

Cuerpos y lugares de memoria: la genealogía de Camila O’Gorman en el teatro argentino.

Brenda Werth
(Rutgers University)

“Yo he vivido antes esto...Esta noche. Lejos, en un recuerdo que no es éste mío. Una pieza así...con esa puerta cerrada...lloviendo... con esa luz... usted mirándome así.”

“Siento su vida como en carne propia. Soy su continuación. Usted es mi experiencia, yo su futuro, ya que por ser hijo sumo dos edades, la suya y la mía.”¹

Estas palabras son enunciadas por Esteban, el hijo de Stéfano, en la obra homónima (1928) de Armando Discépolo. El autor establece en ella una estructura típica de su dramaturgia, cuyo eje se centra en la repetición de la experiencia y la identidad entre el padre y el hijo. La oración más provocadora es “Yo he vivido antes esto” pronunciada por Esteban, en la que la sensación de estar repitiendo la historia de su padre, en el mismo lugar, en una superposición de vidas que combina la familiaridad y la enajenación, configura una genealogía emblemática del *grotesco criollo*. Pero además de esta repetición familiar, la frase “Yo he vivido antes esto” también parece referirse metadramáticamente a la misma experiencia teatral.

La sensación de *haber* vivido, de *haber* visto, oído y sentido antes pertenece al mundo del teatro, tanto para los actores como para los espectadores. Cuando Marcelo le pregunta a Bernardo en la primera escena de *Hamlet*: “¿Y qué? ¿Se ha vuelto a aparecer eso esta noche?”, refiriéndose al fantasma del Rey, se produce lo que Freddie Rokem llama “la dimensión fantasmal” del teatro.² Dentro de ella, los personajes reaparecen, las historias se repiten y todos los que participan en este espacio teatral - en esta dimensión fantasmal – piensan asimismo, “Yo he vivido antes esto.”

Este trabajo no se ocupará de la obra de Discépolo, sino de esta dimensión fantasmal que permite la resurrección corporal de personajes familiares en el escenario y la representación y la repetición de la historia en el teatro. Específicamente quiero centrarme en algunas puestas emblemáticas del teatro argentino que re-presentan la historia de Camila O’Gorman. El episodio

¹ Armando Discépolo. *Stéfano. Obra dramática*. Osvaldo Pellettieri (ed.), Buenos Aires, Editorial Universidad de Buenos Aires, 1987; 134, 140.

² Freddie Rokem, *Performing History. Theatrical Representations of the Past in Contemporary Theatre*. Iowa City, University of Iowa Press, 2000; 6.

histórico traumático y bien conocido³ se refiere a la ejecución de Camila O'Gorman y de su amante, el cura Uladislao Gutiérrez, bajo el gobierno de General Juan Manuel de Rosas, en 1848, ha sido representado por varios géneros artísticos a lo largo de los últimos 150 años. Una de las primeras producciones es la novela *Camila O'Gorman*, escrita en francés por Felisberto Pélissot, en 1856 y luego traducida al español por Heraclio Fajardo y llevado al escenario porteño en 1862⁴, Juana Manuela Gorriti escribe el ensayo "Perfiles Divinos: Camila O'Gorman" que figura en su antología *Panoramas de la vida. Colección de novelas, fantasías, leyendas y descripciones americanas* de 1876⁵. Versiones más conocidas incluyen la novela *Una sombra donde sueña Camila O'Gorman*, escrita por Enrique Molina en 1973, y el film *Camila* dirigido por María Luisa Bemberg y estrenado en 1984. Sin embargo, el género que más ha sido apropiado para representar la historia de Camila es el teatro⁶.

En este trabajo quiero enfatizar la singularidad del género teatral por su capacidad de producir lugares de memoria y crear una energía intersubjetiva y corporal, que logra resucitar y representar personajes históricos en un espacio performativo que no es puramente ficticio ni tampoco real, sino un lugar intersticial y fantasmal (Rokem, 11-25).⁷ "Vivir en carne propia" es la forma en que Esteban describe en *Stefano* la sensación de verse identificado con el Otro, en este caso, su padre. No es casual, creo, que la frase "vivir en carne propia" se utilice para referirse a una experiencia de identificación profunda y tampoco es de sorprender que el teatro sea el lugar, por excelencia, donde la resurrección de cuerpos provoca esta intensa sensación de reconocimiento e identificación.

