

LA TEXTUALIZACIÓN DE CAMILA O´GORMAN EN LA ESCRITURA DE JUANA M. GORRITI

(THE TEXTUALIZATION OF CAMILA O´GORMAN IN JUANA M. GORRITI´S WRITING)

AMELIA M. ROYO*

RESUMEN

El análisis de «Camila O´Gorman», texto de Juana M. Gorriti perteneciente a *Panoramas de la vida* (1876), como relato histórico sirve de soporte para una lectura ideológica, respecto de la idea de nación en la autora.

Examinar el entramado estructural de un episodio trágico imputable a la tiranía de Rosas demuestra la presencia del debate político de la época.

A través de la teoría del imaginario se advierte que las estrategias narrativas propias de la escritura impugnan complicidades con el régimen.

Los trazos de Juana M. Gorriti legitiman el deber ser de la mujer en lo explícito, pero los personajes femeninos se asimilan a lo que prescriben Ilustración y Liberalismo para el género.

ABSTRACT

The analysis of Camila O´Gorman, text by Juana M. Gorriti in her book Panoramas de la vida (1876), as a historical account supports an ideological interpretation of the author´s idea of nation.

The analysis of the structure of a tragic episode attributed to Rosas´ tyranny shows that the political debate of that period is present in the book.

Through the theory of the imaginario, it is observed that the narrative strategies that characterize her writing legitimizes explicitly how a woman should be, but her feminine characters are similar to those proscribed for the genre by the Illustration and Liberalism.

INTRODUCCIÓN

En el marco de dos investigaciones de apariencia diferentes por los objetivos y cronologías (siglo XIX, en un caso; siglo XX, en el otro) que abarcan, surge la inquietud de imbricarlas a través del tratamiento de un eje temático que permitiría cotejar cuestiones centrales como son la apropiación del hecho histórico para su ficcionalización y el efecto de la distancia temporal con ese hecho, puesto de manifiesto en la escritura.

Este trabajo tiene por objeto conocer el modo en que una escritura próxima en el tiempo traduce un hecho de enorme repercusión en la sensibilidad de los argentinos como lo fue el ajusticiamiento de Camila O´Gorman por la institución represora del régimen de Rosas.

* Consejo de Investigación - Universidad Nacional de Salta.

Por estar comprometida en el desarrollo de un proyecto que se ocupa de la transposición literaria actual de dos tramos polémicos de la historia nacional como lo son rosismo (y peronismo), interpreto que un intento de lectura de la producción del siglo XIX sobre uno de esos fenómenos socio/políticos, arrimará datos y comprobaciones que van abonando el mismo terreno de sentido.

Hablo de un texto cuya autoría responde a una personalidad bastante estudiada en las últimas décadas a raíz de los abordajes que atienden a marcas de género, merced a la relevancia que cobran los estudios develadores de la impronta femenina. Se trata de Juana Manuela Gorriti, tan conocida por su labor de cuentista de lo fantástico como por su persistencia en novelar el referente histórico. En ese cruce la autora ha incursionado en el relato centrado en personajes de existencia real, en unos casos vinculados a la historia familiar por su raíz vernácula en el Norte de la incipiente Nación Argentina. Así por ejemplo hay capítulos dedicados a Güemes o a los mismos Gorriti, de conocida participación en la gesta de la independencia.

Pero de lo que me propongo hablar es de «Camila O'Gorman» relato incluido en una sección de Panoramas de la vida (1876), titulada «Perfiles divinos», sintagma que anticipa el abordaje de personas extraordinarias.

LAS ESTRATEGIAS DE TEXTUALIZACIÓN

Juana Manuela Gorriti es una de esas escritoras que más se lee y más se confirma en ella su apego a determinadas formas; la recurrencia de temas históricos explicaría que apele a similares estrategias para textualizar tramos y personajes de fisonomía ya canonizada por la escritura romántica. Lo notable es que la observación de estructuras bastante fijas tiene vigencia no sólo en el relato de base histórica, sino aún en el fantástico.

