

INTERPRETANDO EL PASADO HISTÓRICO: EL ACTO REFERENCIAL EN *UNA SOMBRA DONDE SUEÑA CAMILA O'GORMAN*

Orlando Ocampo

Le Moyne College, Syracuse, New York

La construcción del referente en literatura es una cuestión compleja. En general, la crítica concuerda en aceptar la falta de una correspondencia directa entre una situación extratextual, "real", histórica, y el mundo y los personajes de una obra de ficción, por "realista" o histórica que ésta pretenda ser, estableciendo así el carácter esencialmente imaginario —de mera construcción verbal— del referente literario y la ilusión que éste produce en el lector mediante el lenguaje. La noción del referente como artefacto verbal vale también para el de la historiografía, ya que si bien su referente es por definición extratextual, es, en la práctica, imposible de observar y aparece ya filtrado y transformado/deformado por sucesivos discursos narrativos que conforman el objeto de su propia interpretación. No existe una diferencia sustancial entre el rol de la imaginación en el historiador y en el novelista; ambos completan, ordenan e interpretan la prueba seleccionada y resulta un error interesado atribuir a la Historia una preeminencia cognoscitiva respecto a la Literatura, sobre la base de una pretendida fidelidad a la verdad, puesto que tanto uno como el otro construyen su discurso narrativo sobre la base de un referente esencialmente lingüístico de difícil verificación¹. Este consenso no impide la posibilidad de aceptar la novela en general y la histórica en particular como una interpretación de la realidad, como una concepción de la historia puesta en práctica en la construcción de la novela.

Para este propósito, resulta útil aceptar la noción de que referir es esencialmente un *acto* en virtud del cual un lector relaciona los signos verbales en el texto de la novela con lo que él o ella conocen de la literatura y de la Historia², e inscribe ese texto dentro de su formación cultural y su contexto social. Recordando el papel del Autor en la creación de la referencia, podemos concluir que el referente en literatura está determinado fundamentalmente por contextos de producción y de recepción, o mejor dicho, por la intersección de los contextos literarios y culturales particulares del emisor y del receptor y el del contexto enciclopédico que ambos comparten; intersección que permite a su vez el reconocimiento de distintos niveles

¹"The historian's narrative is constructed not upon reality itself or upon transparent images of it, but on signifiers which the historian's own action transforms into signs". Lionel Gossman, "History and Literature: Reproduction or Signification", en *The Writing of History: Literary Form and Historical Understanding*, Robert H. Canary and Henry Kozicki, eds. (Madison: University of Wisconsin Press, 1978), 32.

²Thomas E. Lewis, "The Referential Act", en Anna Whiteside and Michael Issacharoff, eds. *On Referring in Literature* (Bloomington: Indiana University Press, 1987), 161.

de referencia: inter, extra, intra, y metatextual³. De esta manera y atendiendo a los diferentes contextos de referencia mencionados es posible leer *Una sombra donde sueña Camila O'Gorman* de Enrique Molina⁴ no sólo como recreación poética de un episodio aislado y poco conocido del pasado, sino como intento deliberado y consciente de interpretación de la totalidad de la historia nacional.