¿Qué significa darle cuerpo a figuras históricas en el teatro y cómo afecta esta corporalidad la transmisión del testimonio y los procesos de identificación?; ¿cómo ha sido refuncionalizado el género trágico en la

³ Para preservar su amor, considerado transgresor por la sociedad y el gobierno de esta época, Camila y Uladislao se escapan de Buenos Aires, adoptan seudónimos e intentan comenzar una vida nueva en Goya, provincia de Corrientes. Sin embargo, son descubiertos, detenidos y sentenciados a muerte por Juan Manuel de Rosas.

⁴ Felisberto Pélissot y Francisco López. *Camila O'Gorman*. Trad. Heraclio Fajardo. Buenos Aires, Imprenta Americana, 1856.

⁵ Juana Manuela Gorriti. "Perfiles Divinos: Camila O'Gorman." *Panoramas de la vida. Colección de novelas, fantasías, leyendas y descripciones americanas*. Tomo II. Buenos Aires, Imprenta y Librerías de Mayo, 1876.

⁶ Enrique Molina, *Una sombra donde sueña Camila O'Gorman y otros textos*. Tomo I. Buenos Aires, Corregidor, 1997.

⁷ Pierre Nora. "Between Memory and History: *Les Lieux de Mémoire*." *Representations* 26 (1989): 7-25.

representación teatral de la historia de Camila O’Gorman y qué implicaciones pueden tener estas adaptaciones para la experiencia perceptiva, tanto individual como colectiva?; ¿cómo se ha ido modificando la representación teatral de esta historia con relación a los cambiantes contextos sociales y políticos? y ¿cómo pueden relacionarse estas modificaciones con las políticas contemporáneas de la memoria y la identidad nacional? son las preguntas que vertebran este trabajo.

En las versiones literarias de la historia de Camila O’Gorman es llamativa la frecuencia con que los narradores vuelven al lugar del hecho histórico, es decir, a Santos Lugares. En el ensayo *Divinos Perfiles* de Gorriti de 1876, la narradora pasea por las afueras de Buenos Aires y se encuentra en el mismo lugar del crimen, pero no se da cuenta hasta que su acompañante de viaje le señala los muros del edificio de la Crujía (p. 370). La narradora responde que: “Al escuchar ese nombre, el blanco fantasma de una mártir cruzó mi mente. ¡Camila O’Gorman! Exclamé. Y la linda aldea que se alzaba entre la fronda de los vergeles tornóse á mis ojos el campamento de terrible memoria” (p. 371). De modo parecido, en la novela de Pélissot y López, el narrador expresa su deseo de ver el sitio del crimen y su interlocutor responde que: “Os halláis en él precisamente, señores.” (p. 202). Este deseo de *estar* en el lugar del evento histórico, de volver a ver, de presenciar físicamente el lugar tiene mucho que ver con la elaboración de la experiencia traumática y el intento de asimilar la historia a la memoria tanto individual como social.

El teatro puede producir este retorno al lugar físico en un sentido mucho más literal para facilitar esta incorporación. Por ejemplo, en *Camila O’Gorman: Una tragedia argentina* de 1959, el dramaturgo Miguel Alfredo Olivera sitúa el comienzo de su obra en Santos Lugares en el año 1885, casi cuarenta años después del hecho, cuando la cárcel “ya está abandonada y en ruinas. El gran patio, cubierto de malezas. Todo el suelo se ha convertido en un campo de margaritas silvestres.”⁸ En la primera escena aparece, “una vieja loca vestida de novia y coronada de azahares; es la ‘novia del Socorro.’ Trae una corona de rosas que deposita en el sitio donde cayó Gutiérrez” (p. 14). Evocando identificaciones con Ofelia, la figura fantasmal empieza a cantar como si fuera Camila. Canta, por ejemplo:

Por fin estamos a salvo
--Uladiaslao y Camila—

⁸ Miguel Alfredo Olivera. *Camila O’Gorman: Una tragedia argentina*. Buenos Aires: , Emecé Editores, 1959; 13.

Ya nada pueden hacernos:
tú dormido, y yo dormida.