Es a partir de esta premisa que intentaré el análisis de un texto perteneciente al corpus que tematiza la historia nacional, en la larga circunstancia del rosismo. Con anclaje en uno de los episodios de más trágicos contornos como lo fue el fusilamiento de una mujer embarazada, por su pecado de amor, la escritora teje una trama pasible de ser leída en un registro ceñido al verosímil.

Por otra parte el texto presenta elementos asociados al sesgo ideológico en lo que respecta a la idea de nación, de tanta relevancia en el campo intelectual al que pertenece la autora por los años en que escribe estos "Perfiles divinos", título englobante del texto que me ocupa.

Al intentar condensar la trama reaparece esta impresión de que la estructura da cuenta de una inclusión en cadena y evidencia marcos sucesivos que van abriendo espacio para otras instancias hasta llegar al meollo argumental. El envoltorio más exterior ambienta la historia desde la perspectiva de la voz narradora (en un presente que evoca otro tiempo histórico) en el curso del diálogo aparentemente desprevenido de los paseantes por las cercanías de Santos Lugares(1).

"_ ¡En mala hora evocara el coronel la lúgubre crónica del paredón!"
(Gorriti, 1876 :371)

El diálogo sobre el sitio de la trágica evocación dispara la emergencia protagónica del Coronel G. que refiere un tiempo más remoto aún: aquel instante feliz de su enamoramiento inolvidable y platónico de la figura femenina que constituye el motivo central, Camila O´Gorman, aunque su nombre no se revela en esta secuencia, sólo la voz: «*El canto había cesado, y yo lo escuchaba todavía en mi corazón...*»(373)

Es en el contexto de esa versión que se accede al episodio de triste celebridad, pues el segundo narrador-protagonista instala en primer plano su desencanto amoroso y su alejamiento, tras comprobar que la mujer objeto de sus desvelos fluctúa entre la imagen de ángel y la encarnación del pecado.

Aquella «*voz celestial*» se trasmuta en la «*encubierta*» que asiste a un encuentro furtivo con otro, cuya entidad no se devela, sino a través de una señal en las tinieblas, con toda la simbología romántica que acarrea la realización textual. Hasta aquí el enmarque no prefigura el centro de la diégesis, muy por el contrario incorpora datos que informan una alta dosis de verosimilitud; pues el protagonista parece este narrador que, a más de contar su frustración amorosa se declara en convivencia con el régimen(2).

Es precisamente en la circunstancia de su vuelta al país que se produce el hecho que ingresa a la protagonista femenina, pero en prolepsis con lo que será el núcleo narrativo que justifica todos los antecedentes(3).

Cabe aquí detenerse en un recurso: el de la construcción del personaje por la vía del rumor. El narrador del enmarque consecutivo es un interlocutor anónimo de un diálogo entre los que, curiosos, asisten a la ejecución. De esa voz innominada se oye una segunda historia -en orden de aparición, pero primera en importancia-, se trata de la conocida fuga y persecución de Camila O´Gorman y Uladislao Gutiérrez (nombre ausente en todo el texto)(4). Lo significativo es que ese rumor no sólo agrega datos a la versión historiográfica, sino que además refracta en un personaje secundario, a la pareja de prófugos amantes, las pasiones del protagonista-narrador, ahora convertido en escucha de los antecedentes y testigo de tan fatal desenlace: el fusilamiento de la pareja.

Páginas atrás se discursiviza los celos con la misma impronta apasionada del amante romántico, sujeto incapaz de discernir entre la mujer ángel y el oscuro interior del eterno femenino.

«Quedéme inmóvil, fijos los ojos en la sombra que me ocultaba, en la mente la imagen de virgen de blanco velo [...] y en el corazón un sentimiento de punzante amargura [...]: mezcla de dolor y de rabia que me impulsaba a los más horribles proyectos. Habría querido armar mi mano de un puñal para ir a sondear con él los misterios que se escondían bajo aquel grupo de sauces.» (J.M. G., 378).

