

La bella y la bestia: Camila y Rosas en la novela de Enrique Molina

María José Punte

Ponencia leída en las JORNADAS “VISIONES DE ROSAS”, Universidad Católica Argentina, Facultad de Filosofía y Letras, Buenos Aires, 16 y 17 de septiembre de 2010.

El personaje de Camila O'Gorman ha concitado sin lugar a dudas un número considerable de lecturas y relecturas en las letras argentinas¹. Se puede afirmar que su figura ha llegado a adquirir el rango de mito². A este relato han acudido los diversos autores a la hora de intentar buscar explicaciones acerca de determinadas situaciones históricas, sociales y políticas en la vida de la nación³. Cada una de esas lecturas, implicaba una interpretación particular. Pero a su vez, agregaba una faceta más a la construcción del mito, que de esa manera se iba enriqueciendo. La anécdota podría haber pasado por ser un episodio más en una seguidilla de actos crueles, que configuraron un extenso período de luchas entre facciones, durante un lapso del siglo XIX. De acuerdo con algunas versiones, la ejecución sumaria de una joven perteneciente a la alta burguesía porteña y de su amante, un sacerdote, bien pudo haber sido un factor de erosión importante para el régimen que había logrado instaurar Don Juan Manuel de Rosas. Si bien luego fue repudiado con amplitud, en el momento de ocurrido este hecho escandaloso de índole más bien privada, repercutió en la sociedad y adquirió una dimensión política insospechada. Fue utilizado políticamente por diversos sectores de la sociedad, como una manera de acorralar al régimen o de ponerle límites precisos al cuerpo social, en una clara reacción de disciplinamiento. Quedaba delimitada de manera indeleble la frontera entre lo prohibido y lo permitido, más allá del posicionamiento político de las partes implicadas. Y por una vez, se vio con claridad que no era la división entre unitarios y federales, la única línea de

cruce que atravesaba el mapa de la “comunidad imaginada”. A más de ciento sesenta años de este hecho ominoso, vuelve a resurgir la pregunta por el cuerpo de esa mujer, Camila O’Gorman, en tanto que espacio de luchas varias, territorio sobre el cual se trazan dictámenes que le son ajenos. Y llama la atención que sea de nuevo una mujer la que adquiere el rango de mito en el espacio generado por un enfrentamiento fratricida, que termina convirtiéndose en elemento sacrificial.

En esta ponencia vamos a trabajar con una de las versiones que retorna al destino trágico de Camila y Ladislao, la novela de Enrique Molina *Una sombra donde sueña Camila O’Gorman*, publicada en 1973. Para empezar, resulta una curiosidad por ser el único texto en prosa de este poeta. No sorprende, por lo tanto, que el género textual sea oscilante o “híbrido” (V. Bueno, 154). Se lo ha llegado a considerar tanto un poema en prosa, como novela histórica o novela surrealista. Hay elementos también de discurso ensayístico, en lo que tal vez sea el aspecto más cercano a la prosa dentro del relato. La tendencia general de la crítica ha sido la de analizarlo como novela histórica, debido en gran medida al referente textual. Pero es evidente que el desarrollo discursivo se aleja con vehemencia de toda intención mimética. No resulta entonces difícil encuadrarlo dentro de lo que se denomina la “Nueva Novela Histórica”, algunas de cuyas características aparecen delineadas en el texto de Molina. Lo ubicaría dentro de esta tendencia narrativa, no sólo el hecho de confrontarse con el género historiográfico, a partir del acto de develar la impostación representada por una versión oficial de la historia. Ésta es con toda seguridad una de las intenciones del texto de Molina, quien recurre a una configuración textual signada por lo dialógico y lo heteroglósico en sentido bajtiniano (Menton, 274; Vitor Bueno, 154). Otro recurso muy utilizado por Molina, es el de la intertextualidad, no sólo mediante la transcripción literal de documentos, o la inclusión de los mismos como anexo al final de la novela, sino también a través de citas escamoteadas en el