El aquí y el ahora histórico de Camila son las luchas civiles que estallaron entre unitarios y federales poco después de la independencia. De las tres partes en que está dividida la novela, la segunda y la tercera enfocan el episodio en sí —las relaciones de Camila y Ladislao y su castigo mientras analizan críticamente el trasfondo moral que rige las acciones públicas y privadas en la Argentina de la época primera, en cambio, traza la historia de la joven— y la de sus precursoras y antepasados, insertándola en la del país⁵. En ambos casos, el Autor implícito fundamenta y autoriza su construcción particular del referente apelando a los mismos métodos del historiador, es decir, integrando documentos históricos primarios y secundarios al discurso narrativo; la proporción aumenta progresivamente y al llegar a la tercera parte de la novela —el proceso de los amantes— encontramos un cúmulo de pre-textos extranovelescos que incluyen cartas privadas, estudios históricos y sociológicos, partes policiales, circulares de gobierno, testimonios de testigos presenciales, artículos periodísticos, memorias de protagonistas de la historia⁶. En su mayoría, este material aparece reproducido textualmente, y sus fuentes, correctamente explicitadas; pero en algunos casos, el Autor cita textos, o los parafrasea, sin indicar su procedencia con lo que la línea entre ambos discursos narrativos —el de la novela y el de la historia— se hace aún más difícil de deslindar⁷. A diferencia del historiador, sin embargo, el novelista usa la prueba —el documento histórico— como estímulo, no como pauta; así puede adaptarlo y reinterpretarlo, o incluso, según las exigencias del texto novelesco, relegar su existencia a un plano de irrealidad, por las casi infinitas posibilidades de su interpretación, y por las recíprocas negaciones que ellas implican⁸. En este sentido, se puede aplicar el concepto de “metaficción historiográfica” que propone Linda Hutcheon como una novela que reflexiona sobre su propia condición de artefacto verbal a la vez que

³Para el desarrollo de estos conceptos, ver Linda Hutcheon, “Metafictional Implications for Novelistic Reference” en Whiteside and Issacharoff, 1-14.

⁴Enrique Molina, *Una sombra donde sueña Camila O'Gorman* (Buenos Aires: Losada, 1973). Todas las citas están tomadas de esta edición y van en paréntesis.

⁵En realidad, la historia personal de la muchacha no está documentada; el autor fecha su crecimiento con referencia a sucesos históricos conocidos, el resto es pura invención novelesca.

⁶Los más fáciles de identificar incluyen las *Memorias* del General José M. Paz, la *Historia de la Confederación Argentina*, de Adolfo Saldías, el *Facundo* de Sarmiento, *Rosas y su tiempo*, de José M. Ramos Mejía, entre otras.

⁷Los ejemplos más obvios y notables, pero de ninguna manera únicos, son los que describen los funerales de Encarnación Ezcurra de Rosas, la ejecución de Camila, y la sección dedicada a los negros de Buenos Aires, y a su relación particular con el Restaurador, tomadas, todas ellas, directamente de *Rosas y su tiempo* de J.M. Ramos Mejía.

⁸“By postmodern historiographic metafiction, I mean novels that are intensely self-reflexive but that also reintroduce historical context into metafiction and problematize the entire question of historical knowledge. Linda Hutcheon, “‘The Pastime of Past Time’: Fiction, History, Historiographic Metafiction” *Genre* xx (Fall-Winter, 1987), 285-305. Para otras consideraciones sobre el mismo concepto, ver también Linda Hutcheon, “Postmodern Paratextuality and History”. *Texte* 5 (1987), 301-312.

pone en evidencia el problema de la posibilidad del conocimiento histórico⁹. No obstante quiero hacer la salvedad que si bien la aplicación del concepto implica la relativización de toda interpretación del hecho histórico no supone necesariamente su imposibilidad. En *Una sombra* hay un enjuiciamiento a la historiografía y la novela se postula como texto alternativo de la historia para polemizar con sus pre-textos lo que aquélla oculta o es incapaz de responder.

Intertextualmente, esta concepción de la historia puesta en práctica en la construcción de la novela se inscribe dentro de una interpretación tradicional de la cultura nacional definida por un lado por la polémica sarmientina de “civilización y barbarie” y por otro por la tesis complementaria propuesta por Ezequiel Martínez Estrada. Aceptando en lo fundamental el determinismo pesimista étnico-geográfico propuesto por ambos textos, elude doblemente la antinomia federalismo-unitarismo¹⁰. Primero, porque al tomar decidido partido por uno de los dos bandos en lucha, los caudillos provinciales federales, con “razones legítimas” para su lucha¹¹, entronca con la línea del revisionismo histórico que rechaza la tesis de Sarmiento y les asigna el nuevo papel de expresión desarticulada, pero clara, de una síntesis colectiva. Segundo, porque a pesar de sus simpatías, no hace distinciones entre partidos a la hora de asignar responsabilidades por el ejercicio deshumanizador de la violencia aplicada programáticamente hasta convertirla en una competencia por el terror¹².