Sin superar aún la instancia del argumento, estructurado en la matriz del doble relato enmarcado que trasunta credibilidad como en el caso del cuento fantástico de larga tradición en nuestra literatura(5), advierto que la misma Juana Manuela Gorriti es maestra en la práctica de esta estrategia(6), y digo maestra

porque parece situar el cruce de lo fictivo en la transposición de personajes de un nivel a otro del relato. Esto no siempre es por la vía de la traslación de la misma identidad, sino dotando a otro actor de las cualidades o sentimientos de un primero. Así, en el plano de los hechos referidos por una voz que emerge como rumor, el amante desdeñado por Camila -se trata de uno desplazado por el sacerdote, de quien no se tenía noticias hasta ahora (cf. supra)- sigue a la pareja en su huida y reconoce la voz de la mujer amada:

«Al escucharla, el caminante se alzó con un salto de tigre; y arrojándose sobre el lomo de su caballo, se alejó a toda brida. Pocos días después una partida penetró a mano armada en el tranquilo pueblecito...» (385)

Todo este artificio, que hoy podríamos definir como borgeano, resulta anticipatorio de ciertas estrategias oníricas o especulares del cuento fantástico, pero no dejan de ser sólo objeto de descripción formal hasta tanto se indague en el nivel más profundo de su semántica.

Tal vez la clave pueda entreverse al desplazar el eje del análisis al vector ideológico. Aquí es preciso retrotraer la junción con el tópico de la comunidad nacional. En un trabajo previo sobre rosismo quedó demostrado hasta qué punto toda urdimbre amorosa transcribe el debate político de época, pues entre el haz de actantes de los cuentos históricos, en debate con el régimen represivo de la tiranía, siempre aparece un sujeto en conflicto trágico. Conflicto que se expresa en su moral dividida entre el amor y el compromiso político con el orden espúreo. «*Yo ignoraba quién fuera la víctima y ya aquel fallo inexorable me horrorizó.*»(381).

Concretamente en «Camila O'Gorman» el actante sin nombre, identificado como el Coronel G. es el que confiesa profundo amor(7) por la protagonista, razón que lo aleja de Buenos Aires por acompañar la misión diplomática del padre.

El clímax del cuento se produce en el instante en que el Coronel G., asiste al escenario donde se producirá la ejecución, y es ahí donde reconoce la voz de la amada, única evidencia sensible entre el ideal y su objeto: «*Aquella voz del dominó negro: era la voz del Maris Stella!*» (385) -adviértase hasta dónde la sustitución de la persona concreta por su voz, es una constante como marca de suspenso.

¿Cuál es, entonces, la relación entre este tipo de relato histórico y el planteo ligado a la conciencia de nación?

En realidad es posible relevar en un amplio sector de la producción de Gorriti un motivo recurrente como es la vuelta, así en «Una ojeada a la patria» (segmento de *Gubi Amaya*, *Memoria de un salteador* como en *La tierra natal* (1889), la narradora protagonista describe una naturaleza pletórica de historia y autobiografía. Se puede hipotetizar que una «narrativa del retorno» implícitamente estaría proyectando la imagen de una nación devastada por el régimen. Así, el sujeto de la vuelta, que es el mismo de la escritura, es la conciencia del viejo orden que sobrevive y está llamada a restaurar -valga la paradoja- la construcción nacional en tanto comunidad heredera de la gesta independentista. Comunidad imaginada -en términos de Anderson- por el proyecto liberal, al que suscribe la autoría.

Exactamente aquí ancla la estrategia con la que la escritura impugna determinadas complicidades de los argentinos que no vivieron proscripciones ni exilios durante el mandato de Rosas. Es decir aquellos que a su retorno de misiones oficiales encomendadas por el poder, también comprueban el efecto devastador y cruel de la tiranía.

El Coronel G., como narrador-actor, en diálogo con el yo que introduce el plano-marco de todo el texto, es un personaje trágico. Vive el desgarramiento de haber vuelto a la patria a saciar la añoranza de una ciudad que evoca con rostro de mujer, y de encontrarla convertida en cadalso.

«Fuera de mí, en un acceso de locura, arrójeme con ademán agresivo entre el grupo de esbirros.