Me perdí entre madre selvas
y me hallé entre margaritas,
y aquí me tiendo de nuevo,
mi muerte junto a tu vida (p. 14).

La mujer que proclama ser Camila en los versos es, en realidad, según unos personajes que están observando la escena: “una pobre beata loca [cuyo] novio fue asesinado el mismo día de la boda, que debió bendecir el cura Gutiérrez en su parroquia del Socorro” (16). Con la resurrección corporal de esta figura en el escenario, que *parece*, pero que no *es* el fantasma de Camila, Olivera explora este espacio fantástico entre la vida y la muerte y entre la realidad y la ficción. Aquí se ve cómo el teatro, en un sentido muy literal, logra dar voz y cuerpo a testimonios históricos cuya presencia en el imaginario nacional se cuestiona y se re-afirma a través de cada representación. Para el espectador, la resurrección de esta figura produce tanto familiaridad como distancia en los procesos identificatorios, ya que el reconocimiento de la figura de pronto se convierte en el desconocimiento y viceversa. El cuerpo llega a ser repertorio y signo de múltiples identidades cuya interacción con el público produce diversas vías de identificación. Estas múltiples identificaciones pertenecen al marco perceptivo que da forma al horizonte de expectativas y consolida nociones de comunidad e identidad nacional.

Cada vez que la historia de Camila O’Gorman se representa en el escenario su presencia es re-evaluada y reafirmada en la conciencia nacional. Modificaciones en la representación del hecho histórico reflejan y producen cambios en el horizonte de expectativas de los espectadores. A veces las modificaciones se alejan del canon convencional y prueban demasiado los límites de este marco perceptivo de los espectadores, provocando inquietud e impidiendo identificación con las figuras históricas representadas en el escenario. Por ejemplo, el estreno de la versión de L. Mendoza Ortíz, *Camila O’Gorman. Drama histórico* (1914) es prohibida por el gobernador de Buenos Aires por su representación “anti-patriótica e inmoral” del hecho histórico.⁹ En su *Advertencia*, el dramaturgo responde a la decisión del gobernador y proclama que: “el nombre de Camila O’Gorman no puede ser considerado propiedad de algunas personas cuando la historia ha tiempo que se lo apropió” (p. 6). La

⁹ L. Mendoza Ortíz. *Camila O’Gorman. Drama Histórico* {arreglado de la novela de Gutiérrez, del mismo título}. Buenos Aires, Talleres Gráficos de Selin Suárez, 1914; p. 7.

censura de esta producción revela el intento de frenar la inevitable transición al uso público de la historia de Camila O’Gorman. En Buenos Aires, el rechazo a la obra de Mendoza Ortíz resulta del carácter no ortodoxo de su versión, combinada con el deseo de estrenarla en la ciudad en donde transcurrió el hecho histórico.

La versión de Camila que propone Mendoza Ortíz altera considerablemente la trama histórica con la incorporación y reivindicación de la figura del gaucho. Mendoza Ortíz apenas le presta atención a la historia de amor entre Camila y Uladislao, prefiriendo focalizar su interés en el personaje de Lázaro, amigo de la infancia de Camila, y la intriga que resulta de su solidaridad con los Unitarios. En la obra de Mendoza Ortíz, Banón es el personaje celoso y vengativo cuyo papel principal es informarle a Rosas de las transgresiones, primero la de Lázaro, y después la de Camila y Uladislao. Como en la mayoría de las versiones de la historia, el final parece terminar con la ejecución de la pareja. Sin embargo, en la obra de Mendoza Ortíz, después de los disparos reaparece Lázaro en el escenario, disfrazado de gaucho y con un cuchillo. Lázaro (dado por muerto por Banón) ha vuelto para vengarse a sí mismo y para vengarse de la muerte de Camila y Uladislao. Mata a Banón y sus últimas palabras son: “Libertad, libertad, libertad!” (109). Mendoza Ortíz presta atención a la historia trágica de Camila O’Gorman para hacer resaltar la valentía y justicia de la figura del gaucho, una modificación que no fue aceptada dentro del horizonte de expectativas del público porteño en 1914. Aquí resulta clara la relación entre el imaginario nacional y el escenario teatral. El rechazo de esta obra en Buenos Aires en 1914 parece fundarse en el hecho de que el lugar de Camila O’Gorman en el imaginario/escenario nacional no se comparte con la figura del gaucho, otro icono nacional cargado con un diferente repertorio de signos y connotaciones. El fracaso de intentar juntar ambos iconos nacionales revela la resistencia de admitir y acomodar modificaciones en la representación y la percepción de las historias nacionales.

