

Los “diarios perdidos” de Manuela Sáenz y la formación de un ícono cultural

HEATHER HENNES

Department of Foreign Languages and Literatures
Saint Joseph's University, USA

RESUMEN

La autora destaca la influencia de los “diarios perdidos” de Manuela Sáenz sobre el *Diario de Paíta* (editado por Carlos Álvarez Saá), la biografía publicitada por el Museo Manuela Sáenz en Quito y la película venezolana de Diego Rísquez. Por otro lado, señala que la imagen de Sáenz ha sido apropiada como símbolo de causas cívicas o feministas, predominando la imagen de una atrevida transgresora de las normas de género, sexualmente perversa, perturbadora del orden social. No obstante, el Museo y la película de Rísquez la presentarían como alguien honorable, e insistirían en la perseverancia del amor y lealtad de Sáenz a Bolívar. Hennes señala, además, que Rísquez trata las cuestiones de género y sexualidad respetando la complejidad e integridad de la Sáenz fílmica y de la histórica; que su *performance* de género le permite navegar los espacios masculinos y femeninos, para gozar de cierta agencia política y social en el círculo de Bolívar. Habría en la película y el *Diario* un lugar común, que no aparece en la literatura del Museo: la representación de Bolívar como figura trágica. Pese a sus discrepancias, los textos mencionados contribuyen a la construcción continua del ícono político, social y cultural.

PALABRAS CLAVE: Biografía, *Diario de Paíta*, Simón Bolívar, película *Manuela Sáenz: la Libertadora del Libertador*, imaginario social.

SUMMARY

The author highlights the influence of Manuela Sáenz' “lost diaries” on three texts: *Diario de Paíta* (edited by Carlos Álvarez Saá), the biography promoted by the Manuela Sáenz Museum (Quito) and the Venezuelan film by Diego Rísquez. She explains that advocates of

civic and feminist causes have made use of Sáenz as a symbol conveying an image of a daring transgressor of gender roles, sexually corrupt, and disruptive of social order. However, the museum and the Rísquez film would portray her as honorable, insisting on her persevering love and loyalty to Bolívar. Hennes believes that Rísquez' approach to gender and sexuality issues duly respects the complexity and integrity of Sáenz in film and History. Her gender performance, Hennes claims, enables her to frequent male and female scenarios and become a figure of political and social influence within Bolívar's circle. The image of Bolívar as a tragic figure would be a feature shared by *Diario de Paita* and the film but absent in the Museum's literature. In spite of their differences, the three texts contribute to an ongoing construction of a political, social and cultural icon.

KEY WORDS: Biography, *Diario de Paita*, Simón Bolívar, *Manuela Sáenz: la Libertadora del Libertador* (film), social imaginary.

SEAN APÓCRIFOS O auténticos, los famosos “diarios perdidos” que se le han atribuido a Manuela Sáenz Aizpuru forman parte de la bibliografía clásica sobre la Libertadora del Libertador, la fiel amiga, compatriota, defensora y amante de Simón Bolívar. Por lo tanto se han incorporado de manera íntegra o a nivel subtextual en varias representaciones literarias, cinematográficas y biográficas sobre la heroína ecuatoriana. Juntos, estos textos forman lo que es la figura de Manuela Sáenz en el imaginario popular. A fin de entender mejor la influencia y presencia de los “diarios perdidos” en el imaginario popular, el presente estudio examina la intertextualidad entre uno de ellos, el *Diario de Paita*, y dos representaciones más recientes de Sáenz. Una de estas representaciones es el Museo Manuela Sáenz en Quito, específicamente el tratado biográfico entregado a los visitantes.¹ El otro texto es la película venezolana *Manuela Sáenz: la Libertadora del Libertador* (2000), dirigida por Diego Rísquez con guión de Leonardo Padrón.² Estas representaciones, basadas en parte en el *Diario de Paita*, son respuestas apoloéticas a la tendencia histórica de encajar a Manuela Sáenz dentro de las limitadas categorías de “loca” y de idealizada heroína romántica, marginalizándola de la historia oficial de la Independencia hispanoame-

1. Carlos Álvarez Saá, *Manuela Sáenz: figura cimera de la nacionalidad ecuatoriana*, Quito, PPL Impresores, 2006.

2. *Manuela Sáenz: la Libertadora del Libertador*, Dir., Diego Rísquez, Interp. Beatriz Valdés, Mariano Álvarez y Juan Manuel Montesinos. Guión, Leonardo Padrón. Venevision International, 2002.

ricana.³ De manera especial la película biográfica de Rísquez nos presenta a una Sáenz dinámica y compleja que resiste tal categorización. Los dos textos se apoyan en los controvertidos “diarios perdidos” para elogiar a Sáenz como heroína de la lucha independentista. Por lo tanto, el presente ensayo se ocupa de un estudio intertextual de estas tres representaciones de Sáenz.

SÁENZ COMO ÍCONO CULTURAL

En las últimas dos décadas se ha visto en el Ecuador, Colombia y Venezuela la publicación o estreno de varias obras literarias y artísticas dedicadas a la reimaginación de la controvertida figura quiteña. Consuelo Navarro nos describe el marco socio-histórico en el que han surgido varias novelas históricas sobre Sáenz: “el interés de los escritores en hurgar en la historia latinoamericana, el surgimiento de nuevas voces narrativas femeninas, el cuestionamiento del papel tradicional de la mujer desde la década de los ochenta mediante los movimientos de mujeres en América Latina, la incorporación de las técnicas cinematográficas en la novela así como el uso de elementos de la cultura ‘pop’ y la celebración del bicentenario del nacimiento de Manuela Sáenz (para algunos en 1995, para otros en 1997)”.⁴ El interés en la imagen de la Sáenz está muy presente a nivel cívico. En Quito, el 24 de mayo de 2007 se celebró el aniversario de la Batalla de Pichincha de una manera especial: el desfile anual fue sustituido por un acto conmemorativo en el que el presidente Rafael Correa, por decreto, promovió a Sáenz al grado honorífico de generala. La Ministra de Defensa, Lorena Escudero, declaró: “A partir de hoy, Manuela Sáenz constituirá un ícono de servicio a la Patria y al prójimo”.⁵

Dentro de este marco, Manuela Sáenz ha gozado de una presencia muy visible en la memoria nacional del Ecuador, Venezuela y Colombia, lle-

-
3. Pamela Murray, “‘Loca’ or ‘Libertadora’?: Manuela Sáenz in the Eyes of History and Historians, 1900-c. 1990”, en *Journal of Latin American Studies* 33.2 (2001), pp. 291-310.
 4. Consuelo Navarro, “Manuela Sáenz en la literatura hispanoamericana contemporánea”, *South Carolina Modern Language Review* 5.1 (2006), 15 mayo de 2007, p. 7, en Internet: <http://alpha1.fmarion.edu/~scmlr/V5/hispanoamericana.htm>
 5. “La promoción de M. Sáenz fue el centro de la celebración”, *El Comercio*, Quito, 25 mayo de 2007.

gando a ser “an iconic, larger than life figure”⁶ apropiada por varias entidades e individuos como el símbolo de su causa feminista, social o cívica.⁷ Por eso es preciso realizar un cuidadoso estudio textual sobre la literatura que ha dado cara y forma a esta figura. Por tales motivos, el presente ensayo plantea una lectura crítica intertextual del *Diario de Paita*, a fin de entender mejor su impacto en la formación de la imagen popular de Manuela Sáenz en el siglo XXI.

