta también incluía la expresión escrita epistolar.

9 Se trata de una enumeración de categorías artísticas, entre las que se encontraban, por ejemplo: la pintura costumbrista, el paisaje o el bodegón (Giglietti y Lemus, s.f.).

10 En cuanto al retrato contemporáneo en las artes visuales, el concepto es más amplio. Podemos encontrar afiches cinematográficos donde el sujeto es representado de espaldas y con el rostro oculto, y trabajos de fotografía donde lo que se retrata son otras partes anatómicas, como por ejemplo, manos.

un retrato de rostro y en solitario. El autor de esta obra no ha sido precisado. Sin embargo, al tratarse de una miniatura en marfil, el trabajo podría resultar ser obra de Jean-Philippe Goulu. Esto es porque el Centro Virtual de Arte Argentino (CVAA) menciona en la biografía del artista, su labor como pintor de miniaturas en marfil y retratista femenino de la sociedad porteña, donde entre otras personalidades destacaba Mariquita Sánchez. Hacia el año 1830, encontramos un retrato colectivo donde Mariquita es representada junto a tres de sus hijos, los que tuvo con Washington de Mendeville en su segundo matrimonio. En este caso, se trata de una obra atribuida a Enrique Pellegrini (Margall, s.f.). Otra pintura en solitario es el retrato del año 1845, que como señalan Margall (s.f.) y el Museo Histórico Nacional (s.f.c), se trata de una obra del artista alemán Moritz Rugendas, aunque con discrepancias sobre donde fue realizado. Para Margall se realizó en Buenos Aires mientras que el sitio del Museo Histórico Nacional indica que fue en la ciudad de Montevideo. Aquí, Mariquita es representada en un paisaje exterior rodeada de follaje. Por último, se encuentra el famoso daguerrotipo del año 1854 cuyo autoría es atribuida a Antonio Pozzo, según apuntan Margall (s.f.) y el sitio web del Ministerio de Cultura (s.f.b). Se trata de una Mariquita ya anciana.

Hacia el año 1909, se realiza uno de los cuadros más trascendentes de Mariquita en su rol socio-político nacional<sup>11</sup>. Se trata de una pintura histórica de especial valor simbólico-cultural para nuestro país, encargada con motivos de las celebraciones del Centenario de la Revolución de Mayo (Batticuore, 2011; Museos Vivos, s.f.) y realizada por el pintor italiano-chileno Pedro Subercaseaux<sup>12</sup>. Siguiendo a Giglietti y Lemus “(...) podríamos decir que la pintura histórica tiene como fin establecer un relato, es decir, narrar un hecho en particular” (s.f.:2). En este caso, *El ensayo del Himno Nacional Argentino*<sup>13</sup>. No obstante, como el género prioriza la verosimilitud por sobre la exactitud, el artista diseña su obra en función de un mensaje determinado, que puede o no coincidir con el hecho (Giglietti y Lemus, s.f.). Para ello, entre las fuentes documentales que dispone, podrá seleccionar e idealizar aquellos motivos que considere más eficaces para el rol pedagógico que conlleve la obra (Museos Vivos, s.f.). En este género pictórico, como señalan Giglietti y Lemus, “Se representan escenas de acontecimientos que, generalmente, tienen como objetivo convertirse en emblemas de la historia política” (s.f.:2). En efecto, este trabajo, cuyo tema es histórico-político<sup>14</sup>, “(...) integra ese puñado de imágenes llamadas a simbolizar nuestra identidad como país” (Museos Vivos, s.f.). Otra

11 Al respecto, pude hallar otra pintura pero con muy escasas referencias. Se trata de un cuadro donde Mariquita podría estar representada entre uno de los personajes. La obra tiene una estética visual en clave tonal baja donde un conjunto de mujeres se hallan reunidas al interior de un salón en penumbras iluminado por algunas velas. Se podría aludir por la temática, pero también por el título, a una de las reuniones de las que participaba Mariquita Sánchez en su rol activo como ciudadana comprometida con la Patria. El sitio web del Museo Histórico Nacional (s.f.b) denomina el cuadro con el título de *Damas Patricias constituidas en casa de Escalada, para iniciar una subscripción entre ellas destinada a la compra de fusiles*, y la sitúa en el año 1812, que, como se sabe, inclusive por una de sus cartas, Mariquita fue parte de esta gesta colectiva. El sitio web Colecciones Nacionales Argentinas (s.f.), por su parte, refiere al título de la obra como *Damas Patricias constituidas en Sociedad Patriótica en casa de Escalada*. No obstante, en ambos sitios informativos indican que es un trabajo realizado en óleo sobre tela por el pintor José Gerompini.

12 Pedro León Maximiliano María Subercaseaux Errázuriz. Pintor e historietista. Nacido en Italia en el año 1880 y fallecido en Chile en el año 1956).

13 De hecho, este el nombre con el que el propio pintor Subercaseaux se refiere al cuadro (2005 [1962]:106), aunque también se lo ha mencionado como: “*El Himno Nacional en la sala de María Sánchez de Thompson, donde se cantó por primera vez, 1813*” (Larrosa, s.f.) e inclusive como: “(...) *Ensayo del Himno Argentino en el salón de la Sra. María Sánchez de Thompson*” (Museos Vivos, s.f.).

14 Dentro del género de pintura histórica, también es posible hallar otros temas, por ejemplo: literarios, mitológicos, religiosos y sociales (Giglietti y Lemus, s.f.).

característica de la pintura histórica es que las figuras representadas visualmente suelen adquirir un matiz relevante al ser portadores de algún tipo de mensaje moralizante. Es por ello que el género recurre a personajes distinguidos (Giglietti y Lemus, s.f.). En este caso, se construye una heterogénea galería de personalidades nobles que formaron parte del amanecer de la Patria. Entre ellos las damas patricias como Mariquita Sánchez<sup>15</sup>, militares heroicos como el General y Libertador José de San Martín, y los creadores del Himno Nacional Argentino: Vicente López y Planes y Blas Parera. Se podría decir también que el realizador de la obra propone una puesta en escena en su lienzo. En efecto, con los personajes y hechos seleccionados trabaja sobre los modos de representación de la figura y el fondo. Elementos visuales en gestos y expresiones faciales con su vestuario y maquillaje, confección del decorado y del clima lumínico de la escena.

1.1. En cuanto a las representaciones en lenguaje cinético, hacia la misma época<sup>16</sup> encontramos el film cortometraje de Mario Gallo titulado *El himno nacional ó la creación del Himno*, aunque en algunas bibliografías la obra puede estar citada simplemente como *La creación del Himno*. En esta película no es posible precisar donde está Mariquita y su nombre no aparece como personaje en los créditos del film. Sin embargo, hay una escena explícita, con varios puntos en común con la pintura de Subercaseaux, y que representa al menos simbólicamente la singular tertulia donde se entonó el himno patrio. Se trata de un decorado artificial que simula ser un salón elegante, como el que tuvo Mariquita Sánchez. La puesta en escena consiste además en un piano con partituras ubicado a la izquierda del encuadre, y un sillón con tres mujeres sentadas y varios hombres de pie con vestuario militar a la derecha del cuadro compositivo, como si fuese un intertexto de la pintura (Ercolalo, [en prensa] 2019). Es por eso que considero que Mariquita puede estar representada como una de las damas patricias en dicha escena, sea como intérprete en el piano o sentada en el sillón, a pesar de que su nombre haya sido omitido de la obra. Es interesante señalar que tanto la pintura de Subercaseaux como la película de Gallo datan de la misma época. Sin embargo, en la primera no hay certeza de en donde se encuentra Mariquita, y en la segunda, ni siquiera se sabe si está. A pesar de esto, la pintura alcanzó un grado de reconocimiento y de arraigo icónico vinculado a la figura de Mariquita.