Dos bayonetazos me echaron a tierra sin sentido; pero no antes de haber entrevisto [...] el divino perfil de aquella que deslumbró mis ojos en el templo del Socorro». [subrayado mío] (J.M.G., 1876:385-86)

Los análisis semióticos en general postulan que la iteratividad de los elementos del texto artístico (de estrategias narrativas en este caso) da cuenta del sentido. En otros textos de trasfondo histórico aparece un rasgo entre psicoanalítico y social que se representa como filicidio y otros modos de traición a lo más profundo de los valores. (Royo, 1999). Este ingrediente que parece remontarse a los mitos de la tragedia clásica, mediatizada por el romanticismo, transcriben la rigidez de una estética de esquema bipolar entre el mal y el bien, la culpa y el perdón.

Con este esquema entronca otro de los nudos ideológicos del texto, el que tiene que ver con la dialéctica feminista con que se ha identificado a estos dos actores sociales extraordinarios que fueron, en su momento, Camila y Juana Manuela. Tanto la historia como la literatura transmutan su entidad de sujetos empíricos en una suerte de constructos modélicos, a merced de la lectura.

Lo que quiero expresar con este giro de la exposición, que resitúa personaje-narrador y autora en el mismo espacio extratextual, es que no se puede prescindir de la importancia que adquiere para el proceso de análisis la condición femenina puesta en discurso por la escritura de otra mujer. Se reabre, a esta altura, la posibilidad de interpretación de la distancia entre la cronología de los sucesos: 20 de agosto de 1848, y la circunstancia de producción del texto que los literaturiza (1876). Los veintiocho años transcurridos entre uno y otro acontecimiento permitirían conjeturar que las motivaciones de la escritura se inscriben en el mismo sector de muchas otras versiones literarias cercanas a la caída de Rosas. Esto es: aprovechar al máximo un pretexto de tanta ejemplaridad dramática para elevar voces de ataque al régimen depuesto y a una de sus aliadas más conspicuas como lo fue la iglesia católica.

Si bien es evidente el alto grado de intertextualidad entre la reescritura gorritiana y algunas realizaciones que la preceden(8), lo que creo que no debe pasar inadvertido es que no haya producción femenina que tematice el episodio (al menos cercana en el tiempo). Es así como el abordaje de Juana Manuela Gorriti cobra un valor esencial a la luz de una mirada crítica que atienda a la perspectiva de género.

Siendo en América el siglo XIX el de máxima vigencia de la Ilustración y ésta el paradigma de la Razón universal, lo esperable era que una autora de ideología liberal reaccionara atacando la estructura patriarcal que asignaba a la mujer el único espacio privado del hogar en obediencia servil al mandato social. Camila O'Gorman no es una víctima más de los opositores al régimen, su muerte es la metáfora de la situación de la mujer en una sociedad caracterizada por el patriarcado como sistema de dominación.

Por su parte la autora ha sido visualizada como un caso de feminismo precursor, ¿su tratamiento literario de la transgresión más audaz a los patrones culturales autoritarios está de acuerdo con lo que su práctica de mujer de avanzada sugiere desde la superficie textual?.

Veamos: «aquella criatura celestial» aparece casi siempre asociada al templo (del Socorro) y a las prácticas religiosas: «notas», «voz celestial», «órgano», «campanas», «cirios», «incienso».

Sin embargo la familia del héroe, la idealiza con todos estos atributos según lo que él mismo manifiesta: «Creyóme entregado a los peligros de un amor indigno..».(375). De revisar la documentación historiográfica no se desprende que Uladislao hubiese conocido a Camila antes de su consagrarse sacerdote, pero el texto se empeña en una justificación al mostrar a la doncella entregada a la devoción y a la plegaria durante la pérdida del amor. Por eso la huida es recién el inevitable momento en que se olvidan de todo:

«Ella, el honor, la sociedad, la familia.
El a Dios». (383).