LOS “DIARIOS PERDIDOS”: TEXTOS POLÉMICOS Y APOLOGÉTICOS

El *Diario de Paita* fue publicado en 1995 junto con el *Diario de Quito* en el volumen editado por Carlos Álvarez Saá titulado: *Manuela. Sus diarios perdidos y otros papeles*.⁸ El *Diario de Quito* relata la participación de la narradora implícita, Manuela Sáenz, en los festejos celebratorios de la triunfante entrada de Bolívar en Quito el 16 de junio de 1822. Asimismo cuenta el ya legendario primer encuentro entre Sáenz y Bolívar y el comienzo de la relación íntima que tras numerosos desafíos y momentos turbulentos, duraría hasta el fallecimiento de Bolívar en 1830. Este diario comienza con una anotación fechada el 19 de mayo de 1822 y termina el 23 de junio del mismo año. El *Diario de Paita*, en cambio, se enuncia desde el puerto peruano de Paita, donde Sáenz, desterrada y discapacitada, pasó los últimos veintidós años de su vida, desde su exilio forzoso del Ecuador por orden del presiden-

-
6. Pamela Murray, “Of Love and Politics: Reassessing Manuela Sáenz and Simón Bolívar, 1822-1830”, en *History Compass* 5.1 (2007), pp. 227-250, 20 marzo de 2007, p. 228, en Internet: <<http://www.blackwell-synergy.com/doi/full/10.1111/j.1478-0542.2006.00374.x>>
 7. Pongo como ejemplo la organización feminista venezolana MOMUMAS: el Movimiento de Mujeres Manuelita Sáenz, cuya misión es “Generar la organización consciente de mujeres a partir de una visión de género, facilitando las herramientas ideológicas para la construcción de conocimientos en función de una sociedad cimentada en valores de equidad, igualdad y justicia”. Véase “Quiénes somos”, página Web del Movimiento de Mujeres Manuelita Sáenz (MOMUMAS), 28 octubre de 2007. En Internet: <http://momumas.net/quienes_somos2.htm>.
 8. Carlos Álvarez Saá, edit., *Manuela: sus diarios perdidos y otros papeles*, Quito, Imprenta Mariscal, 1995. Los diarios se habían publicado anteriormente en *Patriota y amante de Usted: Manuela Sáenz y el Libertador*, Elena Poniatowska, edit., México, Diana, 1993.

te Vicente Rocafuerte en 1834 hasta su muerte por la difteria en 1856. La primera fecha que se da en este diario es el 25 de julio de 1840 y la última es el 19 de mayo de 1846, aunque después de tal fecha hay cuatro anotaciones que no llevan fecha pero que parecen ser las de cuatro días posteriores.

Algunos investigadores dudan de la autenticidad de estos manuscritos, basándose tanto en la misteriosa llegada de los diarios a las manos del Sr. Álvarez Saá,⁹ como en algunas discrepancias y diferencias estilísticas que se han señalado entre estos y otros documentos considerados auténticos.¹⁰ A pesar de esta polémica, los diarios tienen trascendencia como fuentes de información y de inspiración de varios textos recientes que juntos forman la imagen de Manuela Sáenz en el imaginario popular. Pamela Murray ha aportado un estudio bien documentado y completo sobre las tendencias que se presentan en la historiografía de Manuela Sáenz durante el Siglo XX, específicamente la dualidad que ha caracterizado estas representaciones. Por un lado, a Sáenz se la representa como la “loca” y atrevida transgresora de normas de género, la sexualmente pervertida, la perturbadora del orden social que mantuvo una relación ilícita con Bolívar a pesar de su matrimonio con el comerciante inglés James Thorne.¹¹ Es la “mujer-hombre” que se veía en las calles limeñas “[cabalgando] a manera de hombre en brioso corcel”.¹² Por otro lado es la “Libertadora”, la virtuosa heroína romántica que le salvó la vida a Bolívar más de una vez.¹³ En cualquier caso, como señalan Pamela

9. Según lo que cuenta Álvarez Saá en la portada de *Manuela: sus diarios perdidos y otros papeles*, ha llegado a poseer varios documentos y enseres que no se consumieron en el incendio de 1856 sino que “fueron rescatados por el General Antonio de la Guerra, quien los entregó al General Briceño y este, a su vez, en el año 1860, al Congreso Nacional de Colombia”, donde desaparecieron hasta que “de manera misteriosa”, en el año 1985, reaparecieron en Quito y llegaron a las manos de Álvarez Saá.

10. P. Murray, “‘Loca’ or ‘Libertadora’?: Manuela Sáenz in the Eyes of History and Historians, 1900-c. 1990”, p. 310; Gustavo Vargas Martínez, “Bolívar y Manuelita: con los puntos sobre las íes”, en *Boletín de historia y antigüedades*, 81.784 (1994), p. 129; Manuel Espinosa Apolo, *Simón Bolívar y Manuela Sáenz: correspondencia íntima*, Quito, Trama, 2006, p. 13.

11. P. Murray, *Ibid.*, pp. 291-310.

12. Ricardo Palma, “‘La Protectora’ y ‘La Libertadora’”, en *Tradiciones peruanas completas*, edit., Edith Palma, Madrid, Aguilar, 1968, pp. 962-963.

13. El episodio mejor conocido lo narra la misma Sáenz en una carta al General Daniel O’Leary. Trata de la famosísima noche septembrina (el 25 de septiembre de 1828) cuando una mujer anónima llegó al palacio presidencial en Bogotá para avisar al Libertador sobre el atentado que se realizaba contra su persona. Enterada del com-

Murray y Christopher Conway, la imagen de Manuela o “Manuelita”, como se le suele llamar, ha sido un reflejo y una parte integral del culto de Bolívar. Como tal, la imagen que se presenta de ella ha cambiado según se ha apreciado o criticado al Libertador por razones ideológicas y/o políticas a lo largo de la historia.¹⁴

La literatura del Museo Manuela Sáenz y la película de Diego Rísquez defienden a Sáenz como una persona honorable y, en el caso de la película, un personaje complejo e íntegro a pesar de su comportamiento transgresor. Con un tono apologético, estos textos destacan su fidelidad al Libertador y a la causa, además del olvido que sufrió en los márgenes de la historia oficial. El relato biográfico entregado al visitante del museo da testimonio sobre el carácter de Sáenz y presenta como evidencia el *Diario de Paita*: “Los diarios de Manuela ponen en evidencia su heroísmo y, si cabe, su capacidad de mártir; lo cual deja sin mancha su honra y le confiere un sitio destacado en la historia, por derecho propio. [...] Las difamaciones de las que ha sido objeto no han podido comprobarse, motivadas como estaban solo por la envidia o el odio”.¹⁵ Analicemos de cerca cómo el discurso del *Diario de Paita* ha entrado en estas dos representaciones apologéticas de Sáenz.

EL MUSEO MANUELA SÁENZ Y LA CARTA DE ANTONIO DE LA GUERRA

El Museo Manuela Sáenz se encuentra en la Calle Junín en el centro histórico de Quito, ubicación significativa por la importancia de esta batalla en la guerra de la Independencia. Señalado este detalle por la guía del museo al comenzar la visita, queda claro el intento de relacionar a esta figura histórica con los sucesos históricos de las batallas más significativas, así enfatizando el papel que desempeñó Manuela en la causa. Al entrar en el museo el

plot, Sáenz ayudó a Bolívar a huirse por la ventana, salvándole la vida. Véase “Manuela Sáenz, Carta a Daniel O’Leary, 10 agosto de 1850”, en Vicente Lecuna, “Papeles de Manuela Sáenz”, en *Boletín de la Academia Nacional de la Historia*, 28 (1945), pp. 509-12.

