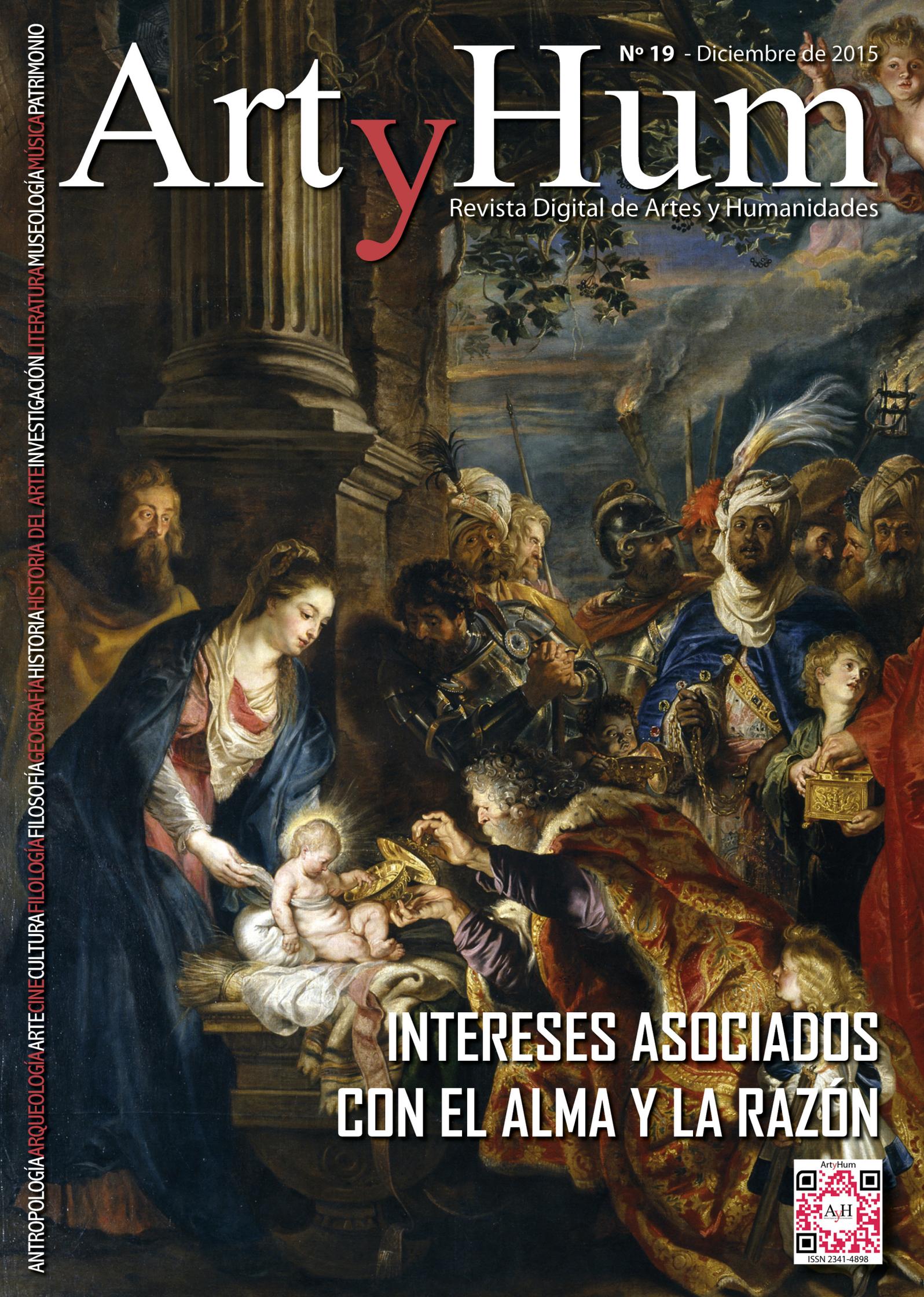


ANTROPOLOGÍA ARQUEOLOGÍA ARTE CINE CULTURA FILOLOGÍA FILOSOFÍA GEOGRAFÍA HISTORIA DEL ARTE INVESTIGACIÓN LINGÜÍSTICA LITERATURA MUSEOLOGÍA MÚSICA PATRIMONIO

Art y Hum

Nº 19 - Diciembre de 2015

Revista Digital de Artes y Humanidades



**INTERESES ASOCIADOS
CON EL ALMA Y LA RAZÓN**



**ARTYHUM, REVISTA
DIGITAL DE ARTES Y
HUMANIDADES.**



Publicación mensual

Editada por ArtyHum, Vigo.

Fundada en mayo de 2014.

ISSN 2341-4898

Número 19

Diciembre de 2015.

Dirección

Beatriz Garrido Ramos,

Directora artística y de contenido.

José Ángel Méndez Martínez,

Director digital.