1.2. Del año 1954<sup>17</sup> encontramos una película acromática de ficción histórica titulada *El grito sagrado*,

15 Actualmente se encuentran divergencias sobre la representación de Mariquita Sánchez en el cuadro. La mayoría de los trabajos que pude consultar sitúan a Mariquita como la figura que canta el Himno. Afirmación que sostiene el propio Subercaseaux en sus memorias al manifestar: "(...) al clavecín aparecía sentado el que acompañaba el canto de doña Mariquita Thompson, la que debía aparecer como figura principal del cuadro" (2005 [1962]:106). No obstante, Carlos Larrosa sostiene que quien canta no es Mariquita, sino Remedios de Escalada. Además, agrega que "El propio Subercaseaux hizo saber en sus memorias que su intención fue que Remedios tuviera ese protagonismo." (Larrosa, s.f.). Larrosa también menciona que existe un documento de Miguel José Ruffo, del año 2000, en el que se detalla a cada personaje y su ubicación en el cuadro. En este caso, Mariquita estaría tocando el arpa, y su ubicación en el cuadro sería detrás del piano y al lado de Martín Thompson. Inclusive, el Museo Histórico Nacional sostiene que podemos ver "(...) la boca entreabierto de Remedios de Escalada de San Martín, que está entonando las estrofas del Himno Nacional" (s.f.a). Por último, cabe señalar que según Pastor Obligado (1903), Mariquita contaba con habilidades en el arpa y en el canto.

16 Como he mencionado en otro trabajo, la datación del film varía según las fuentes: "Hay autores que afirman con documentación que la película se filmó y estrenó en el año 1909 y otros en el año 1910. La placa informativa que lleva la película dice 1910." (Ercolalo, [en prensa] 2019). Así se puede constatar en las copias digitales disponibles. No obstante, no es posible precisar si esta placa fue añadida con posterioridad.

17 Algunas fuentes enciclopédicas del cine señalan como año 1953.

guionada y dirigida por el italiano Luis César Amadori.<sup>18</sup> White (2007 [1978]) señala que en toda narrativa histórica existe algún elemento de ficción. En este caso, uno de los aspectos de ficción que resultan más evidentes es la propuesta de la figura histórica de Mariquita Sánchez. En este largometraje se adopta una perspectiva heroica y activa sobre Mariquita, en una narrativa que amalgama diversos acontecimientos de su vida con la política histórica, la independencia nacional y la ficción poética, por ejemplo: la representación del Himno Nacional entonado por la propia Mariquita quien además solicita la creación de este símbolo patrio, o una puesta en escena de las Invasiones Inglesas donde Mariquita armada con un fusil encabeza una legión de compatriotas. Es decir, si bien Mariquita tuvo participación activa en ambos eventos históricos, la película le asigna nuevos roles. Por otra parte, nos presentan una Mariquita apasionada y con habilidades de instrumentista musical y montadora de caballo. A su vez, se recuperan aspectos biográficos como los concernientes a su matrimonio: a) la negativa a aceptar las imposiciones de una unión conyugal arreglada, en la que su madre consideraba a Thompson como un candidato inepto e inadecuado para hacerse cargo de los negocios de la casa, cuestionaba su falta de fortuna económica y su posición de clase (Batticuore, 2011); b) la misiva que Mariquita le envía al Virrey Rafael de Sobremonte para que como autoridad legítima interceda al respecto; y c) el posterior triunfo de Mariquita quien logra casarse con su querido pretendiente y formar una familia. Por otra parte, hay autores que detectaron cierta vinculación entre la representación de su figura con la de Eva Perón como César Maranghelo quien al respecto de la actriz Fanny Navarro, intérprete de Mariquita, sostiene que “(...) en la película logra evocar a “(...) su gran amiga Eva Perón, mientras parece interpretar a María de Todos los Santos Sánchez de Velazco” (España, 2000b:391). Esta asociación entre ambas heroínas nacionales es desarrollada con más profundidad por Maximiliano José Gamarra y Laura Luján González (2012) quienes dan cuenta de una serie de puntos en común, por ejemplo: la fortaleza de carácter, su postura contestataria ante las injusticias y hasta los diminutivos de sus nombres: Mariquita y Evita.

Junto a esta película, y en la misma época, se vinculan y a la vez se desprenden dos representaciones de la figura de Mariquita: el afiche de la película y una fotonovela. En el caso del afiche, obra del afichista y pintor Osvaldo Mario Venturi<sup>19</sup>, la representación de Mariquita se mantiene en línea con el componente ideológico y de liderazgo que propone la película. Por otra parte, se aleja del registro fílmico-fotográfico acromático, ya que su modo de representación artística es una pieza gráfica pictórica a color y donde se puede observar a Mariquita con un vestido de color cerúleo. En cuanto a la fotonovela o cinenovela, se trata de una transposición de la película a formato papel, una narrativa gráfica conformada por 43 viñetas verbocónicas con imágenes fotográficas del film, de diferentes tamaños de encuadre y a lo largo de ocho páginas. Fue publicada en el número 396 de la revista *Cine Aventuras* y en su portada aparecen las figuras fotográficas de los actores que en la película personificaron a Mariquita Sánchez y a Martín Thompson.

18 Cineasta nacido en Italia en el año 1902 y fallecido en Argentina en el año 1977. En el año 1955, la autodenominada Revolución Libertadora perpetró un Golpe de Estado en nuestro país, y Amadori, por su orientación política peronista fue perseguido y arrestado y luego marchó al exilio (España, 2000a).

19 Destacado afichista cinematográfico argentino, nacido en el año 1900 en Buenos Aires y fallecido en el mismo lugar en el año 1989.

1.3. *Juan Manuel de Rosas* (1972): esta narrativa histórica es una película de largometraje sobre la figura del Brigadier General Juan Manuel de Rosas, caudillo y Gobernador de la Confederación Argentina. Se trata de un film sonoro y cromático realizado por Manuel Antín al que le dedica apenas tres minutos a la figura de Mariquita. Sin embargo, este breve período temporal contrasta con la abundancia de recursos y la precisión histórica hacia el personaje. En primer lugar, la figura de Mariquita es puesta en escena en un suntoso salón de reuniones sociales de ambiente ilustrado, y como ya se ha mencionado en la introducción, un espacio muy importante para la vida intelectual y política de la Mariquita histórica. Aquí, se la representa como una distinguida y cultivada dama enfundada en un elegante vestido acampanado cuyo color cerúleo remite por semejanza más que por intensidad, al color identitario de los unitarios.<sup>20</sup> Su accionar es el de una gran anfitriona que pulula cómodamente entre caballeros, pensadores, artistas, políticos y personajes del arco patriótico, a la vez que demuestra ser una elocuente portadora del don de la conversación. Los diálogos escogidos para Mariquita transitan temas propios de un salón ilustrado de aquella época, como la política, las novedades literarias y la cultura europea con sus movimientos artísticos. En el primer caso, el conflicto con Francia o la figura de por aquel entonces temido y respetado Juan Manuel de Rosas; en el segundo, al conversar con otros caballeros sobre el movimiento cultural del Romanticismo; y en el tercer aspecto, sobre un libro de Juan Bautista Alberdi, uno de los invitados a la concurrida velada y allegado histórico con quien Mariquita estrechó un lazo de amistad. También hay una referencia al Himno Nacional Argentino, cuando a través de un diálogo entre Mariquita y dos personajes históricos representados como Vicente López y Planes y el historiador Pedro de Angelis, rememoran una interpretación del símbolo patrio acontecida tiempo atrás en ese mismo salón. Por último, cabe mencionar que la obra elige omitir por completo el rol de madre fértil que tuvo Mariquita y fija su representación en una mujer de la política, actualizada, con importantes lazos sociales y esencialmente conversadora, y donde el escenario de acción se erige como un emplazamiento significativo en su narrativa.