14. P. Murray, “‘Loca’ or ‘Libertadora’?: Manuela Sáenz in the Eyes of History and Historians, 1900-c. 1990”, p. 298; Christopher Conway, *The Cult of Bolívar in Latin American Literature*, Gainesville, UP of Florida, 2003, pp. 98-102.
15. C. Álvarez Saá, *Manuela Sáenz: figura cimera...*, pp. 70-71.

visitante recibe un librito biográfico titulado *Manuela Sáenz: figura cimera de la nacionalidad ecuatoriana*, texto escrito por el dueño del museo, Carlos Álvarez Saá, y “dirigido, sobre todo, a los estudiantes del país, con el objetivo de facilitarles un conocimiento más completo de nuestra historia”.¹⁶ Este relato biográfico constituye el marco narrativo que condiciona la experiencia y lectura de los otros objetos y documentos exhibidos en el museo.

La figura del general Antonio de la Guerra, aliado de Bolívar y amigo de Sáenz, representa un papel sumamente importante tanto en la literatura del museo como en la película de Rísquez, lo que se puede entender a partir de la polémica sobre el origen y autenticidad de los diarios. Es preciso considerar el papel que desempeña en el museo la famosa carta del general a su esposa, doña Josefa Gorostidi y Seminario, redactada –según la fecha que lleva– el 28 de diciembre de 1856. Esta fecha la sitúa aproximadamente un mes después del fallecimiento de Manuela a causa de la difteria. En esta carta el general expresa la tristeza que sintió al llegar a la casa de la fallecida Manuela y descubrir que las autoridades sanitarias habían mandado que se quemara la vivienda a fin de evitar la extensión del contagio. Escribe que junto con sus sirvientes pudo rescatar algunos bienes de esa parte de la casa todavía no consumida por las llamas, inclusive varias estatuas religiosas y un cofre de documentos y cartas, entre ellas varias de Bolívar.¹⁷ Una copia de esta carta se expone en la entrada a la exposición, ubicada entre las transcripciones del *Diario de Paíta* y los facsímiles de las cartas íntimas de Manuela y Bolívar. Por su ubicación dentro del museo, la carta pasa desapercibida al visitante que no la busque o que no tenga la paciencia o interés en leer la colección documental en la entrada del museo. No obstante, la carta es una de las piezas fundamentales para la inscripción de los artefactos y documentos del museo dentro de la historia oficial y, por consiguiente, para la construcción de la imagen de Manuela como figura histórica de carne y hueso. En primer lugar, los eventos narrados en la carta pretenden explicar la procedencia y la presencia de algunos artefactos exhibidos en la Sala Manuela Sáenz y presentados como pertenencias suyas, tales como un retrato de Sáenz supuestamente quemado –en parte– en el incendio de 1856, unas

16. *Ibid.* Texto de la contraportada.

17. Antonio de la Guerra Montero, “Carta a Josefa Gorostidi y Seminario, 28 diciembre de 1856”, en Antonio Cagua Prada, *Manuelita Sáenz: Mujer de América*, Bogotá, Academia Colombiana de Historia, 2002, pp. 326-327.

estatuas religiosas rescatadas del mismo, y otros artículos personales. Segundo, la carta ofrece una explicación sobre la supervivencia de los diarios y las cartas íntimas, cuya autoría ha sido el objeto de un gran debate.

PRESENCIA EXPLÍCITA DEL *DIARIO DE PAITA*

Hay varios pasajes del *Diario de Paita* que se han incorporado en forma íntegra en la biografía de Álvarez Saá a fin de defender la imagen de Sáenz contra sus detractores. Por ejemplo, el autor insiste en que “Ningún detractor ha podido comprobar que Manuela tuviese un romance y peor un desliz antes de conocer a Bolívar, o mientras mantuvo relaciones afectivas con él. Y aun muerto le fue fiel”.¹⁸ En su tratado biográfico, esta lealtad y amor eternos de parte de Sáenz se apoyan en una cita tomada casi directamente del *Diario de Paita*: “Qué señor este Simón para robar todos mis pensamientos, mi pasión, mis deseos. En vida lo amé con locura; ahora que está muerto lo respeto y lo venero”.¹⁹ En la biografía esta declaración de amor se enuncia en un contexto distinto al que tiene en el diario. Álvarez Saá la incluye al explicar que varios niños paitanos fueron bautizados con el nombre Simón o Simona: “La población de Paita llegó a tener tal cariño por Manuela que, cuando bautizaban a un niño, solicitaban su madrinazgo. Manuela ponía como condición que fueran llamados Simón o Simona. Pasado un tiempo, Manuela no se acostumbra a la rutina de su nueva vida; comienza a añorar sus días de gloria, a sus amigos y, lógicamente, el recuerdo de Bolívar toma cuerpo cada vez más en su memoria”.²⁰ Es distinto el contexto de esta enunciación en el *Diario de Paita*, donde la narradora está leyendo *Los pastores de Belén* de Lope de Vega cuando encuentra unas violetas secas que le había regalado Bolívar. Cuando ella confiesa que “su amor sigue aquí en mi corazón, y mis pensamientos y mi amor por él están con él en la eternidad”,²¹ las violetas se convierten en un lugar de memoria, una encarnación del recuerdo de Bolívar. En el museo se exhiben unas violetas parecidas (supuestamente las mismas), cuya presencia física pretende verifi-

18. C. Álvarez Saá, *Manuela Sáenz: figura cimera...*, pp. 70-71.

19. Reproducido en C. Álvarez Saá, *Ibíd.*, pp. 59-60.

20. *Ibíd.*, p. 59.

21. Manuela Sáenz. *Diario de Paita*, en C. Álvarez Saá, edit., *Manuela: sus diarios...*, p. 31.

car este detalle del *Diario de Paita* y dar testimonio de la autenticidad del mismo. De esta manera sugieren que la Sáenz exiliada en Paita conservaba la memoria del Libertador. Aunque en la literatura del museo Álvarez Saá ha cambiado el contexto de la declaración de amor enunciada en el *Diario de Paita*, el efecto logrado es el mismo: al insistir en la perseverancia del amor y la lealtad que le tenía Sáenz a Bolívar, este discurso apologético defiende su virtud ante acusaciones de haber tenido otros amantes además de Bolívar. La presencia de las violetas secas en el museo sirve para reforzar esta idea y dar validez al *Diario de Paita*.

Lo más interesante es que anteriormente a la literatura del museo y aun al *Diario de Paita*, aparece esta declaración de amor en una de las cartas enviadas por Sáenz al general Juan José Flores. Esta vez el contexto es aún más distinto. Defendiéndose contra los que la acusaban de conspiraciones políticas, Sáenz le escribe: “¿Qué tengo que hacer yo en la política? Yo amé al Libertador; muerto lo venero y por esto estoy desterrada por Santander”.²² Aunque la afirmación en este, su contexto posiblemente original, señala el mismo amor y la misma lealtad atribuidos a Sáenz en los textos más recientes, va más allá en su discurso apologético para negar la participación de la narradora en la política. Este aspecto del enunciado se ha abandonado en los dos textos posteriores.

Otro lugar común entre el *Diario de Paita* y la literatura del museo es el irónico abandono que caracteriza la experiencia de Sáenz en Paita. A continuación presento una referencia explícita a tal abandono dentro de su contexto en el *Diario de Paita*. He utilizado la letra cursiva para enfatizar lo que se repite en la literatura del museo:

Han pasado ya 8 años y solo he visto miserias, pobreza, epidemias, susto de los peruanos (cobardes) que se alegran de la desgracia ajena. Un puerto que solo da lástima, donde el entorpecimiento es la orden del día. ¿Cómo puede una mujer estar al día en cosas de la cultura? El mundo no se percata donde queda Paita.