Consejo editor

Beatriz Garrido Ramos (UNED)

José Ángel Méndez Martínez

(UCA)

Más información

(34) 698 175 132

(34) 698 175 133

Web

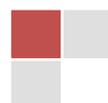
<http://www.artyhumb.com>

Mail

admin@artyhumb.com

Colaboradores

- AITOR FREÁN CAMPO
- ANA BARRERA GORDILLO
- ANA ISABEL PÉREZ SANTOS
- BEATRIZ GARRIDO RAMOS
- DAVID FERNÁNDEZ ABELLA
- ELOÍSA HIDALGO PÉREZ
- GONZALO VÁZQUEZ RODRÍGUEZ
- JORGE EDUARDO PADULA PERKINS
- JOSÉ ÁNGEL MÉNDEZ MARTÍNEZ
- JUDIT GARZÓN RODRÍGUEZ
- IÑAKI REVILLA ALONSO
- LÍA SABRINA NOGUERA
- M^a ISABEL MENCHERO HERNÁNDEZ
- MARTA TEIXIDÓ i CLAVERO
- MOISÉS RODRÍGUEZ ESCOBAR
- SARA DEL HOYO MAZA
- TERESA MONTIEL ÁLVAREZ
- VÍCTOR BARRERA ALARCÓN
- VIRGINIA SÁNCHEZ RODRÍGUEZ



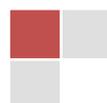


Material protegido por
derechos de autor.



**Reconocimiento – No Comercial –
Sin Obra Derivada (by-nc-nd):**

No se permite un uso comercial de la
obra original, ni la generación de obras
derivadas.



LITERATURA

CAMILA O'GORMAN: UNA CAUTIVA DE JUAN MANUEL DE ROSAS.

Por Lía Sabrina Noguera.



Palabras clave: Camila O'Gorman, frontera, historia, literatura, teatro.

Historia, novela y drama en la Argentina del siglo XIX.

En el presente artículo proponemos un análisis del drama *Camila O'Gorman* (1856) de **Heraclio Fajardo**, atendiendo muy especialmente a los diversos pasajes que este cuerpo femenino realiza, no sólo en la historia sino también en el campo artístico (novela-teatro).

Además, profundizaremos en el ideario que los intelectuales opositores a **Juan Manuel de Rosas** en la Argentina del siglo XIX representan en el drama romántico del Río de la Plata, con el objeto de establecer las relaciones pertinentes entre historia y teatro.

Varias son las fronteras que atraviesa el cuerpo de **Camila O'Gorman** (un cuerpo textual, un cuerpo femenino) que cruza espacialidades textuales disímiles (de la crónica periodística a novela y luego al teatro), lenguas diferentes (del francés al español), geografías opuestas (Palermo-Goya), como también el pasaje de un amor sublime, aunque prohibido (el cura **Uladislao Gutiérrez**) a un amor que no reconoce leyes ni negaciones, un amor despótico que la condena y es su perdición (*El tigre de Palermo*, Rosas²⁵²).

En el prefacio de la novela de **Pélissot**²⁵³ leemos la historia de la "infeliz Camila" redactada por el **Dr. Valentín Alsina**:

²⁵² "(...) colocada entre dos abismos inevitables: amagada por la lascivia de una pasión brutal y terrible, por una parte, y solicitada por las magnéticas seducciones de una inclinación hartamente ideal y fascinante, por otra... ¡Pobre criatura! ¿Cómo podría trepidar en la elección?". FAJARDO, H.: *Camila O'Gorman*. Buenos Aires, Imprenta Argentina del Nacional, 1856a, p. 33.

²⁵³ PÉLISSOT, F.: *Camila O'Gorman*. Buenos Aires, Imprenta Americana, 1856, p. 5.

El clérigo Gutiérrez, ex cura de la Parroquia del Socorro en Buenos Aires, seduce á una joven de 22 años, hija de muy decente familia; huye con ella: se fija en la provincia de Corrientes: es después descubierto denunciado allí por el clérigo irlandés, Mr. Ganón: se le conduce preso á poder de Rosas, con la joven: y apenas llegado es fusilado en el campamento militar de Santos Lugares, el Viernes 18 de agosto a las diez de la mañana: y juntamente con el clérigo es fusilada la infortunada joven, y es fusilado igualmente el ser inocente que llevaba en su seno.

La crónica del suceso abre los interrogantes del novelista francés radicado en Buenos Aires, que a modo de un policial que se entrecruza con procedimientos melodramáticos, intenta dilucidar el por qué ni bien llegada Camila a Santos Lugares fue inmediatamente fusilada, porque “*ni tiempo para respirar se le concede*”.

Para dar respuesta a ello, **Pélissot** ficcionaliza la crónica:

*“para que la realidad revele lo real, debe hacerse ficción”*²⁵⁴.

Así, la Historia se vuelve ficción y se ubica a Camila como objeto de deseo de Rosas y encuentra en la negativa de esta mujer hacia el tirano, la justificación de su asesinato:

*“resaltar en la torpe venganza de Rosas, algo de providencial, algo de espiatorio que sirva de freno saludable á los extravíos morales a los que arrastra la pasión, -tal es en mi opinión el objeto del novelista”*²⁵⁵.

Así, en la ficcionalización de Pélissot, la crónica se convierte en un diario personal de las memorias de Camila (titulado “*Mis secretos. Camila O’Gorman*”), que se inicia en Corrientes el 15 de abril de 1848 y que en los momentos que halla sus grietas, el discurso de Camila es completado por la voz de **Lázaro**, su fiel amigo. Así entendido, y así esbozado por el propio autor, en primer lugar, la ficción intenta completar el vacío o el silencio de la Historia; en segundo lugar, las voces de los otros, completan las memorias de la historia de Camila, estableciendo un dialogismo que permite la reconstrucción de una totalidad ficcional. Primer pasaje, primer recorrido, que muestra el cruce entre una frontera que establece la escisión

²⁵⁴ AIRA, C.: “Exotismo”, *Boletín* 3, Grupo de Estudios de Teoría literaria, septiembre, 1993, p. 74.