cuerpo del relato (Ocampo, 84). Pero lo cierto es que la estética de la novela, más que acercarse a lo carnavalesco, como suele ser lo usual en otros ejemplos dentro esta tendencia narrativa tan típica de los años 70 y 80, exhibe una fuerte impronta surrealista. En primer lugar, se manifiesta en la exploración de lo sensorial, de la naturaleza y del inconsciente. Más que un trastocamiento a partir de la parodia, que sería lo típico de una subversión carnavalesca, se constata la primacía del elemento onírico y la necesidad de plasmar una supra-realidad. Son la “sensación” y la “vivencia”, las vías mediante las cuales el poeta intenta captar la vida, en pos de los ideales de belleza, amor y libertad, al modo surrealista. Y por supuesto, esa “vivencia” le permite al poeta liberarse de las ataduras impuestas tanto por la sociedad y sus condicionamientos, como por la religión. La estética surrealista de la novela va a estar en consonancia con la construcción del personaje de Camila y de su antagonista, Rosas, así como del tipo de interpretación histórica a la que apunta el texto. Se halla en fuerte coherencia con los postulados del autor, presentados en un paratexto al comienzo de la obra, que lleva como firma sus iniciales. La novela entonces abre con la intervención de la voz autoral, quien define allí el lugar de enunciación desde el que aborda la historia de Camila, o como él la llama, su “faz externa”⁴. Ese aspecto externo discurre paralelo a otro interno, que constituye su “fondo secreto”, nos dice, su “dimensión de sueño”. El poeta elige aquella “zona” en donde ambos mundos se cruzan, y “se funden en una verdad única”. El sistema antitético que recorrerá toda la novela, aparece delineado en esta primera página, en un gesto que, lejos de aspirar a una síntesis, dibuja un binomio de territorios irreconciliables. De aquí en más, sólo habrá dos corrientes, la del amor como opuesta al odio, la vida opuesta a la muerte. Camila se vuelve un “hermoso mito”, porque se vacía para pasar a encarnar una serie semántica construida alrededor de un pivote: la Poesía, con mayúsculas.

La vida de Camila aparece como inseparable de su contexto, tanto del momento histórico

y social en el que vivió, pero sobre todo murió. Es la muerte la que resignifica su vida y le da un sentido preciso en el imaginario. Por eso se acota que su vida comienza con un crimen, el fusilamiento de Manuel Dorrego acaecido en 1828, y termina con un crimen, el propio, que tiene lugar exactamente veinte años después. En la primera parte de la novela es introducido este contexto, en donde se cruzan historia nacional con genealogía familiar, anudadas ambas a la idea de un destino que parece ser ineluctable, y que se sobreimprime a la imagen de la Nación. Esa historia también es narrada desde una serie de oposiciones, que en definitiva se dirimen entre el deseo y la represión. La historia nacional es leída en clave de esta dicotomía, que por supuesto genera violencia. A su vez, esa violencia, de la cual se dice que “nivela a unos y a otros” (21), funciona como catalizador alquímico que disgrega la sustancia más básica de la nacionalidad, las “fuerzas profundas del país” (21). Por el contrario, el elemento aglutinante opuesto a esta tendencia tanática, obviamente es el amor, *eros*, que forma parte de la cadena significativa en la cual se integra la figura de Camila. El texto abre con una imagen oscura, de fuerzas infernales, un magma originario del cual surge la nación, surcado por la violencia, en donde priman los “perros cimarrones” (22), metáfora de ese círculo vicioso de la supervivencia más primitiva. Los perros son equiparados con las Furias, en una serie semántica que apunta a indicar el poder disgregador de la intolerancia ante las ideas ajenas, la “intransigencia absoluta” (25), que culminan con la depredación y el exterminio. Símbolo de esa disgregación que produce la fragmentación de los cuerpos, es el uso de cortar las cabezas y colocarlas en una pica, procedimiento que aparece descrito a continuación, así como el sistema de degüello, tan identificados con el rosismo. Camila, por el contrario, “sale a nuestro encuentro” (29), nos dice la voz narradora, para apelar a nuestros “instintos profundos”, “nuestras más íntimas ambiciones” (29) y para conjurarlos con su “irresistible poder”. Víctima de la “época trágica” en la que le tocó vivir, que sólo le concedía a la mujer los espacios de la “domesticidad y la

sumisión” (29), terminó convirtiéndose en mito, en virtud de su transgresión cometida en nombre del amor. Esto es lo que a Camila convierte en una de las “encarnaciones de la poesía” (30).