La gran mayoría de las representaciones teatrales de la historia de Camila O’Gorman son refuncionalizadas dentro del género trágico. El enfrentamiento entre el individuo y la sociedad, la presencia y la influencia de la figura paternalista y autoritaria y la catástrofe son elementos que caracterizan tanto la tragedia clásica como la historia de Camila O’Gorman. No obstante los paralelos de estructura y contenido, resulta problemático referirse a los elementos aristotélicos de la tragedia griega (anagnórisis, catástrofe y catarsis) cuando la fuente de la tragedia pertenece a la historia nacional. ¿Sería posible

considerar a Camila O'Gorman como la "Antígona nacida en el Río de la Plata" tal como la denominó un crítico teatral en ocasión del estreno de la versión escénica musical de *Camila* (1989) de Agustín Pérez Pardella?¹⁰ En *Antígona Vélez*, la adaptación del mito griego escrito por Leopoldo Marechal en 1951, Don Facundo Galván, que de algún modo encarna la figura de Creonte, proclama que Antígona y Lisandro son sacrificados por el bien de la nación, para que las futuras generaciones "algún día cosecharán en esta pampa el fruto de tanta sangre."¹¹

Es mucho más fácil hacer comentario social o político, o promover una agenda nacional a través de la apropiación de tragedias ajenas, como en el caso de Antígona. Cuando la fuente de la representación trágica es nacional y se basa en un evento traumático, la inversión emocional del espectador impide la realización de catarsis y restablecimiento del orden social indicados para la tragedia clásica. No hay casi versiones teatrales de la historia de Camila y Uladislao que se atrevan a sugerir que su sacrificio haya sido justificado para el bien de la sociedad. Lo que predomina en las versiones que retoman el evento histórico es el sentido de lo trágico que produce la violencia gratuita del evento. El mensaje final en la mayoría de las versiones se resume en las últimas palabras del personaje de Reyes, al asesor de Rosas, en la ya comentada obra de Olivera: "¡más le valía al Restaurador haber perdido una batalla!" (p. 108).

Eduardo R. Rossi y Alberto Ballerini, llevan su poema dramático, *Camila O'Gorman* a la escena en 1927, con Blanca Podestá en el papel protagónico.¹² Los autores ejercen la licencia poética de modificar la trama en esta obra para sugerir que se podía haber evitado el desenlace trágico. En esta obra, la figura de Rosas condena a Camila a muerte, pero luego de mucha deliberación y una lucha interna, decide que la tiene que salvar. Envía el perdón firmado por él, pero el mensajero no llega a tiempo y la pareja es ejecutada. A causa de estas modificaciones, esta versión es la que más se asemeja a la tragedia clásica. La figura de Rosas reconoce su error, pero la anagnórisis llega demasiado tarde para salvar a la pareja. Las últimas palabras de Camila proclaman su deseo de que las cenizas de Rosas nunca encuentren "tumba para descansar en el suelo americano" (p. 24). En su discurso resuenan las palabras del escritor argentino José Mármol, quien, profetiza con referencia a Rosas que "ni el polvo de sus

¹⁰ Osvaldo Quiroga. "Camila O'Gorman, una Antígona nacida en el Río de la Plata." *La Nación* 26. Abril, 1989.

¹¹ Leopoldo Marechal. "*Antígona Vélez*" y "*Las tres caras de Venus*." Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1970; 58.

huesos la América tendrá (1843)”¹³. En ambas citas se evidencia la centralidad del cuerpo en las nociones de pertenencia nacional. El teatro, lugar que combina lenguajes verbales y no-verbales, puede abarcar la temática del cuerpo y la nación metafóricamente sin perder de vista esta materialidad del cuerpo.¹⁴