## 2. Los retratos contemporáneos de Mariquita

En este punto se analizan tres docudramas televisivos: 1) *Historias de vida: Mariquita y Ana* (1999); 2) *Las cartas de Mariquita* (2009), y 3) *Mujeres deseantes* (2019).

2.1. *Historias de vida: Mariquita y Ana*. Se trata de una obra audiovisual de 50 minutos dirigida por Clara Zappettini y emitida en el año 1999 por la señal televisiva Canal 8. Formó parte de una serie de episodios sobre heroínas argentinas que fueron presentados los sábados del mes de octubre a las 19.00hs bajo el nombre de *Seis mujeres*.<sup>21</sup> La puesta en escena de esta obra recupera la figura de Mariquita con una narra-

<sup>20</sup> Ciertamente, la intensidad de su tono se asemeja al de la bandera de la Confederación Argentina. Sin embargo, esta ambivalencia cromática podría quedar resuelta al constatar que Mariquita devino en opositora al Gobierno federal de Rosas, y por lo tanto, un atuendo cerúleo más claro la identificaría como unitaria. No es posible aseverar que el color de la copia disponible del film representa fielmente a los de la película original y a las intenciones de su director. En cualquier caso, el color escogido nos remite al pasado de nuestra historia nacional.

<sup>21</sup> Según el sitio web del diario *La Nación* (1999).

ción a través de una intérprete del propio personaje: Marcela Ferradas, quien luce como una distinguida dama patricia y a través de una especie de narradora no personaje: Ana María Bovo, quien comenta, explica o agrega determinados datos históricos<sup>22</sup>. De esta manera, se mencionan los hechos más conocidos de la vida de Mariquita, como la interpretación del Himno Nacional en su casa, su exilio a Montevideo en épocas de Rosas, y el célebre episodio de la carta al Virrey de Sobremonte, que además de verbalizarlo, es puesto en escena en una secuencia visual.<sup>23</sup> En la referida secuencia de la epístola al Virrey, ocurre una mixtura visual entre los elementos compositivos de la figura y el fondo debido a una correspondencia cromática y textural, entre el vestuario que porta la intérprete y las paredes del decorado. Estos presentan un diseño en color tiza y una textura alisada. Mismo color presenta el acolchado de la cama, aunque con una trama ligeramente rugosa, donde en una primera instancia, la intérprete reposa junto a un libro que lee. Al revisar los elementos compositivos de este encuadre, Mariquita parece funcionar, por momentos, como un objeto más del decorado, en una amalgama entre figura y fondo. Especialmente cuando se encuentra en la cama. Además, su cabellera de color castaño se asimila también al color del *atrezzo*, una mesa en tono caoba donde en otro momento se sienta a escribir la carta al Virrey.<sup>24</sup> La iluminación de la escena también participa del efecto. Se trata de una luz dura y fija cuya direccionalidad y potencia del foco lumínico impacta con alto contraste en la pared del fondo, en la pared lateral y en un momento también sobre la figura de Mariquita. Esto provoca que la visión espectral sea atraída hacia tres puntos en simultáneo, indistintamente hacia la figura y/o el fondo. Por otra parte, se construye una escena de pasividad donde la cámara permanece fija en toda la secuencia<sup>25</sup>. Los elementos visual de la interpretación como los gestos y las expresiones faciales en la escena son en general moderados. Las actividades que realiza el personaje son sedentarias: la lectura de libros, escritura de un texto y echarse en la cama a mirar por la ventana. Tampoco lo vemos hablar y sus desplazamientos corporales quedan sujetos a las reducidas dimensiones espaciales que ofrece el ámbito del encierro. El paso del tiempo se representa por las acciones del personaje y por el montaje cuya cadencia comprende suaves desvanecimientos por fundidos de Mariquita. De esta manera, y sin caer en el letargo, se construye el agobio del confinamiento.

Por otra parte, la obra narra aspectos biográficos donde Mariquita es asociada al rol de madre fértil y esposa, y con un importante vínculo hacia su hogar. Se menciona que fue madre por segunda vez, que cerró su salón con un embarazo de cinco meses, el nacimiento de su hija Florencia, luego el nacimiento de otra hija, Elvina, y que Mariquita y sus cinco hijos despidieron a Thompson. Además, que se celebró la boda

22 El recurso narrativo recurrente utilizado es: entrada de cuadro; recitación de un texto; salida de cuadro. En ocasiones, también se oye su voz *over* mientras se suceden algunas imágenes.

23 De los tres docudramas televisivos que se analizan en este trabajo, esta obra es la que más recursos visuales destinó a su puesta en escena para reconstruir imágenes de la época histórica de Mariquita y lo hizo a través de los vestuarios, los decorados y su *atrezzo*.

24 “Cuando un objeto del decorado opera de forma activa dentro de la acción, podemos denominarlo *atrezzo*” (Bordwell y Thompson, 1995:149-150). Aquí y en otras escenas del mismo audiovisual, el *atrezzo* recurrente se compone de mesas, escritorios, manuscritos, pluma de escritura y libros.

25 Este recurso es sumamente utilizado cuando aparece Mariquita en escena. Cámaras fijas y movimientos corporales fijos, leves o lentos, donde la intérprete se desplaza con suavidad por el plano compositivo. Por ejemplo, cuando Mariquita mira a través de una ventana del salón, o cuando se sienta junto a un árbol, o cuando se desplaza por el jardín de la casona. El gestuario en su conjunto mantiene este mismo matiz.