Escribo a mis familiares en Quito y nadie contesta. No tengo a nadie. Estoy sola en el olvido. Desterrada en cuerpo y alma, envilecida por la desgracia de tener que depender de mis deudores que no pagan nunca.
[...]

22. Manuela Sáenz, “Carta a Juan José Flores, 28 octubre de 1835”, en Jorge F. Villalba, edit., *Manuela Sáenz: epistolario*, Quito, Banco Central del Ecuador, 1986, pp. 102-103.

*Qué contraste Simón: de reina de la Magdalena, a esta vida de privaciones. De caballeresa del sol a matrona y confitera; de soldado húsar a suplicante; de Coronel del ejército a encomendera. ¡Basta! Me voy a Lima.*²³

Lo que aparece aquí en cursiva se repite en el tratado biográfico de Álvarez Saá. Una lectura comparativa revela que en la biografía, este pasaje se vuelve aún más irónico al hacer hincapié en la fama que logró Sáenz hasta en ese alejado lugar de destierro: “Manuela en ese pequeño puerto llegó a tener tanto prestigio por su bondad y solidaridad con sus compatriotas, que todo ecuatoriano que pasaba por ahí, en una u otra forma, la buscaba, y recibía de ella su apoyo y preocupación”.²⁴

SILENCIOS Y OMISIONES: UNA CUESTIÓN DE GÉNERO

Es preciso señalar los detalles y temas cuya omisión en los textos posteriores al *Diario de Paíta* cambia en el fondo la representación de Manuela Sáenz como sujeto histórico y legendario. En ciertos sentidos, la biografía de Álvarez Saá calla o cambia ciertos detalles o actitudes presentes en el *Diario de Paíta*. Me refiero a cierto silencio relacionado con la actividad militar de Sáenz, una discrepancia sobre su relación con Simón Rodríguez y la falta de representación de Bolívar como figura trágica, la que se ve claramente en el diario. Veremos que cada uno de estos silencios o discrepancias implica un cambio significativo en la representación de la heroína.

Álvarez Saá nos describe la participación de Sáenz en la campaña militar que atravesaba los Andes entre las batallas de Junín y Ayacucho. Otra vez, presente en letra cursiva lo sacado palabra por palabra del *Diario de Paíta*:

Manuela hace acopio de decisión y coraje, da ejemplo primeramente de disciplina y exige de sus soldados el mismo comportamiento, y llega a dar bofetadas a algunos de ellos para levantar su ánimo decaído por los sabores de la campaña.

23. M. Sáenz, *Diario de Paíta*, p. 33.

24. C. Álvarez Saá, *Manuela Sáenz: figura cimera...*, p. 62.

En muchas ocasiones veían caer a las profundidades de un precipicio a los soldados, dando alaridos, juntamente con las mulas cargadas. Manuela demuestra durante todo el tiempo capacidad organizativa y de mando, a más de abnegación. Ella dice, “*me odiaban, pero al mismo tiempo me cuidaban*”.²⁵

Esta última frase resuena con una anotación apasionada del *Diario de Paíta*, en la que la narradora insiste en la distinción que había logrado por su aportación al ejército colombiano. El énfasis es mío:

Yo le di a ese Ejército lo que necesitó: ¡valor a toda prueba! y Simón igual. Él hacía más por superarme. Yo no parecía una mujer. Era una loca por la Libertad, que era su doctrina. Iba armada hasta los dientes, entre choques de bayonetas, salpicaduras de sangre, gritos feroces de arremetidos, gritos con denuestos de los heridos y moribundos; silbidos de balas. Estruendo de cañones. *Me maldecían pero me cuidaban*, solo el verme entre el fragor de una batalla les enervaba la sangre.²⁶

En su estudio sobre las masculinidades durante la época de la Independencia, Matthew Brown identifica el valor en el campo de batalla como una característica del ideal masculino.²⁷ Así pues la adaptación de la frase en cursiva y la extracción de la misma de su contexto original en el diario, una escena sangrienta, violenta y nítidamente masculina según las normas de la época, hace que la Sáenz protagonista del librito biográfico no se sitúe en un espacio tan plenamente masculino (la lucha armada en el campo de batalla) y por consiguiente que no se exponga a la misma crítica que se ha hecho históricamente a esta mujer, quien, según Ricardo Palma, “se encontraba como en su centro en medio de la turbulencia de los cuarteles y del campamento”.²⁸ Aunque la Sáenz del librito biográfico sí ha trasgredido las normas de género por participar en la campaña militar en los Andes, se ha silenciado el aspecto más potencialmente (e históricamente) polémico de esta participación: su lucha armada en plena batalla. Igualmente interesante es el efecto que tiene en la biografía el haber cambiado el término “maldecían” por

25. *Ibíd.*, pp. 36-37.

26. M. Sáenz, *Diario de Paíta*, pp. 43-44.

27. Matthew Brown, “Soldier Heroes and the Colombian Wars of Independence”, en *Hispanic Research Journal* 7.1 (2006), pp. 41-56. Véase la p. 43.

28. R. Palma “La Protectora’ y ‘La Libertadora”, p. 962.

“odiaban,” palabra que resuena con la acusación de que: “Las difamaciones no han podido comprobarse, motivadas como estaban solo por la envidia y el odio”.²⁹ Gracias a estos cambios, los que minimizan la participación militar (masculina) de Sáenz, la biografía mantiene claro su discurso apologético y evita cualquier detalle que ponga en duda la feminidad de la heroína.

En este sentido, la biografía de Álvarez Saá responde a representaciones anteriores, algunas de ellas de tono burlesco, que critican el transgresor comportamiento “varonil” de Sáenz y cuestionan su sexualidad. Doy como ejemplos *La esposa del doctor Thorne* (1988) de Denzil Romero³⁰ y las *Memorias* (1892) de Jean-Baptiste Boussingault,³¹ el científico francés que conocía a Sáenz y cuya descripción de ella ha provocado mucha controversia. Hasta el antiguo presidente ecuatoriano Vicente Rocafuerte la describe en su correspondencia oficial como una “[mujer] de moral relajada”³² y “una verdadera loca”.³³ Uno de los más conocidos retratos de Sáenz nos viene de Ricardo Palma, quien la llama “la mujer-hombre” para distinguirla de su amiga y compatriota Rosita Campusano, quien ejemplifica para el tradicionalista lo esencialmente femenino.³⁴ Tal contraste es la base de su tradición titulada “‘La Protectora’ y ‘La Libertadora,’” ensayo costumbrista en el que Palma representa a Sáenz como un individuo que “dominaba sus nervios, conservándose serena y enérgica en medio de las balas y al frente de lanzas y espadas tintas en sangre o del afilado puñal de los asesinos”.³⁵ Además, la describe a gusto en las calles de Lima, cabalgando “a manera de hombre”.³⁶ Curiosamente, tanto en el librito biográfico del museo como en la exhibición de los artefactos se nota cierto rechazo de la masculinidad atribuida a la Libertadora. Por ejemplo, la placa que explica el origen y uso de la montura guardada en la Sala Manuela Sáenz afirma explícitamente que cuando

29. C. Álvarez Saá, *Manuela Sáenz: figura cimera...*, p. 71.

30. Denzil Romero, *La esposa del doctor Thorne*, Barcelona, Tusquets, 1988.

31. Boussingault, Jean-Baptiste, *Memorias*, 1892, Trad. Alexander Koppel de León, t. III, Bogotá, Banco de la República, 1985.