Sin embargo, esta exploración de las raíces del conflicto político y de la violencia endémica y permanente que asola el país aparece como condición necesaria, pero en manera alguna suficiente para explicar y justificar la decisión de Rosas de hacer fusilar a Camila y a su amante, decisión que por otra parte no admite una explicación racional, pues éstos no presentaban ningún peligro para el régimen, ni Rosas era hombre de dejarse influir por las opiniones de sus adversarios. En el proceso de formulación de una nueva explicación, examina los argumentos con que los historiadores rosistas y antirrosistas¹³ han tratado de justificar la acción del dictador, desechándolas por insatisfactorias y poniendo al descubierto su relatividad y parcialidad, a la vez que la revela cómo Rosas carecía de autoridad legal y moral para hacer ejecutar a los amantes¹⁴. Postulando que lo “real” no puede limitarse a lo

⁹Efectivamente, si, por un lado, los califica como “señores de la tormenta”, por otro, los llama “antenas del espíritu y las esperanzas populares”. “De algún modo existía en las masas un sentimiento de perpetua frustración, de voluntad popular siempre contrariada y en lucha sorda por su expresión anhelos profundos en el alma de ‘los pueblos’ como entonces se decía” (Molina, 41).

¹⁰Esta división maniquea entre ambas facciones políticas continúa aplicándose interesadamente, a pesar de haber sido ampliamente desacreditada por historiadores como Juan Álvarez, Enrique Barba, Jorge Alén Lascano, entre otros. La existencia de intereses regionales exclusivistas —en Buenos Aires, el Litoral y el Interior— y la lucha por la hegemonía política-económica dentro de la misma Buenos Aires, confunden y borran los límites de las ideologías partidarias expuestas por algunos puristas. De todas maneras, podemos aceptar como definitiva la opinión de Barba cuando afirma que no se puede llamar federalismo.

¹¹Idem.

¹²En este sentido aprovecha la tesis de Martínez Estrada respecto al carácter del ser nacional argentino *Radiografía de la pampa* (Buenos Aires: Losada, 1945).

¹³Manuel Gálvez, *Vida de don Juan Manuel de Rosas* (Buenos Aires: Librería y Editorial “El Ateneo”, 1940); Julio Irazusta, *Vida política de don Juan Manuel de Rosas a través de su correspondencia* (Buenos Aires: n. p., 1953-1961).

¹⁴En efecto, aunque se invocó, en el proceso, una vieja ley de Indias, las Partidas prohibían,

hecho o dicho por los protagonistas de la Historia, ni basarse exclusivamente en la autoridad de una interpretación "objetiva" de pre-textos documentales, el Autor implícito decide arriesgar una hipótesis hermenéutica basada en la exploración de lo que llama la dimensión secreta de lo real y define los sentimientos que obligan a uno a actuar de una manera y no de otra, y que, al hacerlo, definen su ser.

Un hecho, un personaje histórico tiene una faz externa, concreta, posible de ser sometida a un juicio de valor, y además una carga sentimental surgida de un consenso general, una especie de energía que fascina o rechaza y opera como elemento desencadenante de imágenes mentales que rescatan de lo profundo los más diversos contenidos, en una total libertad, escenas en perpetuo movimiento, del cual constituyen su fondo secreto, su dimensión de sueño⁷.

Se entiende, entonces, que la novela esté organizada sobre la base de una subjetivización extrema de lo histórico que concreta en el discurso poético los espejismos mentales de los personajes y del narrador, para dar forma a una nueva realidad ficcionalizada donde se funden, indisolublemente, lo real y lo imaginado, lo histórico y lo onírico.