La obra *Una pasión sudamericana* de Ricardo Monti (1989) es novedosa ya que introduce modificaciones tanto en la temática como en el estilo de la representación de la historia de Camila O’Gorman.¹⁵ Temáticamente, Monti se centra en el Brigadier, la figura que se remite a Rosas, quien está esperando que estalle la batalla entre sus fuerzas y el “Loco”, una entidad extraescénica elusiva que permanece, cuya identidad es un híbrido construido de referencias textuales de Sarmiento, Alberdi y Lavalle. Mientras espera, el Brigadier delibera sobre el caso de Camila y Uladislao, personajes que siempre permanecen fuera del escenario. No obstante, su historia es interpretada por los bufones, cuatro personajes cuyas actuaciones son dirigidas por Farfarello, en una obra *dentro* de la obra principal que, dividida en las estaciones infierno, mundo, purgatorio y paraíso, dialoga intertextualmente con la *Divina Comedia*. El Brigadier decide finalmente que la pareja debe morir, pero el hijo de Camila y Uladislao sobrevive y, en la última escena, es llevado al escenario y ofrecido al Brigadier. Esta modificación en la trama histórica representada en la versión de Monti es muy provocadora, ya que de alguna manera propone la restitución de una genealogía destruida por la violencia¹⁶. Cuando esto ocurre, el Brigadier libera a Barrabás, un gaucho monstruoso en cuyos ojos “arden el furor homicida y la demencia” (p. 33), que permanece encadenado en un rincón oscuro durante toda la obra, quien sale por la puerta y desaparece en el mundo extraescénico. Monti logra así representar una yuxtaposición desconcertante entre las nociones de nacimiento y apocalipsis.¹⁷ Estos mensajes de continuidad y ruptura, restitución y destrucción, con los que concluye la obra impiden que los espectadores se identifiquen con la historia y lleguen a tener una sensación de resolución.

¹² Eduardo Rossi y Alberto Ballerini, *Camila O’Gorman. Poema dramático en cinco actos*. En *Bambalinas*. Revista Teatral. Año XII, nº 573, 1929.

¹³ José Mármol, *Carta a Rosas* (1843) Citado en: Ricardo Rojas. *Obras*. Tomo XIII. *La literatura Argentina. Ensayo filosófico sobre la evolución de la cultura en el Plata*. Buenos Aires, La Facultad, 1925; 715.

¹⁴ Véanse las observaciones que hacen Beatriz Trastoy y Perla Zayas de Lima sobre la relación entre la lingüística y la corporalidad en su libro *Los lenguajes no verbales en el teatro argentino*. Buenos Aires, Oficina de Publicaciones del CBC, UBA, 1997; 29-79.

¹⁵ Ricardo Monti, *Una pasión sudamericana*, Ottawa, Girol Books, 1993.

¹⁶ Según Osvaldo Pellettieri, a cargo del estudio preliminar de la versión consignada en nota 15, cualquier interpretación de optimismo o esperanza acerca del nacimiento del niño es teñida por la mirada irónica que predomina en la obra (p. 18).

¹⁷ Martín Rodríguez. “El intertexto de Roa Bastos en *Una pasión sudamericana* de Ricardo Monti”, en Osvaldo Pellettieri (ed.) *El teatro y sus claves*. Buenos Aires, Galerna, 1996; 113.

Estilísticamente Monti rompe con el realismo que caracteriza la producción artística de la historia de Camila y Uladislao y adopta elementos neogrotescos y expresionistas, cuya herencia se ubica en la dramaturgia nacional en obras de Defillipis Novoa y Arlt.¹⁸ La dramaturgia de Monti también se destaca por su importe simbólico y la crítica señala el ambiente onírico y ritualístico que logra crear en las puestas, con frecuencia invocando a Artaud, para describir el mundo dramático del dramaturgo. La naturaleza episódica en su obra, combinada con la abundancia de elementos metateatrales inevitablemente invita comparaciones con Brecht. Esta diversidad estilística provoca lo que Osvaldo Pellettieri identifica como una ruptura en el horizonte de expectativas que no había anticipado el medio, ya acondicionado y acostumbrado al realismo en la representación de esta historia (p. 52). Jean Graham-Jones también identifica este desfase en la recepción de la obra y señala que el uso de la metateatralidad en la representación de la historia de Camila y Uladislao crea distancia en el espectador, impidiendo los procesos de identificación, empatía o catarsis.¹⁹ La recepción de la obra no es unilineal. Algunos críticos parecen resistir la apertura que requiere esta puesta. Otros aplauden a Monti por su valentía de decir en *Una pasión sudamericana* lo que la escena pública calla, relacionando así, una vez más, el marco social con el marco estético.²⁰ Irónicamente, el gesto de Monti de resucitar la figura de Rosas en el teatro para examinar el pasado es contrastado por el gesto oficial de enterrar el pasado, a través de la ceremonia de repatriación de los restos de Rosas a la Argentina, organizada y llevada a cabo por el entonces Presidente Carlos Menem, un mes antes del estreno de la obra, en octubre de 1989.