32. Vicente Rocafuerte, “Carta a Juan José Flores, 28 octubre de 1835”, en J. Villalba, *Manuela Sáenz: epistolario*, pp. 102-03.

33. Vicente Rocafuerte, “Carta a Francisco de Paula Santander, 10 noviembre de 1835”, en J. Villalba, *Manuela Sáenz: epistolario*, p. 105.

34. R. Palma, “‘La Protectora’ y ‘La Libertadora’”, p. 962.

35. *Ibid.*

36. *Ibid.*

Sáenz montaba a caballo con Bolívar en Catahuango, la hacienda de su familia materna, lo hacía a mujeriegas para acomodar los elegantes vestidos que llevaba. Esta placa y la literatura del museo, en la que se minimiza la actividad militar de Sáenz, dejan fuera de su representación cualquier referencia a las transgresiones de género que motivaron mucha crítica en representaciones literarias de los siglos XIX y XX.

**ENTRE EL DIARIO Y LA PANTALLA:
MANUELA SÁENZ: LA LIBERTADORA
DEL LIBERTADOR**

La película *Manuela Sáenz: la Libertadora del Libertador* comienza en el puerto peruano de Paita, adonde ha llegado un barco de cazadores de ballenas que trae consigo una epidemia que se extiende rápidamente por la población. Uno de los marineros es el escritor norteamericano Herman Melville, que aprovecha la parada en Paita para buscar a la legendaria Manuela Sáenz, a quien encuentra en su humilde choza, envejecida, incapaz de caminar y de espíritu cansado. Su visita motiva a Sáenz a releer las cartas de amor que guardaba de su romance con Bolívar y a volver a los momentos más lindos y los más penosos de su relación. Estos recuerdos aparecen como una serie de *flashbacks* que constituyen la narrativa dentro de la narrativa de la película. Entre ellos volvemos a la choza en Paita, donde una serie de visitantes –Melville, Simón Rodríguez y el general Antonio de la Guerra– conversan con la envejecida Manuela. En *off* la voz de Sáenz narra los *flashbacks*, muchas veces con pasajes prestados directamente de las cartas de la Sáenz histórica y de los “diarios perdidos”. Al final de la película, Sáenz cae víctima de la epidemia y las autoridades sanitarias ponen fuego a su casa y sus pertenencias.

LA PRESENCIA DE ANTONIO DE LA GUERRA

En una escena tardía de la película, un paitano desconocido rescata un cofre de documentos de las llamas que consumían la choza de la difunta Manuela. Esto es visto por el general Antonio de la Guerra. Este descubrimiento y la representación del incendio que acabó con las pertenencias de la

Libertadora, lo mismo que describió el general histórico en la carta a su esposa que se encuentra en el Museo Manuela Sáenz, explican la supervivencia de las cartas y diarios que formarían la base de la historia relatada en la pantalla. En este sentido, el discurso del personaje fílmico Antonio de la Guerra funciona dentro del discurso apologético de la película de manera parecida a cómo funciona su carta dentro del marco narrativo del museo: deja abierta la posibilidad de que se hayan rescatado los pensamientos íntimos de la heroína y que sus propias palabras y percepciones constituyan la base de la historia narrada. La incorporación de los diarios en la narrativa le da voz a esta mujer desterrada haciendo parecer que la historia contada es desde su perspectiva.

En la película, el General de la Guerra es el último visitante al que recibe Manuela, después del escritor norteamericano, Herman Melville y el antiguo maestro de Bolívar, Simón Rodríguez. Llega al escenario hacia el final de la película, entrando en la choza donde Manuela pasaba los últimos días de su vida. Como todas las escenas que sitúan a Manuela en Paita, está rodada en blanco y negro, matizada de sepia. Manuela se atormenta leyendo su antigua correspondencia íntima. “Te hacen daño”, le avisa su esclava Jonatás. En este sentido, la Paita de la película es como la Paita de los diarios: un nostálgico lugar de memoria.

Al llegar, el General pregunta por “la Libertadora del Libertador”, así haciendo referencia a la antigua relación entre ella y Bolívar, vinculando a esta pobre mujer desterrada y discapacitada con los sucesos histórico-políticos de la época de la Independencia. Como Antonio de la Guerra encarna este vínculo con el pasado, su visita sirve otros fines: la articulación en voz alta de la marginalización física, social y política que sufre la protagonista y su caracterización como heroína romántica.

En su uniforme militar, el General representa de manera visual un contraste de género con la falda negra y blusa blanca (ropajes femeninos) de Manuela. Es una relación de género que de fondo tiene varias implicaciones. Una de ellas es que la participación en las luchas armadas, en la política pública y en la historia oficial han sido privilegios masculinos negados a la mayoría de las mujeres a pesar de los intentos de algunas de ellas de participar en estos entornos masculinos. El General la llama “doña Manuela” en lugar de “Coronela”, un título que había ganado por haber atendido con valentía a los soldados patriotas en el campo de batalla, “batiéndose a tiro limpio bajo los fuegos enemigos” durante la batalla de Ayacucho en el año

1824.³⁷ De esta manera, el General de la Guerra nos recuerda que, aunque sigue siendo la Libertadora del Libertador, ya ha pasado aquella etapa gloriosa de su participación en la lucha independentista. La Sáenz exiliada en Paita ya no mantiene el título de “Coronela”. Como las otras mujeres que se movilizaron en la guerra, ha sido resituada dentro de los espacios sociales y físicos que se consideraban típica y normativamente femeninos, lo que resuena con los argumentos de Rebecca Earle, quien ha señalado que la movilización femenina durante las guerras de Independencia provocó una reacción conservadora y que en la nueva república colombiana, “women were to relate to the republic via their subordinate position within the family”.³⁸ La Sáenz filmica se siente una mujer excluida de la política y relegada a los márgenes de la historia oficial, “sola en el olvido”, como ella dice, en un pueblo que Melville, en la primera escena llama “un rincón olvidado del Perú”. Antonio de la Guerra reafirma estos sentimientos; a diferencia de Bolívar, a quien “lo quieren ahora como a un dios”, se le lamenta de que, “ahora que la veo así, tan lejos de todo, tan borrada del mundo, siento que nadie entendió los amores de Ud. con mi general Bolívar. Fueron... puro siglo XIX”.

La construcción de Manuela como heroína romántica por parte del general constituye el discurso apologético que da marco ideológico a esta biografía filmica. De la misma manera en la que la carta del general legitima los artefactos del Museo Manuela Sáenz y los inscribe dentro de la historia oficial, el Antonio de la Guerra filmico, además de posibilitar la supervivencia de los documentos personales de Manuela, la defiende como una heroína romántica que ha sido víctima de un olvido injusto, un discurso que sitúa esta película dentro de las recientes tendencias apologéticas en la bibliografía sobre Manuela Sáenz. Este discurso da resonancia al del *Diario de Paita* y debe leerse como una reimaginación del mismo.

37. Antonio José de Sucre, “Carta a Simón Bolívar, 10 diciembre de 1824”, en M. Espinosa Apolo, *Simón Bolívar y Manuela Sáenz: correspondencia íntima*, p. 127.

38. Rebecca Earle, “Rape and the Anxious Republic: Revolutionary Colombia, 1810-1830”, en Elizabeth Dore y Maxine Molyneux, edit., *Hidden Histories of Gender and the State in Latin America*, Durham, NC, Duke UP, 2000, pp. 127-46. Véase las pp. 141-142.