El curso de la diégesis en sus espiralados avances, no descubre marcas por las cuales pueda advertirse más que piedad por la condena a los amantes. Tal vez el hecho de que el ámbito predominante sea la iglesia conduzca a creer que el acento escriturario recae en la culpabilidad institucional, pero no aparece más gesto de modelización que aquella murmuración de vecinos:

«...*Muchacha más linda! ...Y sin embargo, caer en tal aberración!*»
«_*Cuál es, pues su delito?*
_*Amar.*
_ *¡Amar! Delito universal*».

En el contexto de la Ilustración criolla la fórmula amar / mujer seguramente tenía equivalencia con la noción de «ley del amor» de inspiración roussoniana, aquella que fija para la mujer su obligación y norma.

La premisa ilustrada de que la mujer pertenece a la categoría de naturaleza, la separa de la esfera del logos para asimilarla a eros. Es así como:

«La mujer es la representación del Amor; así como el hombre es la representación de la Ley en su sentido más general. El amor está reflejado en el aspecto y en la naturaleza de la mujer y cualquier profanación [del amor] significa su desgracia». (Amorós, citada por Molina Petit, 1994:152).

Pero ser la «representación del amor» supone exactamente función reproductora de la especie, con lo cual ese amor se convierte en normativa de virtudes. La profanación implica el quebranto de leyes espirituales, pues las leyes públicas excluyen a la mujer por su esencia prepolítica. ¿Qué significa, por lo tanto, «¡Amar!, delito universal!» de la pluma de una escritora decimonónica?

Es obvio que el amor que se atreve a vivir su personaje desafía la ley de los hombres en tanto terreno de lo público, pero básicamente desafía «la ley del amor» porque excede el mandato social al adúlterar su compromiso con el hogar como sitio de la mujer. La mujer virtuosa en el ideal ilustrado, jamás podía entregarse al desenfreno de un amor prohibido.

Por último quizás podamos entender la textualización del personaje desde las contradicciones de la escritura. Hacia 1883 con motivo de la aparición del periódico El derecho de la mujer, Juana Manuela se expresa en estos términos: «Creen ustedes, hijos míos, que la mujer tiene para mandar el mundo necesidad de que se los declaren? Bah! todos saben bien que desde el fondo de su alcoba, lactando a su hijo y arreglando el banquete [...] ordena la confección de las leyes y la caída de los imperios» (J.M.Gorriti, 1942:127)

Sin duda suena ingenua, la paradoja está en el grado de colaboración de su discurso al acendramiento de la ideología de sumisión que la mentalidad ilustrada diseña para el rol femenino, mientras tanto su propia existencia fundaba un modo distinto de vivir el amor y desafiar esquemas. Así lo atestiguan su separación de Belzú y la sospecha de sus amores con Ballivián. Paradojal destino el de autora y personaje, el primero porque borra con la pluma todo rastro de rebeldía del querer ser. Su escritura reafirma y legitima el deber ser de la mujer, «Ilustraos cual lo hacen los hombres; estudiad...» predica, pero las mujeres que textualiza son el fiel reflejo de lo que Ilustración y Liberalismo prescriben para el género.

Camila, no sólo paga con su vida el gesto de una rebeldía heroica, sino que su caso pasa a la historia como el máximo escarmiento de y para la mujer que osara la profanación de su deber sagrado.

NOTAS

- 1) Según documentación histórica Santos Lugares fue una antigua misión franciscana luego convertida en asiento de regimiento. En 1838 Rosas instala una guarnición, ampliada en cárcel, célebre por los fusilamientos, trabajos forzados y demás desquicios represivos. (Kiserman, 1973:4). El dato está puesto precisamente para orientar la remisión a ese otro tiempo evocado.
- 2) «Mi padre disipó aquel éxtasis, anunciándome que antes de entrar en la ciudad; y aún antes de ver a la familia debía dar al dictador cuenta de la misión que le confiara» (J.M.Gorriti: 1876, 380). La cita demuestra que el comisionado no es el narrador, pero se desprende su pertenencia a las familias federales.
- 3) Me refiero al título del texto; el momento en que la narradora-marco identifica el paredón de la Crujía con Camila O´Gorman y lo dice con marcado suprasegmento. Esta enunciación apela a la competencia del lector que inmediatamente rescata toda la connotación y se predispone a que el relato