Hablar de una novela histórica surrealista parece una contradicción evidente de términos si pensamos que el surrealismo propone precisamente la aniquilación de la realidad objetiva en una "suprarrealidad" enteramente poética, caracterizada por una absoluta libertad imaginativa y por la primacía del inconsciente sobre la lógica del mundo exterior. Sin embargo, esta posición tan opuesta al estudio "científico" de la historia no impide una recreación coherente y creíble del período histórico porque la novela no trata de suscitar una ilusión mimética de realidad, más bien contribuye a ella gracias al poder connotativo de la imagen y a sus postulados ideológicos, concretamente la idea del amor como la única posibilidad de salvación individual y social¹⁵.

La caracterización de los personajes se basa en una descripción de su apariencia y de su esencia. Partiendo de una base "real" ofrecida por los pre-textos documentales, a veces mínimos como en el caso de Camila y Ladislao —la única descripción la proveen los bandos policiales que buscaban su captura— otras, ya altamente connotados como las descripciones de Rosas y Quiroga hechas por sus contemporáneos (Sarmiento, básicamente), y algunas no siempre verbales, como los retratos de los mismos personajes pintados por R. Montvoisin para, de inmediato, remontarse a un plano imaginario donde el poeta añade las imágenes que considera apropiadas para su interpretación de los personajes. Se establecen, de esa manera, relaciones entre elementos dispares que pueden chocar al Lector desprevenido, pero que tienen sentido dentro de la lógica del personaje, y se justifican por la intención del Autor. De esta manera, Camila encarna literal y metafóricamente las virtudes surrealistas de la poesía: la Belleza, el Amor y la Vida; Rosas, en cambio, los impulsos antivitales que reprimen el país entero. Como los personajes históricos

expresamente, el ajusticiamiento de una embarazada; por otra parte, Rosas había permitido el sacrilegio del fraile Aldao que vivía con dos concubinas, y él mismo mantenía, hipócritamente, en Palermo a su ahijada Eugenia Castro, con quien tuvo varios hijos ilegítimos.

¹⁵Para una exposición detallada de esta idea, así como la del rol de la Mujer en el proceso de salvación, ver André Breton, *Los Manifiestos del Surrealismo*. Traducción, notas y prólogo de Aldo Pellegrini (Buenos Aires: Ed. Nueva Visión, 1966).

no actúan, en el sentido tradicional del término, en la novela, no son presentados según un orden cronológico de su gestión pública, sino libremente asociados, según las necesidades del texto. No hay, por lo tanto, posibilidad de diálogos donde se enfrenten, ni monodialogos lúcidos donde se interroguen reflexivamente. Los personajes son presentados esencialmente en, y por, sus sueños. Todos sueñan en la novela; algunos, como los generales Paz y Quiroga, sueñan “en organizar la nación” (11), otros, sufren pesadillas provocadas por los remordimientos —el caso de Lavalle, por la muerte de Dorrego (85-87)— la mayoría de los sueños y ensueños giran en torno al amor como expresión sintetizadora de lo vital y a su represión. El más importante en esta serie, es el que revela los sentimientos ocultos del Gobernador de Buenos Aires hacia su hija Manuelita (67-69). Ésta es, sin lugar a dudas, la hipótesis más audaz de toda la novela, pero su concepción literaria es absolutamente factible —incluso desde un punto de vista histórico, según la documentación manejada— y encaja perfectamente en la unidad de la novela, al ofrecer una respuesta satisfactoria al misterio que rodea la actitud del gobernante frente al desafío de los amantes y su decisión de castigarlos severamente. Para el novelista, Rosas sólo puede sublimar el deseo incestuoso que lo atormenta mediante el ejercicio del poder absoluto, y debe, reprimir de raíz todo lo que atente contra su estabilidad. Hay, en el texto, un proceso de identificación entre ambas jóvenes que apoya la hipótesis arriesgada. Manuelita admira a Camila, pues ella vive “un resignado amor” por causa de su padre que le prohíbe casarse con Máximo Terrero. La acción de Camila despierta en ella “un oscuro deseo de libertad” y espejismos en los que participa de una relación sexual con ambos amantes; por su parte, Rosas, también sufre una pesadilla en la que entrevé “el cuerpo moreno de Ladislao entrelazado al de la Niña”, y “Manuelita con su máscara de Camila, Camila con su máscara de Manuelita” se funden en la “Hija Rebelde” que desobedece al “Gran Padre Tiránico” (273).