LA PRESENCIA EXPLÍCITA DEL *DIARIO DE PAITA*: UNA AFIRMACIÓN DE LEALTAD Y AMOR

La lealtad de Sáenz hacia Bolívar y la ironía que caracteriza su experiencia de olvido en Paita constituyen lugares comunes del *Diario de Paita* y la película. Su presencia en la película se ve claramente durante la visita del joven Herman Melville. Cuando Melville llega a la choza de Sáenz para conocerla por primera vez, ella queda molesta y supone saber lo que quiere el visitante: “lo mismo que todos los que entran por esa puerta: el pasado”. Niega contarle las anécdotas de su vida con Bolívar: “Basta de saber”, le dice, “que vivo lo amé y muerto lo venero”, una afirmación de amor y lealtad tomada prestada en forma alterada del *Diario*.

Al mismo tiempo, la visita del escritor norteamericano evidencia que la fama de Sáenz ha llegado hasta tierras lejanas. Cuando Melville le pregunta si es Manuela Sáenz, ella contesta que no es Manuela Sáenz sino “su sombra”. El escritor explica el motivo de su visita: “Siempre me han interesado las leyendas. Y Ud. es una leyenda”. Estos comentarios destacan la ironía del abandono y olvido sufridos por la protagonista fílmica y por la narradora del *Diario de Paita*, una ironía que hemos visto también en la literatura del Museo Manuela Sáenz.

SILENCIOS Y OMISIONES: OTRA VEZ UNA CUESTIÓN DE GÉNERO

A diferencia de Álvarez Saá, quien le niega a Sáenz las transgresiones sexuales y de género que le han atribuido otros escritores, Rísquez trata estas cuestiones de género y sexualidad de una manera que respeta la complejidad e integridad de la Sáenz fílmica y de la histórica. Por medio del *mise-en-scène*, de los gestos y movimientos de la protagonista y del montaje, Rísquez crea para la protagonista un género dinámico, capaz de adaptarse a los entornos físicos y sociales que pretenden limitar su actividad política y militar. Sirva como ejemplo una escena que tiene lugar en el cuartel general del ejército patriota en Santa Fe de Bogotá en el año 1827. En plena noche, Sáenz llega a caballo, vestida con su uniforme militar. Entra en el cuartel a fin de verse con Bolívar. Se anuncia la presencia de la “Coronela Manuela Sáenz”, quien

entra *frame left* en un espacio nítidamente masculino: la sala donde cinco generales, entre ellos Córdoba y O’Leary, discuten estrategias militares. La protagonista tiene que atravesar el espacio masculino para llegar a su destino, el cuarto de Bolívar, el que está situado en *space-off, frame right*. En su viaje encuentra dos obstáculos: el general José María Córdoba, quien le informa que “El Libertador está ocupado” y la puerta entre la sala donde están y el cuarto de Bolívar. El primero de estos dos obstáculos, Córdoba, encarna un rechazo de la participación femenina en asuntos militares, un rechazo articulado por el General Lara en una escena previa: “En esta guerra no caben mujeres”. Para entrar en este espacio militar, Sáenz se ha marcado el cuerpo como un espacio masculino, lo cual se manifiesta por medio del uniforme militar y su estilo de montar a caballo. Pero subvierte el obstáculo transformando su espacio corporal en un espacio femenino; al llegar a la puerta, responde al “El Libertador está ocupado” de Córdoba con una sonrisita fresca: “Claro que está ocupado”. Se quita la chaqueta: “Muy ocupado”. Suelta las mangas de su camisa, dándole un aspecto más “femenino” y pasa por la puerta de Bolívar. Esta escena ejemplifica lo que explica Inez Hedges sobre la relación entre el personaje fílmico femenino y la *mise-en-scène*: “the relationship between the woman character and the *mise-en-scène* can become a metaphor for the character’s state of mind. [...] By constructing a new relationship to space, she changes her self-image”.³⁹ De esta manera, el personaje femenino resiste el espacio (en este caso militar/oficial) que la limita.⁴⁰ Sáenz logra atravesar los obstáculos en este espacio en parte al alterarse la ropa, aprovechando la capacidad de esta de “embody gender performance”.⁴¹ Esta escena resalta lo que es, en mi opinión, el aporte más notable de esta biografía fílmica de Manuela Sáenz. Muchos escritores, señalando sus transgresiones sexuales y de género, han representado a Manuela Sáenz como un individuo anormal, perverso y fragmentado. En el museo se ve cierto énfasis solo en esas características y comportamiento típicamente femeninos. Pero por medio de la relación entre Sáenz y la *mise-en-scène*, Rísquez explora su *performance* de género como algo dinámico que le per-

39. Inez Hedges, *Breaking the Frame: Film Language and the Experience of Limits*, Bloomington, Indiana UP, 1991, p. 70.

40. *Ibid.*, p. 70.

41. Anette Kuhn, *The Power of the Image: Essays on Representation and Sexuality*, London, Routledge y Kegan Paul, 1985, p. 54.

mite navegar los espacios masculinos y femeninos y de esa manera gozar de cierta agencia política y social como parte del círculo íntimo de Bolívar.

BOLÍVAR COMO FIGURA TRÁGICA

Hay entre la película y el *Diario* un lugar común que no aparece en la literatura del museo: la representación de Bolívar como una figura trágica. La narradora del *Diario de Paita* lamenta, “Venzo de ser vengativa en grado sumo. ¿Cómo perdonar? Si Simón hubiera escuchado a esta su amiga, que así lo fue. ¡Ah! otra cosa habría sido (no habría quedado mico con cola)”.⁴² “Escribo y pienso... Cómo se destruyó a sí mismo, Simón”.⁴³ Esta representación de Bolívar como figura trágica no se refleja en la biografía de Álvarez Saá, aunque sí está presente hasta cierto punto en la película de Rísquez.

Empleo el término “figura trágica” en el sentido aristotélico: es una gran figura, una persona de acción y de motivos nobles cuyas decisiones determinan de manera profunda el destino del mundo y de las vidas ajenas pero cuya *amarrita* –su error trágico o cálculo erróneo– precipita su caída. Profundizando más en esta categorización, vemos que lo que la narradora del *Diario de Paita* identifica como la *hamartia* de Bolívar es lo que caracteriza a otras figuras trágicas: el no reconocer la identidad de otro. En muchos casos clásicos, estos otros son parientes del héroe trágico, pero en el caso del Bolívar del *Diario de Paita*, son enemigos a quienes él no reconoce como tales. Veremos que en el *Diario de Paita* la representación de Bolívar como figura trágica se desdobra en dos aspectos principales que legitiman y dan trasfondo a la autorepresentación de la narradora como heroína.

El primero de estos dos aspectos es la representación de los enemigos de Bolívar como los antihéroes del desenlace histórico y de la vida del Libertador, enemigos en cuya traición se ve con más claridad la lealtad de la narradora-heroína: “Yo le increpaba [a Bolívar] su desatino en considerar el ‘valor’ de algunos que se encontraban muy lejos de su amistad. ¿Eran compañeros?” pregunta la narradora, contestando que no, que fingían ser amigos para evitar el castigo, el fusilamiento, “aunque Simón nunca se empeñó en

42. M. Sáenz, *Diario de Paita*, p. 29.

43. *Ibid.*, p. 31.

que esto se diera”. Aquí la narradora identifica lo que según ella fue el error trágico del Libertador: “Prodigaba indultos a diestra y siniestra. Nunca le fueron reconocidos, ni agradecimientos hubo. Solo había traiciones, desengaños, atentados”. En contraste con los enemigos que han traicionado o perjudicado al Libertador, la narradora se representa como la amiga fiel, la “más cerca de él, apoyando sus ideas y desvelos, más, mucho más que sus oficiales y sus raudos lanceros”.⁴⁴