Lo que destaca a la obra de Monti de las demás producciones dramáticas que retratan el episodio de Camila y Uladislao es la conciencia de la teatralidad de la historia, demostrada a lo largo de la obra en numerosos ejemplos de autorreferencia y metateatralidad. Cuando el Edecán le pregunta al Brigadier si ha tomado una decisión con relación al caso de Camila y Uladislao, el Brigadier contesta que, "¿Pero qué tengo que ver yo con ese enredo? ¿Soy un autor de comedias, acaso?" (p. 40). En otro momento, el Edecán le pregunta al Brigadier

¹⁸ Osvaldo Pellettieri. Introducción "El teatro de Ricardo Monti (1989-1994): La resistencia a la modernidad marginal." *Ricardo Monti. Teatro. Una pasión sudamericana, Asunción, La oscuridad de la razón*. Buenos Aires, Corregidor, 1995; 11.

¹⁹ Jean Graham-Jones, "Camila y *Una pasión sudamericana*: Bemberg, Monti y un paraíso perdido argentino." en Daniel Altamiranda, *Segundas Jornadas Internacionales de Literatura Argentina/Comparatística*, Buenos Aires, UDEBA, 1997; 104.

²⁰ Horacio González, "Ricardo Monti, su pasión y el combate por la historia." *Nuevo Sur*, nº 29, nov. (1989).

si quiere que Farfarello deje de cantar versos y el Brigadier le responde: "¡Hombre! ¿qué tiene contra el teatro?" (p. 51). Estos ejemplos metateatrales sirven para aumentar la conciencia de la teatralización de la representación de la historia. La autorreferencia que exhibe el personaje del Brigadier provoca al espectador a reconocer esta conciencia y a analizar su propia relación con el evento histórico que es representado en el escenario desde el contexto contemporáneo. Con sus modificaciones en la representación de la conocida historia de Camila y Uladislao, Ricardo Monti logra que el espectador reconozca que: "Yo he vivido antes esto", pero al mismo tiempo: "Yo no he vivido antes esto." De esta manera, Monti logra evitar perpetuar la idea de la condena a la repetición histórica, sin pretender por ello romper con la continuidad de esta genealogía histórica tan presente en el imaginario argentino.

Darle cuerpo a la historia en la representación teatral implica la exploración de la dimensión fantasmal establecida por Rokem, un lugar simultáneamente real y ficticio, donde las historias se repiten y los personajes re-aparecen para dar sus testimonios. Como afirma Marvin Carlson, cada obra teatral podría considerarse una obra de la memoria.²¹ El teatro crea un lugar de la memoria donde los lenguajes verbales y no verbales se combinan para crear diversos modos de transmisión de la memoria individual y colectiva. La producción y la representación de los grandes mitos nacionales en el teatro son prácticas culturales y estéticas que colaboran en la constante renovación del imaginario nacional. 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. No obstante, las grandes conjeturas acerca de la relación entre la sostenida representación de la figura de Camila O'Gorman y las implicaciones para la identidad nacional y la memoria colectiva, quizás en el fondo y en el sentido más elemental, lo que más nos motiva y atrae es el deseo de llegar a conocer a la persona quien fue Camila O'Gorman, aunque sea solamente a través de una huella, apenas perceptible. Esta necesidad de volver al lugar también refleja el deseo humano de volver a conocer a la persona, un retorno que puede facilitar la experiencia teatral, aunque se trate del retorno a un lugar impreciso, entre la ficción y la realidad.

²¹ Marvin Carlson, *The Haunted Stage: An Overview*. Ann Arbor, University of Michigan Press, 2001; 2.