Este narrador que conoce tan bien la Historia y se aventura por los recovecos del inconsciente para revelarnos a los personajes en su objetividad más íntima —en sus temores y sus deseos— no puede ser definido sino como omnisciente. Si su parcialidad resulta evidente en sus comentarios, críticas, y si la selección de la prueba histórica, como en el caso de la preñez de Camila, nunca probada en forma definitiva¹⁷, lo define como no fidedigno, hay que recordar que tales atributos no les son privativos y responden a una concepción unitaria de la novela que intenta, a la vez, convencer y conmover.

La presencia autorial se manifiesta en un discurso que dirige la atención y las simpatías del Lector mediante interpelaciones directas, preguntas retóricas que exigen respuestas cómplices e incondicionales y digresiones que analizan problemas ético-sociales, como la costumbre del degüello como método de ajusticiamiento, y la moral sexual del Buenos Aires de aquellos años. Éstos, apartes, manifiestan, en un nivel extradiegético, la voluntad del Autor de mantener el monopolio de la ideología en la novela. Voluntad evidente cuando en su intención de sacudir los “horizontes de expectativas”¹⁸ del Lector implícito —argentino, mediano conocedor

¹⁷ Ver Andrés Carretero, *La santa federación: 1840-1850*, series *Memorial de la patria* (Buenos Aires: Editorial Astrea, 1975), 199-205.

¹⁸ Hans Robert Jauss, “History as a Challenge to Literary History”, en *Toward an Aesthetic of Reception*, trad. del alemán de Timothy Bahti, intro. de Paul De Man (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982), 44.

de la historia, la literatura, y la mitología nacional— el narrador minimiza la importancia de uno de los episodios más queridos para el nacionalismo rosista: los funerales de Manuel Dorrego, donde don Juan Manuel asume la dirección implícita del partido federal: "...y casi al filo de la noche, entre las primeras sombras, pronunció su oración fúnebre, en la boca del cementerio, a la luz de las antorchas: Víctima ilustre de las disensiones civiles..., etc." (65). No puede menos que llamar la atención que, en una novela plagada de citas textuales reproducidas en su totalidad, y ocupando, en ocasiones más de toda una página, ésta sea la única ocasión en que el Autor decida limitarla a la primera fase, de lo que, por otra parte, es un corto discurso, resumiendo el resto con un significativo "etc.". La desmitificación del instante en que Rosas se arroga la tarea de "restaurar" el imperio de la ley en un país sumido en la anarquía de la guerra civil, se completa mediante la referencia a una ceremonia vudú —totalmente imaginaria— que tiene lugar durante esos mismos funerales: ("Finalizada la alocución, el obispo sacrificó un gallo blanco sobre el sepulcro,..." (65-66)). La decisión autorial de asociar tal ceremonia a la solemne ocasión es doblemente significativa, porque no sólo reduce su significación histórica a un ritual brujeril, sino que lo relaciona con un tipo muy particular de magia, que busca, a través de la comunicación con los muertos, la consolidación del poder sobre cuerpos y almas: la identificación del Restaurador de las Leyes con el Barón Samedi es perfectamente plausible¹⁹.

Como ya dije anteriormente, al eludir una falsa opción partidaria, esta exploración del pasado argentino evita descargar la responsabilidad exclusiva de la violencia represiva en la figura de Rosas y sus partidarios como lo hiciera tradicionalmente la historiografía liberal y de hecho la extiende también a sus opositores unitarios acusándolos de complicidad moral en el crimen.