con su primo, con mención al lugar y fecha concretas<sup>26</sup>, que enviudó, que se casó por segunda vez con un hombre más joven, y que al morir Mariquita, la fecha del calendario en día y mes coincidió con la de su primer esposo. Sobre el binomio Mariquita-casa, la obra despliega un abanico de hechos que sitúan el hogar como un enclave relevante para su vida, no como lugar de privación u opresión, sino como espacio de trascendente interacción social, intelectual y política, en el que además se destacó como anfitriona de amenas reuniones sociales. En el plano visual, es una casona antigua con muebles de época<sup>27</sup> y cortinajes la que constituye un decorado recurrente por donde pululan, entre sus estancias y jardines, Mariquita y su narradora no personaje. El audiovisual no rinde culto al rol de la madre reproductora y esposa, y por ende no encasilla la figura de Mariquita. Sin embargo, en toda narrativa histórica, como señala White, existe el componente selectivo, donde quien narra elige que hechos tomar, que tratamiento darles y que hechos omitir: “Los acontecimientos son *incorporados* en un relato mediante la supresión y subordinación de algunos de ellos y el énfasis en otros, la caracterización, la repetición de motivos, la variación del tono y el punto de vista” (White, 2007[1978]:113). Sobre este punto, y a modo de contraste, me referiré nuevamente en otro audiovisual. Por otra parte, este *telefilm* también eligió narrar aspectos del plano socio-político de Mariquita. En efecto, a través de la narradora se informa sobre el accionar de una mujer activa, quien, junto a otras ciudadanas, se puso en campaña para recaudar fondos con el objetivo de financiar el armamento de las tropas en batalla de Belgrano. Esta escena recupera el texto de una carta atribuida a Mariquita que tuvo como destinatario al propio Belgrano en el año 1812<sup>28</sup>. Posteriormente, se menciona también su participación en la Sociedad de Beneficencia, y su abundante producción epistolar. Esta última labor es mostrada a través de una escena compuesta por una sucesión de planos de detalle del *atrezzo*: papeles, cartas enrolladas, plumas de escritura y tinteros. Y también por planos medios de Mariquita quien escribe sobre un mueble antiguo en el interior de la casona. Por último, se puede señalar que la construcción del perfil histórico de Mariquita se manifiesta especialmente por lo que se dice de ella, a través de la narradora no personaje, más que por lo que se muestra. En muchas escenas Mariquita está ausente, y cuando aparece por lo general tampoco habla. Sí lo hace en su última presentación en cámara, lo que genera por contraste cierto impacto<sup>29</sup>. En esa escena, el elemento sonoro de la interpretación consiste en un breve monólogo que realiza la actriz con su mirada hacia la cámara.<sup>30</sup>

2.2. *Las cartas de Mariquita*: Se trata de una obra audiovisual de 28 minutos dirigida por Mariana E. Dias y emitida en el año 2009 por el canal Encuentro. Formó parte de una serie de episodios documentales agru-

26 El 29 de julio de 1805 en la Iglesia de la Merced. Cabe señalar que no se trata de un caso de sumisión conyugal. El casamiento con su primo resultó ser uno de los triunfos que logró Mariquita, producto de su tenacidad.

27 Es interesante señalar que entre el rico mobiliario se encuentra un arpa, donde en una de las escenas, la narradora se detiene un instante a tocar algunas cuerdas. Este hecho, permite trazar una conexión inmediata con una de las versiones que existen sobre los personaje del cuadro de Subercaseaux que señalé anteriormente. Concretamente, aquella que sostiene que Mariquita no es quien canta el Himno, sino que toca el arpa.

28 Carta del 30 de mayo de 1812 (Mizraje, 2010 [2003]:326-327).

29 Este mismo recurso narrativo se repite en el audiovisual *Mujeres deseantes* (2019).

30 Se trata de un fragmento, ligeramente modificado, de la carta escrita por Mariquita a Juan Bautista Alberdi el 15 de noviembre de 1852. La intérprete dice: “Mi vida, mi vida es trabajos, libros y música. Mi pobre piano recoge muchas veces mis lágrimas”. A continuación, será solo su voz la que continúa con otro fragmento de la carta mientras se suceden imágenes de archivo. La carta completa puede hallarse en el libro de Mizraje (2010 [2003]:341-342).

pados bajo el nombre de *Impreso en Argentina*. En ellos, se presenta a un artista de historietas, Juan Sáenz Valiente, quien desea narrar en este lenguaje relatos sobre grandes figuras y obras de la literatura y de la política de la historia argentina<sup>31</sup>. El episodio de Mariquita es el número tres de la primera temporada de la serie, y es el único de los tres docudramas televisivos hallados para este trabajo que se centra específicamente en la figura de Mariquita, ya que en *Historias de vida: Mariquita y Ana* (1999) y en *Mujeres deseantes* (2019), Mariquita comparte pantalla con otra figura histórica. Por otra parte, en esta obra, Mariquita no está representada de manera física y corpórea como en la narrativa audiovisual anterior, pero sí a través de lo audible y de la figuración visual. En efecto, su perfil heroico es construido por cinco componentes sonoros: cuatro de ellos verbales y uno musical, y por una amplia galería de imágenes retratísticas del pasado y del presente. En la primera secuencia del docudrama se suceden diversos planos del historietista que en un pulular urbano por la ciudad de Buenos Aires llega hasta la calle Florida 271, sitio donde históricamente se menciona que estuvo el legendario salón de Mariquita<sup>32</sup> y donde se encuentra una placa de bronce dedicada a ella<sup>33</sup>. En esta misma secuencia, y en simultáneo, emerge de manera intermitente el componente musical: algunas notas en piano del Himno Nacional. De esta manera, desde el inicio queda establecida la asociación Mariquita-Himno. Es decir, se trata de un rescate evocativo que la vincula al arte y a la política de la Nación. En cuanto a los componentes verbales, el primero a mencionar es la voz de Mariquita. Esta es realizada por una locución femenina en voz *over* acreditada a Ingrid Pelicori quien recita algunos fragmentos epistolares. La selección de los textos se corresponde con la clasificación y ordenamiento que figura en el libro de Mizraje (2010 [2003]). Así, cada recitación aborda una sección diferente: *cartas de lo íntimo; cartas de lo público; el diario; y Recuerdos del Buenos Ayres virreynal*. De esta manera se logra construir una perspectiva amplia y variada, en temáticas y en épocas, sobre el pensamiento de Mariquita. Se recupera su interés por el daguerrotipo,<sup>34</sup> la convicción por la defensa de sus derechos y reputación<sup>35</sup>, la preocupación por las pretensiones de Rosas<sup>36</sup>, y el estado anímico en que se encontraba al iniciar sus memorias escritas ya de anciana<sup>37</sup>. El segundo componente verbal en la construcción de Mariquita lo realiza una tríada de académicas, quienes de manera aleatoria, recuperan algún aspecto biográfico o contextual, se trata de las doctoras Gabriela Batticuore y Adriana Amante de la Universidad de Buenos Aires y de la historiadora María Saénz Quesada. Cabe señalar que Batticuore, además, es una autora de referencia sobre Mariquita Sánchez. Al respecto, es interesante señalar que Sáenz Quesada en más de una ocasión se refiere a Mariquita en tiempo verbal presente, como si no hubiese fallecido: “Mariquita es una figura central de la sociedad argentina”; “(...) es de personalidad fuerte”; “(...) es una mujer que construye su forma de

31 Entre ellas: *El Matadero* de Esteban Echeverría; *Martín Fierro* de José Hernández; *El juguete rabioso* de Roberto Arlt; *El Aleph* de Jorge Luis Borges y *El túnel* de Ernesto Sábado. La serie tuvo dos temporadas.

32 Hacia el siglo XIX se la conocía como la calle Unquera o del Empedrado (Medina, 2009).

33 Se trata de una placa de la Asociación Amigos de la calle Florida. En la parte superior se encuentra representado un pentagrama con clave de sol y las primeras cinco notas musicales del Himno. Debajo, el texto: *Oíd Mortales. A Mariquita Sánchez cuya voz dio resonancia en este solar. A la aspiración criolla contenida en nuestro himno. Libertad, libertad, libertad!*. (Todo en mayúscula). Al pie, una fecha conmemorativa, y el nombre de la asociación.