El texto presenta todas estas tesis desde su mismo inicio, sin dejar mucho margen para otro tipo de interpretaciones. Ya desde las primeras páginas emerge una voz narradora que, en un tono más cercano al del ensayo, va a proponer al lector, al cual se involucra desde las mencionadas interpelaciones, los lineamientos para llevar a cabo la relectura de la historia trágica de estos amantes argentinos. Sin embargo, y como nos sucede también cada vez que asistimos a la representación de la versión shakespereana del amor condenado por la sociedad, el relato avanza hasta que se llega a un punto, en el que parecería que se pone a prueba al destino. Este intersticio no podía faltar en la historia de Camila y Ladislao. Y tiene que ver con un interrogante que involucra al otro gran protagonista, Don Juan Manuel de Rosas. Se plantean una vez más toda una serie de preguntas, que en principio no obtuvieron respuesta mediante los documentos existentes. ¿Por qué se concretó el fusilamiento? ¿Fue una decisión política? ¿Fue una fatalidad azarosa? Si la ley no era inexorable en una cuestión de este tipo que involucraba a una mujer embarazada, ¿por qué aplicar la pena capital? A medida que se acerca el desenlace, el narrador va desplegando más y más documentos que, en lugar de ofrecer respuestas, lo único que logran es alejar al lector de la certeza. De ahí que vaya cobrando más fuerzas la tesis central, la que surge de las entrañas y que a ellas apunta. Fue el odio al amor el que mató a los amantes, el costo de la transgresión en una sociedad que no se la podía permitir, por tener bien delimitados los sistemas de autocontrol y represión.

En realidad, postula la novela, todos los involucrados tuvieron la posibilidad de hacer uso de la libre elección. Esas elecciones fueron las que los definieron en una u otra dirección en el marco de las dos opciones englobantes, “entre el amor y la muerte” (30), *eros* o *tánatos*. Dentro

de esta repartición de papeles tan freudiana, Rosas vendría a ser el representante conspicuo de la muerte, de las fuerzas de la anti-vida. Su figura emerge en consonancia con el paisaje desnudo y desolado de la Pampa. Aparece de la nada, como un punto que se hace “cada vez más grande” (64). Se convierte en el profeta de gauchos, indios, negros, vacas (enumerados en ese orden en el texto). Es hermoso y monstruoso a la vez: “El Gran Hechicero incombustible, frío, de físico subyugante, que veda toda sombra de familiaridad con su mirada medusante” (64). Parece reunir en su persona también elementos contradictorios, pero coherentes con su inserción en el universo de lo teratológico. Es ambiguo, de rasgos femeninos, “austero como un erizo” (64), tiene una cola con “forma de látigo y terminada en un penacho de pelos largos de color negro” (64). Pero por sobre todas las cosas, es el “Gran Padre Fulmíneo” (65), que inspira terror sentado “en la cabecera del país”. También es el Minotauro, encerrado en su castillo de Palermo. No lo vemos en el campo de batalla, sino sentado en su escritorio, rodeado de papeles, desarrollando su “inacabable escritura” (67), escribiendo “pero sin crear nada” (67), dice la voz narradora. El fragmento dedicado a la descripción de Rosas finaliza con la mención de su relación con Manuelita, la hija, y el supuesto deseo incestuoso que le endilgaron sus enemigos. El narrador asume este hecho como una parte de sus sueños, tal vez, no constatable. En definitiva, es la fantasía que proyectan sus adversarios sobre él. En varios de los elementos señalados, se ve en qué medida perdura la iconografía acerca de Rosas planteada por Sarmiento en su libro *Facundo*, que aúna monstruosidad, con ambigüedad y frialdad. Es decir que el texto de Molina no se aparta de una imagen estatuaria, fuertemente establecida y aceptada por un imaginario colectivo.