²⁵⁵ FAJARDO, H., *Op. cit.*, 1856a, p. 31.

entre lo real y lo ficcional, y en ese pasaje produce un nuevo texto y nuevos sentidos.

El segundo pasaje está dado en la traducción que Heraclio Fajardo realiza de la novela (no sólo una traducción realiza sino que la “*da a luz*” tal como lo indica la portada del libro y en su prólogo):

*“nos concretaremos a añadir que la persuasión de que será leída con avidez y merecerá general aceptación, nos ha decidido á darla luz”*²⁵⁶.

Esta traducción de Fajardo sobre la novela de Péliissot funciona como motor que lo impulsa a realizar una transposición del texto en francés a una obra de teatro.

En 1856 Heraclio Fajardo escribe y publica en Montevideo su *Camila O’Gorman*²⁵⁷, drama histórico en seis

²⁵⁶ FAJARDO, H., *Op. cit.*, 1856a, p. 4.

²⁵⁷ Hemos hallado en el Archivo General de la Nación de Montevideo (Uruguay) el manuscrito copiado de puño y letra por Sofía Fajardo de la obra de teatro *Camila O’Gorman*. Éste se halla en Archivo Personal de Alejandro Magariños Cervantes, Caja, N° 149. En el manuscrito se lee: “Este drama es el primero que ha escrito su autor a los veintitrés años de edad y en el seno de una sociedad nueva donde la literatura se halla aún en estado de embrión: no es pues extraño que esté plagado de defectos. Y no se crea que hay aquí falsa modestia. La enumeración de estos defectos mediante una crítica imparcial, literaria y desapasionada –por más severa que fuese y de donde quiera que emanase- sería para el autor de *Camila*, el más bello título de gratitud. Es necesario que el amor propio enceguezca, para no comprender que a su edad y en un primer ensayo en el género

cuadros y en verso. La transposición, tercer pasaje de *Camila*, es más que el mero traspaso de materias significantes no homogéneas de un soporte a otro. En líneas generales, la transposición constituye una estrategia de intervención hermenéutica, una política de lectura y una interpretación crítica. En el pasaje de *Camila* de novela a obra teatral, se condensan e intensifican los encuentros entre esta mujer y Rosas, como así también se produce una relectura crítica de los mecanismos de poder del Restaurador de las Leyes, y en esta relectura, la historia de amor entre *Camila* y *Uladislao* aparece relegada. Así, Fajardo toma la historia de *Camila* con el fin de singularizar a una de las víctimas de rosismo y en esa singularización, la propone como estandarte de la lucha de una nueva prole “*que imbuída del pensamiento que enjendrara Mayo,/ fulminará con implacable rayo/ los vestigios del déspota homicida!*...”²⁵⁸.

más arduo de las letras, es imposible ir más allá de lo imperfecto sino de lo defectuoso. Hecha esta ingenua declaración, el autor de este drama cree innecesario agregar que los desahogos políticos y apasionados como los que su simple anuncio ha sugerido en Buenos Aires a algunos bien curiosos aristócratas, le continuaran mereciendo lo que hasta ahora: silencio, desprecio cuando se trata de falsear hasta el sentido común con la (...) del anónimo, no se deba dar otra malevolencia de la crítica. Buenos Aires, 8 de noviembre de 1856”.

²⁵⁸ FAJARDO, H., *Op. cit.*, 1856a, p. 7.

En este sentido, y con un pretendido ideal de redención de la sangre derramada durante el gobierno rosista, Fajardo vuelve a textualizar el cuerpo de esta mujer que intentó ser sujetado a los deseos amorosos del soberano del territorio, la convirtió en su cautiva, y cuya única posibilidad de desujeción fue la muerte. Al igual que el poema de Esteban Echeverría, “*La cautiva*”, Camila –como cautiva de Rosas– realiza el viaje inverso²⁵⁹, pasa de la civilización a la barbarie, pasa del idilio al infierno y en ese pasaje realiza su último viaje. Al cruzar la frontera, se inicia su aventura política y amorosa pero también se inicia el comienzo de su desventura. Porque si el objetivo del viaje a Palermo es la liberación de su amigo Lázaro, el resultado de ese desplazamiento geográfico tendrá su lado positivo y negativo. El positivo será la concreción de la libertad de Lázaro, el negativo, la pérdida de su propia libertad. Porque ingresar a Palermo, cruzar esa frontera, implica que el cuerpo de Camila pase a ser un cuerpo cautivo del deseo de Rosas,

²⁵⁹ **Cristina Iglesias** (2004) señala en relación con el cuerpo de María en *La cautiva* de Esteban de Echeverría, que su viaje se realiza en el sentido inverso al que señala la palabra civilización. Ella viaja hacia la barbarie, hacia atrás en su historia y ese cuerpo que había sido preparado para ser un dominio del hombre civilizado, en el desierto es erosionado por el cuerpo bárbaro de su captor.

deseo que opera por capricho y no entiende de negativas. Un deseo sin pliegues, sin medidas.