En una anotación anterior, la narradora del diario le echa la culpa por esta perjudicadora tendencia de perdonar a la influencia de su antiguo maestro, Simón Rodríguez, a quien describe como “el creador de sus desgracias [de Bolívar], por haber metido en la cabeza de Simón tanta idea, para manejar las cosas con tanta calidad de favorecimientos para todos: amigos y enemigos”. Lo llama “Simón Rodríguez o Samuel Robinson o el diablo en andas. Tantos nombres para enmascarar una sola cosa, ser Quijote o tonto”. La visita del maestro en la choza de la narradora le enfada pero al final la deja “tranquila y serena”: “Solo pudimos contener el ansia de amistad que nos unió con el único hombre que verdaderamente valió”.⁴⁵

En la película, sin embargo, la relación entre Sáenz y Rodríguez es una de cariño, amistad íntima y respeto mutuo. Es una relación basada en gran parte en el amor que comparten por Bolívar: “Manuela”, le dice el maestro, “tú eres mi único vínculo con lo mejor de los sueños de esta tierra”. Es un cariño mutuo que se nota en la manera en que los dos se saludan y la manera en que Sáenz lo recibe cuando llega inesperadamente a la choza. De hecho, cuando los perros de Sáenz –sarcásticamente nombrados Páez y Córdoba– molestan al profesor, la dueña los riñe, señalando que el visitante no era un enemigo como los que habían inspirado los nombres de los perros. Cuando se ríe el profesor ante la ironía de estos nombres, Sáenz hace unas afirmaciones que resuenan con las antes citadas del *Diario de Paita*:

- Los enemigos de Bolívar siempre fueron mis enemigos –le explica Manuela a Rodríguez.
- Él no estuvo muy de acuerdo con tus apreciaciones –le señala.
- Y mire lo que le pasó.⁴⁶

44. M. Sáenz, *Diario de Paita*, p. 43.

45. *Ibid.*, pp. 33-34.

46. *Manuela Sáenz: la Libertadora del Libertador*, Dir., Diego Rísquez, 2002.

Aunque la película no implica a Rodríguez en la caída de Bolívar, sí representa al Libertador como figura trágica y a sus enemigos como antihéroes. Esto establece las bases para la representación de la protagonista como “la amiga fiel” del héroe trágico, el Libertador, igual que se afirma en el *Diario de Paita*.⁴⁷

El segundo aspecto del diario que fundamenta a la autorepresentación de la narradora como heroína es la exposición de otro punto débil del Libertador: su idealismo. Aunque lo llama “mi señor General y Libertador”⁴⁸ y “el hombre más maravilloso, culto, locuaz, apasionado, noble [...] más grande, el que libertó al Nuevo Mundo Americano” (41),⁴⁹ también lo compara con don Quijote, “ese agudo hombre de novedades en desbaratar un molino, así hizo Simón cayendo con el peso de su propia armadura” (32).⁵⁰ Lamenta que “Él vivía en otro siglo fuera del suyo” y que “Simón no comprendió nunca que todavía no había llegado el momento para emprender la lucha, y lograr conquistas de libertad. Solo consiguió deshacer su vida de él” (42).⁵¹ La representación de Bolívar como una figura trágicamente idealista sirve de punto de partida para la enumeración de los varios esfuerzos que hizo la narradora para salvar al Libertador de su propio idealismo.

Una vez señalados los fracasos del gran héroe de la Independencia, la narradora del diario insiste en haber desempeñado un papel imprescindible en su vida política e íntima: “tuve que hacer de mujer, de secretaria, de escritora, soldado húsar [sic], de espía, de inquisidora como intransigente. Yo meditaba planes. Sí, los consultaba con él, casi se los imponía; pero él se dejaba arrebatar por mi locura de amante, y allí quedaba todo”.⁵² Y cuenta que “Simón vio la desmoralización en que se encontraba el Ejército, y se desalentó muchísimo, cosa que inmediatamente remedí con un consejo de lo necesario que era para ese momento”.⁵³ Más adelante, la narradora desmitifica al gran héroe de la Independencia: “Parecía que Simón lo supiera todo. Pero no era así, sus conocimientos necesitaron siempre de mi

47. M. Sáenz, *Diario de Paita*, p. 43.

48. *Ibid.*, p. 40.

49. *Ibid.*, p. 41.

50. *Ibid.*, p. 32.

51. *Ibid.*, p. 42.

52. *Ibid.*, p. 43.

53. *Ibid.*, p. 45.

apoyo”.⁵⁴ Al exponer las carencias del Bolívar hombre –en contraste con la imagen mitificada del Bolívar Libertador– la narradora crea un hueco en el espacio histórico-político en el que se sitúa a sí misma como la parte que al Libertador le hacía falta. Pone énfasis en la imagen de los dos juntos “Para unificar pensamientos, reunir esfuerzos, establecer estrategias. Dos para el mundo. Unidos para la gloria, aunque la historia no lo reconozca nunca”.⁵⁵ De esta manera la narradora femenina crea para sí misma un espacio en la historia oficial, un espacio ocupado casi exclusivamente por héroes, antihéroes, políticos y otros agentes masculinos.

Rísquez también representa al Libertador como una figura trágica, aunque de manera aligerada y mitigada por cierta sutileza. El momento culminante de esta caracterización viene en el año 1830 cuando Bolívar sale exiliado de Bogotá, dejando atrás a una Sáenz que deseaba acompañarlo. Esta lleva una camisa blanca, los pantalones de su uniforme militar y –como el único toque de ropaje típicamente femenino– un chal blanco. Vestida así y al lado de Bolívar, Sáenz se mantiene en una posición femenina, una posición subordinada e inmóvil (quiere irse pero él no se lo permite). El Bolívar que se destierra es un Bolívar cansado, enfermo, desilusionado y hasta apedreado por algunos críticos que lo esperan en el camino. Partido Bolívar, Sáenz se quita el chal, revelando ropa masculina de la época. Cruza la veranda con unos pasos largos y agresivos y toma las riendas de la campaña bolivariana. Les manda a sus esclavas que griten su nombre por las calles de Bogotá y ella misma se meterá en la esfera masculina de la política donde hará campaña para el retorno del Libertador. Al partir Bolívar, Sáenz transforma su espacio corporal en un espacio masculino, lo que le facilita el acceso al espacio público. Ella se moviliza mientras Bolívar queda pasivo, víctima del exilio, de su enfermedad crónica y de la crítica pública. Es una inversión de género en la que se destaca Sáenz como la protagonista, la que sigue la lucha. Pero como hemos visto en el *Diario de Paita*, esta representación de una Sáenz activa e imprescindible involucrada en la política bolivariana se hace a base de una representación de Bolívar como una figura trágica.

54. *Ibid.*, p. 46.

55. *Ibid.*, p. 38.

CONCLUSIONES

La historiadora norteamericana Susan Crane observa que el museo es un espacio dinámico y evocador donde se enfrenta lo objetivo con lo subjetivo, lo personal con lo público, lo individual con lo institucional, creando nuevas relaciones dinámicas entre el museo y la memoria.⁵⁶ También afirma que el acto de coleccionar y exponer ciertos artefactos inscribe tales artefactos y sus referentes en la memoria colectiva: “Being collected means being valued and remembered institutionally; being displayed means being incorporated into the extra-institutional memory of the museum visitors”.⁵⁷ Lo mismo se puede decir sobre las películas de tema histórico, en este caso sobre *Manuela Sáenz* de Diego Rísquez. En primer lugar, la película es un espacio en el que los datos históricos se enfrentan no solo con las perspectivas de los cineastas, sino también con las expectativas e ideas preconcebidas del público que la ve. En segundo lugar, la elección de Sáenz como tema de esta película da testimonio de su importancia y trascendencia en la cultura, en este caso, venezolana. Rísquez se basa en una tradición ya existente cuando representa a Sáenz como heroína de la Independencia y “emblema de la emancipación femenina”.⁵⁸ Esta identificación se hace sumamente clara en las palabras del personaje Antonio de la Guerra, quien lamenta ver a la Libertadora “tan lejos de todo, tan borrada del mundo” y de Herman Melville, quien la reconoce como “una leyenda”.