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. De un lado, los que como Rosas, la iglesia, y la familia de Camila perpetúan la herencia autoritaria y patriarcal de represión e intolerancia de la Conquista; del otro, aquéllos que se atreven a transgredirla, como Camila y Ladislao, y sus precursores: Pancho Ramírez y la Delfina, Juan Lavalle y Damasita Boedo, Santiago de Liniers y la Perichona, e incluso, José María Paz y Facundo Quiroga, los clásicos rivales de la historia argentina. La oposición fundamental Camila-Rosas se ve complementada por una serie de comparaciones parciales e implícitas que, por semejanza o por contraste, enriquecen la polaridad principal. De esa manera, Rosas, en sus actitudes de padre tiránico puede compararse con el padre de Camila, mientras que como amante de su ahijada, contrasta no sólo con Ladislao Gutiérrez, sino también con otras figuras públicas como Pancho Ramírez y Juan Lavalle. Por su parte, la actitud de la joven se compara y/o contrasta con la de su propia madre, con la de su bisabuela, la

¹⁹En otra ocasión, a Rosas se lo llama "El Gran Hechicero" (59), lo que corroboraría esta interpretación. No obstante, lo que el Narrador denuncia es el tipo de magia que Rosas practica, y no la práctica en sí, ya que a Camila también se la define como "la Salamandra" (154), pero su magia —"la magia de mis piernas abiertas desencadena todas las magias" (156)— es una que salva al hombre mediante el amor, acercándolo a la divinidad. La brujería que Rosas practica es de carácter utilitaria, dominadora; la de Camila, es más elemental, liberadora.

Perichona, la de Encarnación Ezcurra de Rosas y, en fin, con la de Manuelita Rosas²⁰.

Que tal realineamiento de posiciones coincida con lo propuesto por una reciente historiografía revisionista que intenta terminar con ese maniqueísmo esquemático que inmovilizaba a los protagonistas de ambas facciones políticas en antagonismos tan irreconciliables como falsos, puede parecer accidental; en todo caso, poco importa, pues el análisis subjetivo que la novela hace de la historia vale por sí mismo y tanto como el de cualquier historiador profesional. Incluso más, porque la utilización del momento histórico escogido como metáfora obvia para investigar las raíces profundas de una tendencia a la violencia todavía vigente en Argentina es una tarea que los historiadores todavía no se han decidido a realizar²¹. En la subjetivización de la historia, los protagonistas del pasado lejano dejan de ser una abstracción simbólica para inscribirse en la lectura de una experiencia colectiva concreta y reciente. Cuando Molina escribió su novela, el país salía de un período de violencia, el de la llamada Revolución Argentina (1966-73) en que tanto las fuerzas del gobierno como las de la guerrilla opositora habían hecho uso indiscriminado del asesinato como instrumento político. La vuelta a la democracia pareció señalar el fin del terror y el comienzo de una época de paz y libertad, pero los acontecimientos posteriores (1976-83) revelaron el carácter profético de la novela.

²⁰ Hay, incluso, una mención a un par de personajes menores desde el punto de vista histórico, pero que contribuyen a reforzar los efectos de analogía y de oposición mencionados: se trata de Gregorio Araoz de Lamadrid, y del fraile Félix Aldao, caudillos regionales, unitario, uno, federal, el otro, que aparecen unidos en una "entrega total a los instintos vitales" (137) que justifica su existencia anárquica y violenta. Si el caso del ex fraile anuncia la decisión de Ladislao de seguir la voz del instinto antes que las reglas sacerdotales; la actitud del "loco" Lamadrid de no rendirse ante la inevitable derrota de El Tala, es un reflejo de la decisión inquebrantable de Camila de consumir y defender su amor. Sin embargo, la figura clave que define a los antagonistas por su carácter de eje simbólico en la novela es la de Facundo Quiroga, que resume en su figura "una bárbara sinfonía de existir" (69); frente a él, se encuentra Rosas, "que no hace derroche ni de pasión, ni de valor" (60), "de energía siempre crispada" (65), "junto a una lagarta blanca... apta para no desviarlo un segundo hacia la pasión o la ternura" (67). A diferencia de Quiroga, Rosas negará siempre la vida y el amor; Camila, como el caudillo riojano, sólo obedecerá "la autonomía de su deseo" (27), y elegirá "la pasión, la voz de las fuerzas profundas" (250).

²¹ Tulio Halperín Donghi, "Argentina's Unmastered Past". *Latin American Research Review*. 23:3 (1988): 3-24.