¿Y cómo es Palermo? ¿Qué representa? **Adriana Amante**²⁶⁰ en su vasto y minucioso estudio sobre la literatura durante la época de Rosas, describe que los terrenos del norte de la ciudad, conocidos como Palermo, fueron comprados por Rosas en 1836 y recién en 1838 fueron utilizados como residencia por él y por su hija, a unos pocos meses de la muerte de **Encarnación Ezcurra**.

Palermo representaba el sitio de la sociabilidad rosista y oficial. Allí se acudía tanto para establecer lazos con el Restaurador como para solicitar sus favores; y ser invitado a Palermo consistía un honor. Se acudía a pie, puesto que llegar en coche a Palermo era tildado como un gesto de orgullo. El salón de recibo se encontraba adornado por cortinas de seda e iluminado por lámparas de aceite, pero aquello que más destacan los viajeros extranjeros que llegan a Palermo eran los paseos al aire libre por los parques y los lagos que se realizaban a caballo o en bote. Además, los extranjeros que visitan “*el*

²⁶⁰ **AMANTE, A.**: *Poéticas y políticas del destierro. Argentinos en Brasil en la época de Rosas*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2010.

palacio”, destacaban también la hospitalidad con la que eran recibidos y no dejaban de sorprenderse ante el ordenamiento de los rituales ceremoniales que allí se producían y que eran dignos de una corte. Estas descripciones son funcionales a fin de comprender la representación metafórica que la novela *Camila O’Gorman* realiza del espacio. En ella, tanto para la representación de Palermo como para la de Rosas, se apela a la metáfora de oriente. Leemos en la novela:

*La égloga, el idilio, y la pastoral reinan en derredor bajo forma de baños, de canales, de puentes chinescos, de cunas, de verdura, de cánticos de aves, de frescuras balsámicas, de hechizos de toda especie. (...) Subid al doble piso de terrados que van sobreponiéndose por un leve declive bajo el enrejado de balaustradas que los circuye como una guirnalda, y creeréis aspirar en el ambiente la atmósfera de las más puras ideas y de los sentimientos más divinos. Y sin embargo, al pie de ese paraíso de ilusión, está el infierno de la realidad; al pie de esas eminencias, todas las bajezas humanas.*²⁶¹

De esta manera vemos que el discurso antirrosista construye otra imagen y otra semántica de Palermo. En la descripción de Pélissot podemos observar cómo la geografía se recorta, se la sitúa, con el fin de exponer sus modos específicos de funcionamiento y sus lógicas imperantes que operan por contradicción y por antítesis. Es interesante que esta descripción que hace Pélissot de la residencia de Rosas es semejante a las acuñadas por escritores como Mármol y Sarmiento que coinciden en representarlas como el sitio del horror. Señala **Domingo Sarmiento** en *Campaña en el Ejército Grande Aliado de Sud-América*:

Palermo es un monumento de nuestra barbarie y de la tiranía del tirano, tirano consigo mismo, tirano con la naturaleza, tirano con sus semejantes. (...) Plantó árboles, pero entonces dando en el agua las raíces a medida que alcanzaban a la tierra cenagosa que no había hecho más que ocultar, los árboles se morían y se replantaron en diez años cien mil naranjos para tener mil o pocos más vivos. (...) Quiso cubrir de cascajo fino las avenidas y gustáronle las muestras de conchilla que le trajeron del río. La presión de los carros molió la conchilla, y sus moléculas, como todos

²⁶¹ PÉLLISOTT, F., *Op. cit.*, p. 55.

saben son cal viva; de manera que inventó Palermo, y una lluvia diaria de cal sobre los naranjos a tanta costa conservados, por lo que fue necesario tener mil quinientos hombres limpiando diariamente una a una las hojas de cada árbol. He aquí el resultado de ignorar el gaucho estúpido las leyes del nivel del agua, y la composición química de la conchilla. (...) Así, pues, toda la novedad, toda la ciencia política de Rosas estaba en Palermo visible en muchas chimeneítas ficticias, muchos arquiteos, muchos naranjitos, muchos sauces llorones.²⁶²

En contraposición con la descripción de los viajeros y de la sociedad federal, para Sarmiento no hay hospitalidad alguna. Pero ante la connotación negativa que el discurso antirrosista hace de Palermo, se antepone el proyecto arquitectónico que el rosismo planificó. **Fernando Aliata** afirma que:

La despojada arquitectura de esta quinta suburbana parece estar directamente relacionada con la experiencia política rosista que necesita explícitamente contar con un espacio sin jerarquías para afirmar su

²⁶² SARMIENTO, D.: *Campaña en el Ejército Grande Aliado de Sud- América México*. Fondo de Cultura Económica, 1958. pp. 209-210.