El propósito de este ensayo ha sido analizar de cerca uno de los textos que se encuentran en el espacio de enfrentamiento entre lo objetivo y lo subjetivo tanto en el Museo Manuela Sáenz como en la película de Rísquez: el polémico *Diario de Paita*. Aunque como diario no sea auténtico, este manuscrito ha entrado en la memoria colectiva sobre Manuela Sáenz por medio de estos dos espacios intermedios. Lo que el diario aporta a la imagen de Sáenz depende en gran parte de la relectura y reescritura que tienen lugar en estos y otros espacios intermedios. Como hemos visto, esta relectura y reescritura se caracterizan por las decisiones editoriales y un

56. Susan Crane, “Introduction: Of Museums and Memory.” en S. Crane, Edit., *Museums and Memory*. Stanford, Stanford UP, 2000, pp. 1-13. Véase la p. 7.

57. *Ibid.*, p. 2.

58. *Manuela Sáenz: la Libertadora del Libertador*.

discurso apologético que rechazan otras imágenes negativas y limitantes de la Libertadora.

Al acercarse las celebraciones del bicentenario de la independencia hispanoamericana, van en aumento las representaciones cívicas, monumentales y artísticas de los héroes nacionales y regionales de la Independencia. Para entender mejor el proceso mitificador que transforma a las personas históricas en figuras legendarias, es imprescindible estudiar la dinámica relación entre los varios textos y artefactos que se enfrentan en estos espacios. Aunque entre estos textos y artefactos haya algunos reconocidos como ficticios o falsos, hay que identificar sus huellas en las representaciones institucionales, cívicas y artísticas que forman nuestra memoria colectiva. ♦

Fecha de recepción: 20 febrero 2009

Fecha de aceptación: 08 abril 2009

Bibliografía

- Álvarez Saá, Carlos, *Manuela Sáenz: figura cimera de la nacionalidad ecuatoriana*, Quito, PPL Impresores, 2006.
- Edit., *Manuela: sus diarios perdidos y otros papeles*, Quito, Imprenta Mariscal, 1995.
- Boussingault, Jean-Baptiste, *Memorias*, 1892, Trad. Alexander Koppel de León, t. III, Bogotá, Banco de la República, 1985.
- Brown, Matthew, “Soldier Heroes and the Colombian Wars of Independence”, en *Hispanic Research Journal* 7.1 (2006), pp. 41-56.
- Cacua Prada, Antonio, cit. por Cacua Prada, *Manuelita Sáenz: Mujer de América*, Bogotá, Academia Colombiana de Historia, 2002.
- Conway, Christopher, *The Cult of Bolívar in Latin American Literature*, Gainesville, UP of Florida, 2003.
- Crane, Susan A. “Introduction: Of Museums and Memory.” en S. Crane, edit., *Museums and Memory*. Stanford, Stanford UP, 2000.
- Earle, Rebecca, “Rape and the Anxious Republic: Revolutionary Colombia, 1810-1830”, en Elizabeth Dore and Maxine Molyneux, edit. *Hidden Histories of Gender and the State in Latin America*, Durham, NC, Duke UP, 2000.
- Espinosa Apolo, Manuel, *Simón Bolívar y Manuela Sáenz: correspondencia íntima*, Quito, Trama, 2006.
- Guerra Montero, Antonio de la, “Carta a Josefa Gorostidi y Seminario, 28 diciembre de 1856”.
- Hedges, Inez, *Breaking the Frame: Film Language and the Experience of Limits*, Bloomington, Indiana UP, 1991.
- Kuhn, Anette, *The Power of the Image: Essays on Representation and Sexuality*, London, Routledge y Kegan Paul, 1985.

- Lecuna, Vicente, “Papeles de Manuela Sáenz”, en *Boletín de la Academia Nacional de la Historia*, 28 (1945), pp. 494-525.
- Manuela Sáenz: la Libertadora del Libertador*, Dir., Diego Rísquez, Interp. Beatriz Valdés, Mariano Álvarez y Juan Manuel Montesinos. Guión, Leonardo Padrón. Venevisión Internacional, 2002.
- Murray, Pamela S. “‘Loca’ or ‘Libertadora’?: Manuela Sáenz in the Eyes of History and Historians, 1900-c. 1990”, en *Journal of Latin American Studies* 33.2 (2001), pp. 291-310.
- “Of Love and Politics: Reassessing Manuela Sáenz and Simón Bolívar, 1822-1830”, en *History Compass* 5.1 (2007), pp. 227-250, 20 marzo de 2007, en Internet: <<http://www.blackwell-synergy.com/doi/full/10.1111/j.1478-0542.2006.00374.x>>
- Navarro, Consuelo, “Manuela Sáenz en la literatura hispanoamericana contemporánea”, *South Carolina Modern Language Review* 5.1 (2006), 15 mayo de 2007, en Internet: <<http://alpha1.fmarion.edu/~scmlr/V5/hispanoamericana.htm>>
- Palma, Ricardo, “‘La Protectora’ y ‘La Libertadora’”, en *Tradiciones peruanas completas*, edit., Edith Palma, Madrid, Aguilar, 1968.
- Poniatowska, Elena, edit., *Patriota y amante de Usted: Manuela Sáenz y el Libertador*, México, Diana, 1993.
- “La promoción de M. Sáenz fue el centro de la celebración”, *El Comercio*, Quito, 25 mayo de 2007.
- “Quiénes somos”, Página Web del Movimiento de Mujeres Manuelita Sáenz (MOMUMAS), 28 octubre de 2007, en Internet: <http://momumas.com/quienes_somos2.htm>.
- Rísquez, Diego, Entrevista en “‘Cualquier mujer actual tiene algo de Manuela’”, *El Comercio*, Quito, 31 marzo de 2001.
- Entrevista en “‘Manuela Sáenz: detrás de las cámaras’”, *Manuela Sáenz: la Libertadora del Libertador*.
- Rocafuerte, Vicente, “Carta a Juan José Flores, 6 mayo de 1834”. Jorge Villalba, edit.
- “Carta a Juan José Flores, 28 octubre de 1835”, J. Villalba.
- “Carta a Francisco de Paula Santander, 10 noviembre de 1835”, J. Villalba, p. 105.
- Romero, Denzil, *La esposa del doctor Thorne*, Barcelona, Tusquets, 1988.
- Sáenz, Manuela, “Carta a Daniel O’Leary, 10 agosto de 1850”, V. Lecuna.
- “Carta a Juan José Flores, 6 mayo de 1834”, J. Villalba.
- *Diario de Paita*, Álvarez Saá, *Manuela: sus diarios*.
- *Diario de Quito*, Álvarez Saá, *Manuela: sus diarios*.
- Sucre, José Antonio de, “Carta a Simón Bolívar, 10 diciembre de 1824”, en M. Espinosa Apolo.
- Vargas Martínez, Gustavo, “Bolívar y Manuelita: con los puntos sobre las íes”, en *Boletín de historia y antigüedades*, 81.784 (1994), pp. 127-38.
- Villalba, Jorge F., edit., *Manuela Sáenz: epistolario*, Quito, Banco Central del Ecuador, 1986.