- cambie de curso (cfr. p. 371).
- 4) Conviene mencionar que la identidad que reconstruyo tiene apoyatura en documentos de época, concretamente la carta que Miguel García envía al Brigadier Rosas para denunciar la fuga. Allí se presenta a Gutiérrez como encargado de la parroquia de Nuestra Señora del Socorro. Las cartas que firma Adolfo O'Gorman, como padre afligido, dan cuenta de un rapto de su hija y por supuesto acusan al sacerdote como reo y culpable de haberse aprovechado de su rol eclesiástico.(cfr. Kisnerman: 1973,4-5-6)
 - 5) Aludo a nombres como Lugones y Borges, cuyas producciones fantásticas casi siempre apelan al relato enmarcado, con lo cual el lector inmediatamente se involucra en la falacia de que el que cuenta es el autor empírico quien vivió auténticamente la situación marco de lo que deviene fantástico el centro del relato.
 - 6) Sobre esta cuestión han llamado la atención algunos trabajos críticos como los de Luis Martul Tobío y Orce de Roig, el primero para referirse a «Quien escucha su mal oye» como cuento fantástico, afirma: «En este punto sabemos que la historia confidencial de «cierto amigo» está embebida en otra conversación en la que se vuelve a contar la confidencia...[subrayo yo] (Tobío, 1993:176).
 - 7) **«El sentimiento que palpitaba en mi corazón tenía tanto de ideal, que mas bien que amor era un culto. Su objeto entrevisto y desaparecido para siempre, habíase tornado para mi(sic) un ser impalpable, una divinidad tutelar presente á (sic) toda hora en mi espíritu».** Casi es innecesario observar las marcas de la escritura romántica de las que la autora hace gala, en éste y en otros textos.
 - 8) Me refiero a la novela de Felisberto Pelissot (traducida hacia 1856) que es la que introduce el personaje de Lorenzo, amigo cercano a Camila y sobreviviente de algunos intentos subversivos. En otra novela breve de Carlos Luis Paz , titulada ¡Santa y Mártir de 20 años!, Lorenzo Villozlada es capitán y su rol es librarla de los atropellos de la mazorca. Sin que Gorriti rescate este personaje en nombre y filiación plena, me recuerda al enamorado anónimo que es desplazado por Uladislao, más tarde fusionado con el Coronel G. en los vericuetos de la trama urdida por la autora.(Kisnerman, 1973:23-25).

BIBLIOGRAFÍA

ANDERSON, B (1993) Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y difusión del nacionalismo. México: F.C.E.,

GORRITI, JM (1876) Panoramas de la vida, Tomo II, Bs.As.: Imprenta y librería de Mayo.

HAHN, O (1982) «Juana Manuela Gorriti y la gravitación de las creencias».En:El cuento fantástico hispanoamericano en el s.XIX, México: Premia.

KISNERMAN, N (1973) «El hecho histórico y su proyección literaria», Instituto de Literatura Argentina Ricardo Rojas, U.B.A.

CUADERNOS Nº 19, FHYCS-UNJu, 2001

MARTUL TOBIO, L (1993) «Lo sobrenatural en un cuento de Juana M. Gorriti» en Panoramas de Nuestra América, No. 2, México: UNAM.

MOLINA PETIT, C (1994) «La ideología del ´sitio´ de la mujer». En: Dialéctica feminista de la Ilustración, Madrid: Anthropos.

ORCE DE ROIG, ME (1986) «Juana Manuela Gorriti: recuerdo, creación y realidad». En: Argentina en su literatura, Tucumán: INSIL (U.N.T.).

PRAT, ML (1993) «Las mujeres y el imaginario nacional en el siglo XIX» En: Revista de Crítica Literaria Latinoamericana, Año XIX, No. 38, Lima.

ROYO, AM (1999) «Juana M. Gorriti: Una perspectiva de la tiranía de Rosas». En: Litterae, Santafé de Bogotá: Seminario Andrés Bello, Inst. Caro y Cuervo.