*artificialmente transparente. La ausencia de ornamentación, la confusión de roles y funciones en una estructura simple en la que todo se supone, es lo que lleva a identificar a la casa directamente con el mito de la austeridad republicana.*²⁶³

Quizá con la intención de retomar esta austeridad republicana es que en la obra teatral de Fajardo se reduce al mínimo las descripciones de Palermo. Pero Fajardo retoma las asociaciones entre el espacio abierto de Palermo y su representación exótica que Pélissot plasmó en su novela y las traslada y las concentra en una figura: el propio Rosas. En el pasaje de novela a teatro, las descripciones geográficas y sus correspondencias con la metáfora de oriente, se transmutan en un cuerpo federal (*"El cuerpo federal"*: Rosas) proponiendo así esta relación: Palermo es a Rosas lo que Rosas es a Palermo, la monstruosidad. Y para dar cuenta de ello, Fajardo retoma la metáfora orientalista y así el Restaurador de las Leyes aparece como un sultán, tendido en un sofá, tiene un harem de mujeres y desea que Camila sea su sultana. Es decir, Rosas pretende orientalizar a

²⁶³ ALIATA, F.: "Cultura urbana y organización del territorio", en GOLDMAN, N. (Dir.): *Nueva Historia Argentina (Tomo III): Revolución, república, confederación (1806-1852)*. Buenos Aires, Sudamericana, 1998, p. 241.

Camila, volverla un sujeto exótico que se corresponda con el paisaje en el cual él se halla. Porque ante las demás mujeres, Camila representa un cuerpo extraño, que sólo mediante la orientalización podrá transformarse en un igual ante los restantes representantes del harén, como ante el propio sultán.

Pero si orientalizar a Camila en términos de Rosas significa alcanzar una forma de liberación de sus pasiones, “*un lugar de original oportunidad*”²⁶⁴, la representación de lo oriental en el plano general discursivo de la obra de Fajardo, no funciona sólo como un procedimiento que permite conocer, poseer el incluir al otro, ni tampoco como un modo de producir extrañamiento ante una realidad que se antepone como completamente diferente. La metáfora de oriente en Camila O’Gorman, en cuanto a su funcionalidad en el plano geográfico es, como en *Facundo* (1841) de Domingo Faustino Sarmiento, la de explicar el lugar que produce a la barbarie, el sitio en donde se aloja. Consecuentemente, y ya en el plano subjetivo, cuando aparece la imagen “*del oriental*” esta metáfora “*proporciona una retórica adecuada*

²⁶⁴ SAID, E.: *Orientalismo*. Madrid, Literarias, 1990, p. 167.

para concederle voz al otro, para hacerlo representable y permitir de ese modo que la barbarie suba a escena.”²⁶⁵ Además, y sobre todo, lo oriental en Facundo pero también en Camila O’Gorman, “*está destinado a dar figura a una idea y a un fantasma, a la idea y el fantasma del despotismo*”²⁶⁶.

Según Altamirano, la idea de despotismo remite a *Monstesquieu* y a su clásica concepción de este concepto en relación con las formas de gobierno que él analiza en *El espíritu de las leyes*. Para Monstesquieu en el despotismo el poder está en manos de un solo individuo que gobierna sin reglas y motivado por su voluntad y su capricho. *Carlos Altamirano*²⁶⁷ señala que los rasgos del despotismo son tomados por Sarmiento y aparecen representados en los rasgos del carácter de Facundo Quiroga. Estos rasgos son:

a) el temor y el terror como medios principales del poder que ejercía Facundo Quiroga.

²⁶⁵ RODRÍGUEZ, M.: “Teatro de intertexto romántico y continuidad de la gauchesca (1835-1853), en PELLETTIERI, O. (Ed.): *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. El período de la constitución (1700-1884)*. Buenos Aires, Galerna, 2005, p. 318.

²⁶⁶ ALTAMIRANO, C.; SARLO, B.: *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*. Buenos Aires, Ariel, 1997, p. 89.

²⁶⁷ *Ibidem*.

b) el capricho, los impulsos, que reemplazan al orden de la ley. Quiroga, cuyo accionar es puro instinto, aparece reiteradas veces librado a los caprichos e impulsos del momento. Estos aspectos que analiza Altamirano en el Facundo, se presentan como una herramienta eficaz que nos permiten comprender la relación entre despotismo y orientalismo, relación que también se hace presente en Camila O'Gorman. En el caso de la obra de Fajardo observamos cómo el propio Rosas describe su propio sistema de gobierno, respondiendo a las leyes del temor, el terror y también el capricho:

*Es verdad que el vulgo dice
Que soy déspota, tirano;
Que gime bajo mi mano
El pueblo y que maldice
Que sus leyes atropello;
Que su libertad sofoco,
Que le torturo y disloco,
Le maniato y le degüello
Que de salvaje unitario
Hasta de Dios enemigo
tildo al que no está conmigo
Y es por esto mi contrario
Que soy un torpe gaucho
Incapaz de gobernar,
Y solo para domar*

*potros de la pampa ducho.
Que el progreso... y qué sé yo
Ataco, pues me acomoda
Poner la chaqueta en moda,
Divisa y moño punzó.
Que hago del pueblo un grey
Que inmolo, befo y humillo,
Y que la ley del cuchillo
Es finalmente mi ley...
¿Qué quereis? ... Habladurías
De la estúpida canalla
Que se rebela y estalla
Contra mis sabias teorías.
(Hipócritamente)
En cambio, el pueblo sensato
Las magnífica, me ama,
Y restaurador me aclama
Porque sus leyes acato.
Que si castigo ejemplar
Impongo á anárquicos bríos,
Esto no es tiranizar...
¿Es cierto, señores míos?*

(a sus cortesanos: profunda y general inclinación por parte de estos en signos de afirmativa)²⁶⁸.