34 Carta escrita en el año 1840 a su hijo Juan Thompson desde Montevideo (*Cartas de lo íntimo*).

35 Carta escrita en el año 1804 al Virrey de Sobremonte para poder casarse con su primo Martín Thompson (*Cartas de lo público*).

36 Texto escrito en el año 1839 y destinado a Esteban Echeverría (*El diario*).

37 Texto escrito en el año 1860 y dirigido a Santiago Estrada (*Recuerdos del Buenos Ayres virreynal*).

ser”. De esta manera establece un cierto lazo contemporáneo con la figura vigente de Mariquita. El tercer componente verbal se trata de dos personajes que aparecen solo en voz *over*. Uno de ellos, el más importante, interactúa como amigo del historietista, es quien a través de correspondencia le suministra documentación sobre Mariquita para que pueda trabajar en sus retratos gráficos. Se trata de Diego Valenzuela, magíster en historia por la Universidad de Tres de Febrero y uno de los guionistas, investigadores y productores del audiovisual. El otro personaje es una dama de la época, quien en una carta, describe con admiración a Mariquita y a la elegancia de su salón<sup>38</sup>. Y finalmente, el cuarto componente verbal lo realiza el propio historietista, quien reconstruye la figura de Mariquita, tanto con su propia voz *over*, como también desde la parte visual. Las imágenes sobre Mariquita la componen dos sistemas de retratos, uno histórico, con representaciones del pasado, como las pinturas y el daguerrotipo del siglo XIX, y otro presente, con las ilustraciones que realiza el historietista. En ambos casos se trata de un compendio heterogéneo y abundante de imágenes. En cuanto a los retratos del presente, la figura de Mariquita adquiere renovadas representaciones debido a la selección de recursos, materiales y soportes artísticos: lapicera, plumín de tinta y computadora. En estos retratos, Mariquita es graficada de acuerdo a la propuesta dominante del audiovisual: en la esfera de la producción, de la actividad pública y política y en términos activos. Especialmente, en dos roles: el de escritora y el de intérprete del Himno Nacional Argentino.

2.3. *Mujeres deseantes*: Se trata de una obra audiovisual de 27 minutos dirigida por Federico Randazzo<sup>39</sup> y emitida en el año 2019 por la señal televisiva Encuentro. Formó parte de una serie de episodios documentales agrupados bajo el nombre de *Pioneras. Mujeres que hicieron historia*. En ellos se retrataron a ocho mujeres argentinas quienes en sus respectivos tiempos bregaron por el acceso a diversos derechos de equidad de géneros. El episodio de Mariquita es el número tres de la serie donde además se representa la figura de Raquel Camaña. En el desarrollo de su trabajo, White afirma que las narrativas históricas son ficciones “(...) cuyos contenidos son tanto *inventados* como *encontrados*” (2007 [1978]:109). En este audiovisual *lo inventado* no consiste en un pequeño embellecimiento de algún acontecimiento determinado sino en la focalización de la puesta en escena mediante el decorado y parte del *atrezzo*. Estos no se corresponden con los tiempos de Mariquita. En efecto, el personaje es removido de su contexto histórico y es situado en un tiempo presente. Análogamente a *Historias de vida: Mariquita y Ana* (1999), Mariquita es representada en cuerpo y en palabra por una actriz, en este caso, por Muriel Santa Ana, intérprete principal que tuvo esta serie. Además, Mariquita es narrada con el recurso ya visto de las académicas invitadas, tal y como en *Las cartas de Mariquita* (2009), donde se señalan diversos aspectos biográficos, en este caso, por la ya mencionada Batticuore y por la doctora Guillermina Guillamón de la Universidad Nacional de Tres de Febrero. Por otra parte, se podría considerar que existe una representación archivística en tanto se recuperan una amplitud de retratos históricos de Mariquita, pero con un rasgo particular: los retratos están intervenidos gráficamente con tecnología digital. La alteración de estos documentos visuales queda de manifiesto en el aspecto cromático a través de un procesado compugráfico. La mayoría de los retratos han sido virados a

38 Este personaje también es interpretado con la voz de Pelicori.

39 En los créditos finales con el rol de “Dirección General”. Debajo, un equipo de cuatro personas con el rol de “Realización”: Marilina Giménez, Florencia Cabeza, Pablo Vieitez y Federico Randazzo, en ese orden.

un monocolor: azul, cian o violeta. Sobre todo a este último. Pero también se ha realizado un coloreado artificial en otro de los retratos. De esta manera, se toma una documentación de archivo, en este caso visual, pero se altera su registro y se propone una nueva versión. A lo largo del audiovisual Mariquita porta un vestuario que corresponde al de una dama porteña del siglo XIX: un vestido largo y acampanado con un rebozo de bayeta y guantes. Una indumentaria similar a la que usó de anciana en el retrato del daguerrotipo y alejado del tubular estilo imperio representado por Subercasaux en el cuadro del Himno. Este elemento visual, junto al elemento sonoro de las ocasionales voces *over* de una Mariquita que recita fragmentos de sus históricas cartas, conviven o tensionan con los decorados y el *atrezzo*. Se trata de una Mariquita observadora y solitaria que transita, habita y deambula en el plano urbano entre edificios, tiendas de productos y hasta por una conocida cafetería de la zona de Recoleta, pero de la actualidad y que posee objetos tales como una *notebook* de alta gama con procesador de texto y tipografía Helvética. De esta manera, se podría afirmar que la representación que se hace del personaje corresponde a una coalición epocal de dos tiempos históricos: uno pasado y otro presente. Una Mariquita del pasado a través de elementos visuales como su vestuario, pero también por elementos sonoros con la lectura de cartas documentales y el contenido biográfico narrado por las académicas. Una Mariquita del presente, a través de decorados, *atrezzo* e imágenes de archivos intervenidas cromáticamente, que si bien estas últimas forman parte del registro pasado adquieren una nueva significación por el uso de la tecnología actual. Por otra parte, cabe señalar el manejo que se hace sobre la palabra. Si bien las académicas narran una serie de hechos biográficos recurrentes y ligados a la vida de Mariquita, tales como el Himno, las tertulias o que fue esposa y madre de ocho hijos<sup>40</sup>, presentan una novedad: ponen en foco la cuestión de su género. Así, se menciona a una Mariquita como pionera de los derechos de las mujeres, que tenía contactos con las mujeres de la élite y que estaba interesada en la enseñanza de las niñas<sup>41</sup>. Y si bien se menciona la ligazón Mariquita-casa, se enfatiza en que la casa pertenecía al orden de lo público, atravesada por políticos y letrados, personajes que, por otra parte, la obra elige no poner en escena. Sin embargo, en el plano visual, el *telefilm* presenta unas secuencias curiosas, donde a través de sus puestas en escena, se propone una Mariquita trasnochada, somnolienta, presumiblemente bebida y rodeada de botellas de alcohol en el suelo en un clima nocturno entre máscaras y coloridas luces artificiales. Mariquita es desprovista del don de la conversación con otros personajes y solo la vemos hablar, a cámara, recién en el último plano de la obra. Durante el desarrollo del audiovisual la misma intérprete, aunque en voz *over* emite una serie de reflexiones introspectivas que apuntan a recuperar fragmentos selectos del trabajo epistolar de Mariquita, aunque no siempre se tratan de citas exactas o completas. Estas intervenciones sonoras se enfocan puntualmente a pensamientos que

40 Aquí y en otro pasaje del audiovisual, Batticuore también se refiere a Mariquita en tiempo presente: "(...) ilustrada o letrada como lo es la propia Mariquita (...) madre y esposa como lo es también Mariquita (...) una señora que sabe cantar (...) Se trata de una mujer que puede intervenir".