Pero los monstruos, como sabemos, no existen. Salvo en las pesadillas tanto de los individuos como de las sociedades, que mediante esa intervención buscan exorcizar sus obsesiones, sean sus aprensiones o sus deseos más profundos. En una lectura más reciente,

Lelia Area se refiere al caso O'Gorman/Gutiérrez, para ubicarlo dentro de una interpretación de la literatura argentina construida a partir de la figura de Rosas. Su tesis es que el canon de la literatura argentina se constituyó a partir de este “cuerpo histórico”, el de Rosas, que se volvió un “corpus literario”. Y ese corpus se estableció en tanto que “biblioteca facciosa”, es decir, modo de leer una época, que condicionó la memoria y la conformación, por lo tanto, de un determinado mito de origen. Ese “*modo de narrar*” denominado “Rosas” dio lugar a un relato en el siglo XIX, una escritura político-literaria, que ella describe como una “novela familiar”. De allí emerge una nación, entendida ésta como producto de una invención que es tanto política como cultural⁵. La historia de la escritura en Argentina es una historia de inscripciones familiares, afirma Area. Eso es lo que provoca que el “caso” Camila O'Gorman haya adquirido una relevancia particular en este relato. Representa el desborde de las políticas familiares que se consolidaron durante el período colonial, pero todavía se mantenían bien afianzadas a mediados del siglo XIX, y que encontraron en Rosas un exaltado garante. Camila, según Area, es el personaje que “atraviesa el umbral” (189) de un círculo bien delimitado, el del *oikos* familiar y eclesial, y pone en entredicho sus pactos legitimantes (192). El destino de Camila resultó trágico porque, como ya se acotó, le tocó vivir en una época en donde el vínculo entre poder político y poder religioso era muy estrecha. De modo que su cruce del umbral no sólo amenazaba al *oikos* sino también a la *polis* patria (193), ambos tramados desde una violencia que rápidamente se transformaba en odio⁶. Area ve esta historia como metáfora y como metonimia de la reacción patriarcal cuando se cruzan sin autorización los límites tanto del *oikos* como de la *polis* (200). Ella analiza algunos de los relatos posteriores y constata que, una vez conjurada la amenaza, las facciones vuelven a separarse. Las voces que de un lado y del otro clamaban venganza frente al escándalo, vuelven a sus espacios de confrontación, dejando en claro que sólo los unía el espanto.

Retornando entonces a la novela de Molina, luego de este breve excurso, convendría reubicarla en su contexto, el del año 1973. Porque como apunta José Pablo Feinmann en un conocido ensayo, “Nadie narra la historia por la historia misma. Es el presente lo que está en juego” (Feinmann 1982, 15). La trágica historia de la cándida Camila, hablaba de una antinomia bien instaurada en la sociedad argentina del siglo XIX, no precisamente la que había inmortalizado Sarmiento. Molina la había llevado a un estrato más profundo, en apariencias apolítico: vida/muerte, amor/odio, *Eros/Tánatos*. Ese cisma brutal parecía explicar lo inexplicable, una decisión que no convenía dejar librada ni al azar, ni a la arbitrariedad de un sujeto en particular, aunque éste fuera el rector de los destinos de la nación. Su lectura, que se disfrazaba de surrealismo y de poesía, tocaba un nervio que atravesaba el cuerpo social, construido desde la hipocresía, las falsas opciones, la férrea defensa de estamentos inamovibles. ¿En qué sentido le hablaba a la Argentina de los años 70? Volvía a la cuestión de la violencia, desatada para sostener ideales levantados en nombre de la Nación, esa violencia que “nivela a unos y a otros” (21). El suyo era un llamado de atención frente al claro avance de una acuciante fascinación por la muerte que volvía a aparecer como síntoma social, o que no lograba ser conjurado. En ese sentido, el poeta se erige como aquel capaz de visualizar y de devolver la imagen a las fuerzas oscuras que circulan, pero no se dejan asir mediante otro tipo de discursos. Sin embargo, queda preso en su mismo sistema de imágenes. La novela de Molina inquieta y produce escozor, no sólo por su exacerbado erotismo que apunta a destrabar muchos de los hábitos establecidos en los lectores. Pero por otro lado, su interpretación que termina siendo ética más que histórica⁷, no deja de ser tranquilizadora para las conciencias. Finalmente es mucho más fácil concentrar en un monstruo responsabilidades que son y que fueron colectivas, producto de estructuras sociales arraigadas y defendidas por muchos, no por uno sólo. ¿Podía haber sido de otra manera? ¿Podrá llegar a ser de otra manera? Lo cierto es

que Camila queda nuevamente sola, condenada a seguir siendo una sombra que sueña y el relámpago con el cual se la ilumina en la primera frase del libro, sólo dura un instante. Que permite un atisbo, pero nada más que eso.

Bibliografía:

Area, Lelia (2006). *Una biblioteca para leer la Nación. Lecturas de la figura de Juan Manuel de Rosas*. Rosario, Beatriz Viterbo.