Ante la imposibilidad de representación que los textos dramáticos rosistas del período hacen de Rosas, éstos apelan a la representación de los sectores populares que lo sostenían en el

²⁶⁸ FAJARDO, H., *Op. cit.*, 1856a, pp. 20-21.

poder, mientras que por el contrario, los textos antirosistas le dan cuerpo y voz.

En el caso de esta voz proporcionada por Fajardo, ella lexicaliza las principales características y críticas de su sistema de gobierno por parte de la generación de intelectuales antirosistas. Observamos cómo el despotismo de Rosas aparece relacionado con su procedencia rural, con la llanura, con el gaucho, con la doma y el degüello. Esta retórica del hombre de campo se corresponde con su programa americanista y con el agrarismo que sus discursos proponían, visión opuesta al europeísmo de los intelectuales de la oposición:

“Rosas enunció en sus discursos la condición del paisaje agrario argentino, expresó su visión de un orden rural situado en un pasado pre-revolucionario por medio de preexistentes retóricas de lo rural”²⁶⁹.

De esta manera, y mediante la instalación de estas imágenes, el discurso rosista pretendía resolver en el plano simbólico las tensiones sociales como así también prolongar y sostener su poder entre las clases populares, su pueblo. Myers señala que los publicistas

del rosismo se preocuparon por delinear una estrategia discursiva anclada en los valores del mundo agrario, apelando a ese espacio como un jardín ideal –tal como lo veíamos en la cita de Pelissot sobre la descripción de Palermo– y acudieron a imágenes clásicas para encontrar sus correspondencias. De esas imágenes a las que apelaron, se destaca la figura del *Cincinato*. Describe Myers:

El retrato de Rosas como Cincinato permitía enfatizar la concentración en su persona de los valores tradicionales de laboriosidad, frugalidad, franqueza e intrepidez frente a los obstáculos que la literatura romana asignaba al mundo rural, y al mismo tiempo permitía evocar la íntima relación entre aquellos atributos y la virtud ciudadana sin la cual la república estaría ineluctablemente a sucumbir. Rosas, en el contexto de la disolución del orden tradicional rioplatense –como Cincinato en el mito relatado por Livio y Plutarco– era transformado, por así decirlo en el único verdadero campesino y en el único verdadero ciudadano. La propia persona de Rosas era, en consecuencia, el instrumento por el cual se instauraría una verdadera república de ciudadanos en la Argentina, y esa excepcionalidad de su figura parecía justificar por sí

²⁶⁹ MYERS, J.: *Orden y virtud. El discurso republicano en el régimen rosista*. Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, 2011, p. 46.

*sola su progresiva acumulación de poderes extraordinarios hasta desembocar en la suma del poder público*²⁷⁰.

Ahora bien, Fajardo hace uso de esta imagen que el discurso rosista puso en circulación con el fin de presentarla como elemento crítico que se opone ante un cuerpo femenino que resiste a su embate. Lo interesante de esta mostración y enunciación del sistema gubernamental de Rosas que realiza Fajardo, es que opera en la diégesis de su obra como un elemento central que no sólo le permite entender y denunciar su despotismo en el plano público sino también evidenciar el correlato, la continuación de ese mismo poder opresor en el ámbito privado. Sus formas de amar, su deseo hacia Camila, su relación con su hija *Manuelita*, son manifestaciones de un ejercicio amoroso que responde al mismo modo de operar que utiliza en el ámbito político:

“Rosas es el amo del lenguaje y de las significaciones; su palabra tiene fuerza de ley: es ley y hace la ley,

decretándola, ejecutándola, grabándola sobre tablas que son cuerpos”²⁷¹.

Por eso entre el amor y la política, entre la imagen pública y la privada, no hay fronteras ni “en” ni “para” Rosas. Porque entre barbarie y barbarie no puede haber frontera posible. El soberano del espacio bárbaro toma lo que le dispone su capricho, sujeta y desujeta a su antojo, y hace valer el peso de su propia ley que intenta volver útiles a sus propios fines los cuerpos que lo habitan o lo “visitan”. Y si esa utilidad no se alcanza mediante el cortejo amoroso, se apela al terror y a la culpa, tal como lo muestra Pelissot en su novela²⁷². En el caso de la obra de Fajardo, Rosas se presenta como fuerza irracional que todo erosiona, hasta la condición genérica de su hija y su dignidad. Explica *Manuela Rosas*:

²⁷¹ RODRÍGUEZ, F.: *Un desierto para la nación. La escritura del vacío*. Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2010, p. 250.

²⁷² Ante el hostigamiento de Rosas en su gabinete, Camila de manera impensada hace sonar una campanilla y al instante acude un sirviente. Ante tal presencia Rosas lo increpa y dice que nadie lo llamó, cómo se ocurre aparecer sin ser llamado. Por tal insurrección Rosas decide fusilarlo, pero Camila quiere resarcir su error e insiste en tratar de hacerle entender que fue ella quien lo llamó. Rosas se aprovecha de esa culpa y pone a Camila entre la espada y la pared. Si quiere salvar a ese sirviente, ella debe entregarse a Rosas. Camila lo acepta pero igualmente el hombre es asesinado.

²⁷⁰ MYERS, J., *Op. cit.*, pp. 51-52.