41 Inclusive, se hace mención a que en una de las cartas escritas ya de anciana por Mariquita a su hija Florencia, se expresa una visión pesimista sobre el matrimonio al afirmar que "(...) obstruye, u obstaculiza la libertad de la mujer". Sin embargo, en la carta aludida, Mariquita escribió otra cosa: "¿Quien diablos inventó el matrimonio indisoluble? No creo esto cosa de Dios. Es una barbaridad atarlo a uno a un matrimonio permanente" (Mizraje, 2010 [2003]:275). Sinceramente, no es posible aseverar si es el mismo pasaje pero alterado, si la importante documentación epistolar compilatoria a la que tuve acceso le falta justo ese fragmento o si estamos ante dos cartas diferentes sobre un mismo tópico. La carta a la que me refiero tiene como fecha el 25 de julio de 1854.

tiene como eje a la mujer: 1) la mujer y la identidad, donde se expresa autoperibirse con corazón de mujer y cabeza de volcán; 2) la mujer y el casamiento impuesto, el cual critica; 3) la mujer y la sociedad; 4) la mujer apasionada en contraste a otros tipos de mujeres, y 5) la historia de las mujeres de su país. De esta manera, el docudrama adscribe a una perspectiva que pondera una Mariquita hiperbolizada por su género de mujer y el rasgo de excepcionalidad en la esfera dominante de su época. Sin embargo, y como vimos en la introducción del presente trabajo, Mariquita no fue una excepción en su época, ya que muchas mujeres fueron protagonistas de la historia y lograron destacar no por su género sino por su vigoroso compromiso ciudadano y movilizadas por una perspectiva emancipadora y soberana de la gestante Nación Argentina.

Por último, y a modo complementario con los retratos audiovisuales sobre Mariquita, me gustaría recuperar dos videoproducciones realizadas en el ámbito escolar. La primera, lleva como título *Mariquita Sánchez de Thompson*, se publicó en el año 2016 y fue realizada e interpretada por estudiantes de la Escuela de Educación Secundaria Orientada número 337 de Las Petacas, Santa Fé. Se trata de un trabajo sin diálogos realizado por adolescentes al que se le añadieron dos voces *over*, una correspondiente a Mariquita y otra a un narrador masculino adulto quien hilvana con su relato el devenir de las escenas mudas y aporta algunos datos históricos, como por ejemplo, que la casa de Mariquita era visitada por Belgrano y San Martín, o el interés que Mariquita tenía hacia lo político, lo educativo y a las actividades patrióticas. El otro video, llamado *La madre de la patria*, fue realizado por estudiantes y educadores/as, de la Escuela Comercial Tte. Benjamín Matienzo, de La Madrid, Buenos Aires y se publicó en el año 2017<sup>42</sup>. Si bien no son trabajos profesionales ni gozan de un presupuesto privilegiado, considero que el factor económico de una obra no debería ser motivo para excluir su análisis. Pienso que es de vital importancia poder recuperar las expresiones artísticas que ponen en valor la cultura nacional y la voz de sus estudiantes, como también visibilizar el rol que tiene la educación en nuestro país<sup>43</sup>. En este caso, tal tarea se lleva a cabo a través de la indagación sobre los constructos imaginarios realizados a través del lenguaje audiovisual de una figura nacional y legendaria como Mariquita Sánchez. En el primero de estos dos cortometrajes se recupera el rol de Mariquita como escritora epistolar en dos escenas vinculadas al tema del matrimonio, una hacia el inicio del video y otra hacia el final. La presentación del personaje se da en la primera escena y nos muestran a Mariquita de tres cuartos de espalda, con el cabello largo extendido, un vestido verde y como intérprete de piano. En esta escena se elige visibilizar sus capacidades musicales por sobre las cualidades estéticas de su rostro. Inclusive, se suceden varios planos de detalle de sus manos: al piano y con la escritura. De esta manera se nos presenta una Mariquita del orden del hacer. La carta que escribe es una de las más citadas de Mariquita y tiene como destinatario al Virrey de Sobremonte. En esta epístola le solicita la intervención del mandatario para poder casarse libremente con su primo Martín Thompson a pesar de la negativa de su madre. Mientras se suceden las imágenes se presenta una voz *over* del personaje de Mariquita quien lee el documento histórico sobre una melodía de piano<sup>44</sup>. En la otra escena Mariquita presenta un cambio de

42 Las fechas de los videos escolares son las que figuran en sus respectivos canales de YouTube.

43 Para este trabajo logré encontrar estas dos piezas audiovisuales. Pero es posible que en una búsqueda más enfocada en producciones escolares, se puedan hallar y recuperar más trabajos.

44 Se trata de una carta del 10 de julio de 1804 y que puede hallarse en el mencionado libro de Mizraje (2010 [2003]:325-326).

vestuario y de peinado que corresponden con un salto temporal en el relato. Nuevamente se encuentra junto al piano y escribe otra carta. En esta ocasión a su hija Florencia sobre las vicisitudes del matrimonio perpetuo de aquel tiempo y mientras se suceden las imágenes, la voz *over* de Mariquita lee un fragmento del documento histórico.<sup>45</sup> La puesta en escena apunta a una recuperación histórica del personaje a través de sus vestuarios y de los escenarios por donde se desplaza. En efecto, durante el desarrollo de la obra es frecuente encontrar a Mariquita en diversos espacios de sociabilidad, tanto en interiores como en exteriores. En suma, la obra nos presenta una Mariquita activa y figura central de las tertulias en su rol de anfitriona, que como se dijo, era una posición muy importante, debido a los vínculos y redes sociales que esto permitía. De hecho, en la obra se mencionan los importantes contactos sociales que poseía con la élite rioplatense y se los pone en escena a través de diversos personajes que ostentan diversas formas de poder simbólico y fáctico. Hacia el final se narra con voz *over* su interés por la política, por la educación de las mujeres, por las relaciones internacionales y por la independencia del país.

En el segundo trabajo, *La madre de la patria*, nos presentan a Mariquita en el interior de su casa, envalentonada y beligerante, discute con sus padres sobre el casamiento arreglado que le quieren imponer. Al desafiárselos resulta penalizada con la reclusión a un convento. Cabe señalar que históricamente Mariquita fue depositada allí como mujer *descarriada*, que según Medina (2009), se trataba de un espacio represivo destinado para las mujeres transgresoras. En tanto que a los hombres, como sucedió con su primo Thompson, le correspondía un confinamiento militar. A continuación, en otra escena, Mariquita vuelve a mostrarse rebelde ante la sugerencia de resignación que le propone una monja. La determinación de Mariquita por contraer matrimonio con su amado primo es de tal firmeza que logra convencer a la misma monja, quien además, la anima en su lucha. Posteriormente, Mariquita recibe la carta del Virrey donde aprueba su solitud. Y poco más adelante, se recrea la famosa tertulia del Himno, donde la propia Mariquita comanda la velada y entona algunos pasajes del símbolo patrio. Todas estas escenas son quizás las más conocidas en las representaciones históricas de la vida del personaje, sin embargo, este cortometraje construye una Mariquita combativa y decisiva, siempre conversadora y protagonista. En todas las escenas es la figura de Mariquita quien lleva adelante la acción. Este devenir del personaje y la convicción que manifiesta su intérprete, se apoyan también en documentación de política histórica, al recitar o dramatizarse diversos pasajes de las cartas escritas por Mariquita, por ejemplo, cuando se enfrenta en abierta discusión a Juan Manuel de Rosas. En este diálogo se representan pasajes de la carta que Mariquita le escribió a Rosas en el año 1836 e intercalados con algunas ideas escritas en *Recuerdos del Buenos Aires virreynal* hacia el año 1860.<sup>46</sup> Finalmente, en la última escena, Mariquita se autoproclama como Madre de la Patria y es mostrada como líder de una cofradía de mujeres, perfil que recupera su rol histórico como integrante de aquel comité de damas patricias benefactoras. Es interesante destacar como opera el componente selectivo de esta narrativa al omitir que, como sabemos, Mariquita fue madre y de numerosa descendencia. Si bien el título incluye este mismo vocablo, madre, lo hace de manera simbólica y vinculante, no a un rol de repro-