Feinmann, José Pablo (1982). *Filosofía y Nación. Estudios sobre el pensamiento argentino*. Buenos Aires, Legasa.

Menton, Seymour (1993). *La Nueva Novela Histórica de la América Latina, 1979-1992*. México, FCE:

Molina, Enrique (1997). *Una sombra donde sueña Camila O'Gorman y otros textos. Obras Completas. Tomo I: Prosa. 2ª edición*. Buenos Aires, Corregidor.

Ocampo, Orlando (1992). "Interpretando el pasado histórico: el acto referencial en *Una sombra donde sueña Camila O'Gorman*". *Revista chilena de Literatura*. Nov.; 40: 83-89.

Prieto, Adolfo, dir. (1959). *Proyección del rosismo en la literatura argentina*. Seminario del Instituto de Letras. Rosario, Universidad Nacional del Litoral.

Vitor Bueno, Fernanda (2007). *The Myth of Camila O'Gorman in the Works of Juana Manuela Gorriti, María Luisa Bemberg and Enrique Molina*. Dissertation. University of Texas, Austin.

Werth, Brenda (2005). "Cuerpos y lugares de memoria: la genealogía de Camila O'Gorman en el teatro argentino". *Telón de fondo. Revista de teoría y crítica teatral*. N°2- diciembre.

www.telondefondo.org

- 1 La historia de Camila ha sido trabajada bajo numerosas formas genéricas, de manera muy temprana hasta una versión teatral del año 1989. El primer relato es la novela de Felisberto Pélissot de 1856, *Camile O'Gorman*, traducida y llevada al escenario en 1862 por Heraclio Fajardo. Muy conocido es el relato breve de Juana Manuela Gorriti incluido en *Panoramas de la vida*, de 1876. De 1884 el relato de Julio Llanos, *Camila O'Gorman*. En poesía, Arturo Vázquez Cey, *Camila O'Gorman. O el amor con la corona de la muerte*, 1947. Las numerosas versiones teatrales han sido analizadas por Brenda Werth (véase bibliografía), quien da cuenta de las puestas en escena y diversas representaciones, incluidas una versión escénica musical, así como un poema dramático. Y tampoco hay que olvidar la versión cinematográfica de María Luisa Bemberg, del año 1984.
- 2 Este episodio es enumerado en el análisis de Prieto como una de las tres imágenes centrales dentro de la temática literaria referida al fenómeno político, junto con la Mazorca y Palermo. Las tres tuvieron amplia repercusión por su fuerte poder evocador y generador de fantasías. Sea porque logró herir la sensibilidad colectiva, porque fue hábilmente explotada por escritores y periodistas, o por los elementos trágicos que la componen, el episodio adquirió una clara relevancia dentro del conjunto. Véase el capítulo VII de Prieto 1959, 205-237.
- 3 Los análisis críticos suelen concordar en este punto. Para sintetizarlo, pueden citarse las palabras de Brenda Werth: “La representación de la historia de Camila O’Gorman en el teatro argentino es un ejemplo de cómo la resurrección de los personajes históricos en el escenario teatral dialoga tan estrechamente con los cambiantes contextos sociales y políticos y con las nociones de la identidad nacional” (9).
- 4 Las palabras entrecomilladas corresponden a citas tomadas del texto introductorio, que en la edición de Corregidor utilizada, abarca las páginas 19 y 20.
- 5 Esta idea es afín al trabajo del historiador Nicolas Shumway que define las concepciones de la Nación como “ficciones orientadoras” en su libro *La invención de la Argentina* (1991).
- 6 En varios sentidos Area sostiene algunas de las tesis de Molina: “Como consecuencia de esta lucha de poderes patriarcales, Camila y Uladislao van perdiendo su condición de sujetos y son transformados, como otros tantos, en simples objetos en y por la disputa por el poder al tiempo de ser convertidos en un elemento catalizador que va obligando a otros a definirse” (Area 2006, 200).
- 7 Es una de las conclusiones a las que llega Ocampo en su artículo: “El parámetro establecido para reevaluar la historia nacional es de carácter esencialmente ético -no político- y borra las fronteras partidarias, estructurada en torno al concepto del amor, la novela reagrupa a unitarios y federales según su actitud individual frente a él y los redefine” (88).