*Él que me hace aparecer
Ante la opinión del mundo
Como un ser abyecto, inmundo!..
Sin dignidad de mujer!
El que sin conciencia abusa
De mi femenil flaqueza,
Y por saciar su vileza
Ni mi condición escusa²⁷³.*

Fajardo logra articular en los discursos femeninos de su obra la monstruosidad del tirano. Así entendido, lo femenino aparece como el lugar por el cual se puede colar el discurso de la víctima para exponer y develar al victimario. Porque, como Camila, Manuela se presenta como una víctima más de Rosas y también como su cautiva. Tanto el ingresar a Palermo, como el habitar en Palermo implica insertarse en una lógica que busca erosionar toda frontera que se oponga al deseo rosista (deseo funesto, deseo que oprime, deseo que desterritorializa, que graba los cuerpos, los colorea:

Les imprime el rojo –el moño colorado– o los hace rojos –la sangre derramada–).

Y como Camila es la única frontera que resiste, que no presenta porosidad, la única salida posible será la de su fuga, pero posteriormente, la de su muerte. Ahora bien, Rosas vive y gobierna desde las murallas de Palermo, y en ese gesto se evidencia su lugar de carcelero pero también de prisionero que no puede escapar, ya que la sociedad que lo apoya es aquella que establece el reaseguro de sus muros. Es decir, también Rosas es cautivo, un cautivo de su propio sistema del cual sólo saldrá una vez vencido en la *Batalla de Caseros* (1852), que pone fin a su gobierno. Con Caseros, Rosas pasa de carcelero y cautivo a exiliado, pasa la frontera y ese será también su último viaje. Dice Rosas:

*Ah, si supieras, Camila,
Lo que sufro en mi aislamiento
Si supieras el tormento
Que mi existencia aniquila
(...)
Así de esa sociedad
Hipócrita, torpe y rancia
La estúpida vigilancia
Burlaremos... ¿no es verdad?²⁷⁴.*

²⁷³ FAJARDO, H., *Op. cit.*, 1856a, p. 38.

²⁷⁴ FAJARDO, H., *Op. cit.*, 1856a, p. 74.

La imagen de la ciudad amurallada es un tópico frecuente en las obras dramáticas del período romántico rioplatense (1837-1852), que en los textos que critican el gobierno rosista se presenta no sólo en el aspecto espacial sino que se simboliza en el plano individual. La cárcel social no sólo opera en los recorridos geográficos de sus habitantes sino sobre todo en los intentos de desplazamientos políticos y/o amorosos que se desean. En el caso del texto de Fajardo, ante el espacio cerrado, ante el cautiverio que el deseo de Rosas le confiere al cuerpo de Camila, se antepone el espacio abierto, la libertad que el amor del clérigo Uladislao Gutiérrez representa. Pero una doble prohibición atraviesa a ese amor: una, la que refiere al deseo de Rosas sobre el cuerpo de Camila; otra, la que refiere a lo social y moral sobre el cuerpo eclesiástico de Uladislao.

Pese a ello, esta aventura amorosa encuentra su espacio: Goya. Esta ciudad de la provincia argentina de Entre Ríos, remite a la concreción del amor sublime, coloca nuevamente a Camila en el lugar de mujer angelical y es también el espacio en el cual se inicia la escritura de Camila, sus memorias.

La escritura de Camila revela un intento doble: por un lado, clarificar su historia personal y dejar en evidencia que su alejamiento de Buenos Aires responde a los intentos de sujeción amorosa por parte de Rosas; por otro lado, escribir (como también en Pelissot y en Fajardo), remite en Camila al intento de revelamiento de aquello que la Historia oficial pretende ocultar, porque si no se narra el horror, si no se lo escribe, existe el peligro de que retorne como síntoma²⁷⁵.

Pero rápidamente la aventura amorosa entre Uladislao y Camila se clausura, Ganón (otro cura que pretende a Camila) la denuncia y nuevamente el cuerpo de esta mujer traspasa la frontera que la aleja de su idilio amoroso y la condena a su fusilamiento. Si el espacio soberano de Rosas evita la circulación,

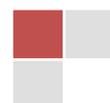
²⁷⁵ El gesto de la escritura de Camila podría explicar también las diferentes reescrituras que este cuerpo ha tenido a lo largo de la historia del cine, literatura y teatro argentino. Un cuerpo que continúa siendo reescrito y que en cada momento histórico específico ha tenido su particular lectura y significancia. Si bien excede los límites de este trabajo realizar un análisis de Camila y sus hipertextos, pero que no evita que en futuros estudios se lleven adelante, nos interesa mencionar cuáles han sido: *Camila O'Gorman. Drama histórico* (1914) de **Mendoza Ortíz**, *Camila* (1927) versión teatral de **Eduardo Rossi** y **Alberto Ballerini**, *Camila O'Gorman: una tragedia argentina* (1959), obra de teatro de **Miguel Alfredo Olivera**, *Camila O'Gorman* (1989) de **Agustín Pardilla**, *Una pasión sudamericana* (1989) obra de teatro de **Ricardo Monti**, *Una sombra donde sueña Camila O'Gorman* (1973), novela de **Enrique Molina**, *Camila* (1984) versión cinematográfica de **María Luisa Bemberg**.