45 Se trata del pasaje correspondiente a la citada carta con fecha del 25 de julio de 1854 que Mariquita escribió desde Montevideo. El texto completo se puede hallar en el libro de Mizraje (2010 [2003]:275).

46 Estos documentos pueden hallarse en Mizraje (2010 [2003]:123, 327-328).

ducción familiar, sino a un proyecto político y nacional. De esta manera, y si bien a lo largo de este trabajo su figura transita por escenarios en interiores: su casa, el convento y una capilla donde se concreta el matrimonio que tanto anhelaba, estas conformaciones espaciales edilicias no logran erigirse como sitios de encierro, sino que son concebidos como campos de batalla que Mariquita disputa, y a través de su inteligencia y perseverancia logra imponer su impronta, cívica y política.

### 3. Algunas conclusiones

En el presente trabajo pudimos dar cuenta sobre los modos de representación artística que tuvo la figura de Mariquita Sánchez a través de una serie de producciones culturales. En su conjunto, conforman un rico sistema nutrido por obras materializadas con diferentes técnicas, recursos y soportes, y producidos en el devenir de tres siglos.

La mayoría de las obras analizadas se interesó por construir una Mariquita histórica, principalmente a través del vestuario, los escenarios y el *atrezzo*, como el caso de *Historias de vida: Mariquita y Ana* (1999), con una propuesta visual que reconstruye la época del personaje, su tiempo y sus espacios, como la casona o el convento. Desde una misma perspectiva se podrían mencionar las dos producciones escolares *Mariquita Sánchez de Thompson* (2016) y *La madre de la patria* (2017) que también consideraron a Mariquita como un personaje importante de nuestro pasado nacional. La mayoría de las narrativas audiovisuales, con diferentes maneras y recursos, sea visuales o verbales, propuso así mismo vincular la figura de Mariquita con el Himno Nacional Argentino. Entre las narrativas revisadas, un recurso recurrentemente utilizado fue el de la inclusión selecta de material documental de archivo, tanto epistolar como visual, donde la mayoría consideró mantenerse fiel a este acervo cultural. Otro recurso hallado fue la inclusión de la voz académica para introducir datos de la biografía del personaje y del contexto histórico donde transcurrió su devenir. El docudrama *Cartas a Mariquita* (2009) prioriza la construcción de una Mariquita sumamente memorable a través diversos elementos sonoros y destaca la documentación de archivo como aspecto valorativo para acercarse al personaje histórico. Una Mariquita inspiradora, vigente y sobre todo, una destacada figura del gran panteón nacional. Por su parte, el docudrama *Mujeres deseantes* (2019) se centra en la cuestión del género de Mariquita para hiperbolizar su figura, sus logros y excepcionalidad epocal como mujer. En cuanto a las producciones fílmicas acromáticas, *El himno nacional ó la creación del Himno* (1909) propone una evocación a Mariquita, mientras que *El grito sagrado* (1954) construye su perfil como una enérgica, intrépida e hiperactiva ciudadana que combate hasta físicamente por la defensa y el bienestar social de nuestro país. Además, resulta interesante poner de manifiesto no solo aquellas producciones cinematográficas o televisivas, sino también aquellas que quedan fuera del circuito comercial como el caso de las narrativas audiovisuales realizadas en el marco educativo y que suelen quedar relegadas de la mirada crítica de la investigación audiovisual.

Por otra parte, un aspecto clave de la figura histórica de Mariquita es lo que señala Batticuore: “(...) para Mariquita y los suyos el dominio de la palabra representa un recurso valioso para moverse en sociedad” (2011:194), cuestión que logra plasmar el film *Juan Manuel de Rosas* (1972) y el video escolar *La madre de la patria* (2017) con una Mariquita conversadora y social y que al hacerlo, pone en relieve sus otras cualidades como la inteligencia y la elocuencia. En contraste, los docudramas *Historias de vida: Mariquita y Ana* (1999) y *Mujeres deseantes* (2019), optaron por una Mariquita más bien silenciosa y solitaria.

Se podría señalar también el enfoque selectivo de índole aperturista que proponen en su conjunto estas narrativas históricas audiovisuales. Como se sabe, resulta habitual que en las películas de ficción biográfica o en los docudramas, se muestre en alguna escena, al menos una imagen del sitio donde descansan los restos del personaje narrado. Sin embargo, ninguno de estos trabajos optó por incluir una imagen de la tumba de Mariquita en el cementerio de la Recoleta. Así, y solo a excepción de *El grito sagrado* (1954) donde se escenifica el fallecimiento de Mariquita, cada producción a su modo, lega una Mariquita que permanece con vida.

Por último, considero relevante mencionar el carácter reflexivo que suscita el análisis sobre las representaciones artísticas visuales y audiovisuales que recuperan figuras de nuestra herencia cultural. Y no solo a las ilustres y ya conocidas personalidades del gran panteón nacional, sino también de aquellas/os compatriotas omitidas/os, que aunque partícipes de la gesta emancipadora, aun esperan en las sombras poder ser visibilizadas/os a través del lenguaje audiovisual. Estos análisis nos permiten pensar como a través de los recursos simbólicos del arte y sus herramientas de producción, las/os artistas imaginan, componen y construyen las narrativas iconográficas de nuestra historia. En este caso, sobre la figura de Mariquita Sánchez, una digna dama patriótica que con vigoroso compromiso ciudadano dejó su impronta en los albores de la Patria.

#### 4. Referencias bibliográficas

##### 4.1. Libros:

Arfuch, L. (2007 [2002]). “Introducción” y “2. Entre lo público y lo privado. Contornos de la interioridad”, en *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Batticuore, G. (2011). *Mariquita Sánchez. Bajo el signo de la revolución*. Buenos Aires: Edhasa.

Bordwell, D. y Thompson, K. (1995). “Capítulo 5: El plano: puesta en escena”, en *El arte cinematográfico*. Barcelona: Paidós Comunicación.

Carranza, A. (1910). *Patricias argentinas*. Buenos Aires: Sociedad Patricias Argentinas “Dios y Patria”.

Craveri, B. (2007 [2001]) “Preámbulo” y “Capítulo XVII”, en *La cultura de la conversación*. Madrid: Ed. Siruela.

España, C. (2000a). *Cine argentino. Industria y clasicismo. 1933/1956*, Volumen I. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.