no permite los desbordes y apela a un reforzamiento constante de sus murallas, es lógico que un cuerpo que ha traspasado tantas fronteras como el de Camila halle finalmente su castigo por parte del Sultán de Palermo. Sin embargo, y como bien se preocupa de mostrarlo el texto de Fajardo, impugnar y condenar la circulación de este cuerpo no sólo pretende evidenciar la falla del sistema rosista sino, sobre todo, resaltar el castigo de quien se resiste a su orientalización. Un cuerpo que se mantuvo como una frontera ante el poder de Rosas, no puede continuar circulando, pero un cuerpo que comulgó con lo moralmente prohibido (su amor con Uladislao) y visitó, estuvo en contacto con la barbarie, fue una cautiva, una mezcla con lo otro, un sujeto poco identificable ni de un lado ni del otro de la barbarie, tampoco puede ser rescatado ante la mirada de los intelectuales antirosistas. Es así que el cuerpo de Camila no puede ser rescatado (no lo fue en la Historia, ni tampoco en su ficcionalización), sólo puede rescatarse la sangre que de él emane. En la novela de Péllisot, Lázaro –el amigo de Camila– afirma que:

“El sitio que pisáis, continuó el paisano- es el mismo donde cayó esa víctima de Rosas al lado de su amante. Después de la caída del tirano y de acuerdo con Torrecilla, compramos este pedazo de tierra santificado con la sangre de una mujer cuyas virtudes ambos conocíamos. Yo era muy pobre para alzarle en este sitio un mausoleo; pero en cambio, cultivo en él rosas, jazmines, y sobre todo violetas, que tanto le agradaban. ¿Y qué sepulcro valdría lo que estas flores de la tierra –hermanas de ese cielo–, cuyo brillo nos recuerda su hermosura y cuyo aroma nos conduce la memoria de sus virtudes?”²⁷⁶.

En estas imágenes finales de la novela pero también en los discursos finales del drama de Fajardo, podemos observar cómo la sangre de estos amantes aparece como el elemento fundante para un nuevo “jardín” (la nación argentina que vendrá) y para una nueva generación de intelectuales. Porque en sintonía con muchas de las obras antirosistas del período romántico rioplatense, Fajardo encontrará en la metáfora de la sangre derramada el modo por medio del cual delinear una línea de fuga, aunque trágica, que pone

²⁷⁶ PÉLLISOT, F., *Op. cit.*, p. 206.



en evidencia la falla en el mapa de dominio de Rosas. *Gabo Ferro* señala que la literatura, las imágenes pictóricas y la prensa opositora al rosismo construyeron, a partir de la sangre y los significantes a ella vinculada, un discurso que impugna la barbarie rosista a partir de la metáfora oposicional (entre tantas otras) del cuerpo sano y el cuerpo enfermo. Dentro de este orden de ideas, la sangre derramada por Rosas se opone la sangre que aún corre por las venas de quienes quieren vencerlo:

“el virus de la barbarie ha enfermado con Rosas el cuerpo saludable de la civilización, y aquellos que deseen conservar la salud, partirán hacia Montevideo, reino de los sanos, lugar desde donde bombeará la sangre arterial, la sangre buena, al cuerpo del Plata”²⁷⁷.

²⁷⁷ FERRO, G.: *Barbarie y civilización. Sangre, monstruos y vampiros durante el segundo gobierno de Rosas*. Buenos Aires, Marea Editorial, 2008, p. 226.



BIBLIOGRAFÍA.

AIRA, C.: "Exotismo", *Boletín 3, Grupo de Estudios de Teoría literaria*, septiembre, 1993, pp. 73-79.

ALIATA, F.: "Cultura urbana y organización del territorio", en GOLDMAN, N. (Dir.): *Nueva Historia Argentina (Tomo III): Revolución, república, confederación (1806-1852)*. Buenos Aires, Sudamericana, 1998.

ALTAMIRANO, C.; SARLO, B.: *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*. Buenos Aires, Ariel, 1997.

AMANTE, A.: *Poéticas y políticas del destierro. Argentinos en Brasil en la época de Rosas*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2010.

FAJARDO, H.:

- 1856a: *Camila O'Gorman*. Buenos Aires, Imprenta Argentina del Nacional.

- 1856b: *Camila O'Gorman, manuscrito*. Archivo General de la Nación (Montevideo), Archivo Personal de Alejandro Magariños Cervantes, Caja, N° 149.

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

IGLESIA, C.: *Letras y divisas. Ensayos sobre literatura y rosismo*. Buenos Aires, Santiago Arcos Editor, 2004.

MYERS, J.: *Orden y virtud. El discurso republicano en el régimen rosista*. Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, 2011.

PELISSOT, F.: *Camila O'Gorman*. Buenos Aires, Imprenta Americana, 1856.

RODRÍGUEZ, F.: *Un desierto para la nación. La escritura del vacío*. Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2010.

RODRÍGUEZ, M.: "Teatro de intertexto romántico y continuidad de la gauchesca (1835-1853)", en PELLETTIERI, O. (Ed.): *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. El período de la constitución (1700-1884)*. Buenos Aires, Galerna, 2005.

SAID, E.: *Orientalismo*. Madrid, Literarias, 1990.

SARMIENTO, D.: *Campaña en el Ejército Grande Aliado de Sud-América*. México, Fondo de Cultura Económica, 1958.

WEBGRAFÍA.

Portada.

<http://www.arcondebuenosaires.com.ar/camila-27-011.jpg>

*Portada: Retrato de Camila O'Gorman.

Autor Anónimo.