----- (2000b). *Cine argentino. Industria y clasicismo. 1933/1956*, Volumen II. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.

Fraisse, G. y Perrot, M. (2000 [1993]). “La mujer civil, pública y privada”, en *Historia de las mujeres en Occidente. Vol. 4 El siglo XIX* (Bajo la dirección de Duby, G. y Perrot, M. Comps.). Madrid: Taurus.

Mizraje, M. (2010 [2003]). *Mariquita Sánchez de Thompson. Intimidación y política. Diario, cartas y recuerdos*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.

Obligado, P. (1903). “El Himno Nacional (su tradición)” y “El salón de Madama Mandeville”, en *Tradiciones argentinas*. Barcelona: Montaner y Simón Editores.

Scott, J. (1992 [1989]). “El problema de la invisibilidad”, en *Género e historia*. Ramos Escardón, C. (Comp). México: Universidad Autónoma Metropolitana.

----- (2000 [1993]). “La mujer trabajadora en el siglo XIX”, en *Historia de las mujeres. Vol. 4 El siglo XIX* (Bajo la dirección de Duby, G. y Perrot, M. Comps.). Madrid: Taurus.

Subercaseaux, P. (2005 [1962]). *Memorias*. Biblioteca Virtual Vitaneet. Recuperado de: <https://web.archive.org/web/20120119191435/http://biblioteca.vitanet.cl/coleccion/900/920/922/memorias.pdf>

White, H. (2007 [1978]). “El texto histórico como artefacto literario”, en *El texto histórico como artefacto literario y otros escritos*. Buenos Aires: Paidós.

#### 4.2. Artículos:

Ercolalo, R.J.A. (en prensa [2019]) Aproximación a la representación de la figura de Mariquita Sánchez de Thompson en la cinematografía argentina: el caso de *El grito sagrado* (1954). *IV Jornadas de Cine, Teatro y Género. Instituto de Artes del Espectáculo*, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

Gamarra, J. y González, L. (2012). La imagen de la mujer en el discurso histórico cinematográfico (1939-1957). En *III Congreso Internacional de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*. Buenos Aires: AsAECA.

Giglietti, N. y Lemus, F. (s.f.). Los géneros pictóricos y sus problemáticas. Texto de cátedra. *Lenguaje Visual 2b*. Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata.

Guiñazú, M. (s.f.): Mariquita Sánchez de Thompson. *En Escritoras Latinoamericanas Del Diecinueve*. Recu-

perado de: <https://eladd.org/autoras-ilustres/mariquita-sanchez-de-thompson/>

Larrosa, C. (s.f.): Aniversario de la creación del Himno Nacional Argentino. Recuperado de: <https://sanmartiniano.cultura.gob.ar/noticia/dia-del-himno-nacional-argentino/>

Margall, G. (s.f.): Una dama frente al espejo: retratos de Mariquita Sánchez. Recuperado de: <http://www.gabrielamargall.com.ar/2014/06/una-dama-frente-al-espejo-retratos-de.html>

Medina, M. (2009). Loca por la independencia: Género y razón ilustrada en Mariquita Sánchez hasta su exilio (Río de La Plata, primera mitad del 1800). *Anales N. E.*, número 12: Bicentenario/Bicentennial, ISBN 1101-4148. Recuperado de: <https://core.ac.uk/download/pdf/16327766.pdf>

#### 4.3. Sitios web:

Centro Visual de Arte Argentino (s.f.): Jean-Philippe Goulu. Recuperado de: <http://www.cvaa.com.ar/03biografias/goulu.php>

Colecciones Nacionales Argentinas (s.f.): Sin título. Recuperado de: [https://conar.senip.gob.ar/pawtucket/index.php/Detail/Object/Show/object\\_id/32231](https://conar.senip.gob.ar/pawtucket/index.php/Detail/Object/Show/object_id/32231)

*La Nación* (1999): Televisión. Seis mujeres. Recuperado de: <https://www.lanacion.com.ar/lifestyle/seis-mujeres-nid193048>

Museo Histórico Nacional (s.f.a): Detalles para ver XX. Recuperado de: <https://museohistoriconacional.cultura.gob.ar/noticia/detalles-para-ver-xx/>

Museo Histórico Nacional (s.f.b): Damas patricias. Recuperado de: <https://museohistoriconacional.cultura.gob.ar/noticia/damas-patricias/>

Museo Histórico Nacional (s.f.c): Mariquita: una mujer tenaz. Recuperado de: <https://museohistoriconacional.cultura.gob.ar/noticia/mariquita-una-mujer-tenaz/>

Ministerio de Cultura (s.f.a): Día del Himno Nacional Argentino: Por qué se celebra cada 11 de mayo. Recuperado de: <https://www.cultura.gob.ar/oid-mortales-el-grito-sagrado-9002/>

Ministerio de Cultura (s.f.b): Mariquita Sánchez de Thompson: patriota y feminista. Recuperado de: [https://www.cultura.gob.ar/mariquita-sanchez-de-thompson-patriota-y-feminista\\_6763/](https://www.cultura.gob.ar/mariquita-sanchez-de-thompson-patriota-y-feminista_6763/)

Museos Vivos (s.f.): Otras fuentes. Recuperado de: <http://museosvivos.educ.ar/indexc7e3.html?p=31>

#### 4.4. Obras audiovisuales:

*El grito sagrado* (Dir. Luis Amadori), Buenos Aires, 1954.

*Juan Manuel de Rosas* (Dir. Manuel Antín), Buenos Aires, 1972.

*La madre de la patria* [Maria de los Angeles Cano] (2017, Octubre 6): CORTO LA MADRE DE LA PATRIA [Archivo de video]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=yYc4U8vyl-Y>

*La creación del Himno* (Dir. Mario Gallo), Buenos Aires, 1909-1910?

*Las cartas de Mariquita* (Dir. Mariana E. Días), Buenos Aires, 2009.

*Historias de vida: Mariquita y Ana* (Dir. Clara Zappettini), Buenos Aires, 1999.

*Mariquita Sánchez de Thompson* [Florencia Gallo] (2016, Julio 9): MARIQUITA SÁNCHEZ DE THOMPSON - REPRESENTACIÓN ALUMNOS E.E.S.O. N° 337 [Archivo de video]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=iaQvNt1nuI4>

*Mujeres deseantes* (Dir. Federico Randazzo), Buenos Aires, 2019.

#### 4.5. Obras visuales:

*Damas Patricias constituidas en Sociedad Patriótica en casa de Escalada* (Pintura), (Pintor: José Gerompini), 1812.

*El ensayo del Himno Nacional en la sala de la casa de María Sánchez de Thompson* (pintura), (Pintor: Pedro Subercasseaux), Chile, 1909.

*El grito sagrado* (Afiche), (Pintor: Osvaldo Mario Venturi), Argentina, 1954.

*El grito sagrado* (Fotonovela). Revista Cine Aventuras, número 396, 24 de mayo de 1954, Buenos Aires.

*Retrato* (Daguerrotipo), (Autor: Antonio Pozzo [atribución]), 1854.

*Retrato* (Miniatura), (Pintor: anónimo. ¿Jean-Philippe Goulu?), circa 1825-1829.

*Retrato* (Pintura), (Pintor: Enrique Pellegrini [atribución]), s.f.

*Retrato* (Pintura), (Pintor: Moritz Rugendas), ¿Buenos Aires/Montevideo?, 1845.