

Liberating Love from Violence
in *A Shadow Where Camila O’Gorman Sleeps*
and in the Film *Camila*

Erin L. McCoy

A thesis
submitted in partial fulfillment of the
requirements for the degree of

Master of Arts

University of Washington

2017

Committee:

Edgar O’Hara

José Francisco Robles

Program Authorized to Offer Degree:

Spanish and Portuguese Studies

©Copyright 2017
Erin L. McCoy

University of Washington

Abstract

Liberating Love from Violence
in *A Shadow Where Camila O’Gorman Sleeps*
and in the Film *Camila*

Erin L. McCoy

Chair of the Supervisory Committee:

Professor Edgar O’Hara

Department of Spanish and Portuguese Studies

In *A Shadow Where Camila O’Gorman Sleeps* (*Una sombra donde sueña Camila O’Gorman*, 1973), the only novel by Argentine poet Enrique Molina, poetry is the pure expression of unrepressed love, and the eponymous heroine embodies this poetic act at the expense of her life. The book is based on the true story of Camila O’Gorman, who grew up during the dictatorship of Juan Manuel de Rosas, a period characterized by violent battles in a “country that was torn apart” and by the ruthless destruction of one’s enemies. The novel positions itself in opposition to institutional Catholicism, whose male disciples have painted that blood-soaked panorama of nineteenth-century Argentina which forms the book’s backdrop. *A Shadow* juxtaposes beauty with violence, the erotic with the grisly, life with death. These binary

stars, each incapable of escaping the orbit of its opposite, reveal the dualistic thinking that underlies much of Enrique Molina's poetic work.

This study will attempt to locate Molina's novel in the history of ideas and will examine the implications of his philosophy of juxtapositions in the space of sex and gender. In *A Shadow*, the female is essentialized and dehumanized, a symbolic figure in a bi-polar system in which she personifies love while the male is an embodiment of violence. This paper will also compare Molina's surrealistic treatment of his subject with the melodramatic style of *Camila* (1984), a film by Argentine director María Luisa Bemberg, whose rendition of Camila O'Gorman's story is more nuanced in its approach to sex, gender, and power.

Liberando al amor de la violencia
en *Una sombra donde sueña* Camila O’Gorman
y en el film *Camila*

Erin L. McCoy

A thesis
submitted in partial fulfillment of the
requirements for the degree of

Master of Arts

University of Washington

2017

Committee:

Edgar O’Hara

José Francisco Robles

Program Authorized to Offer Degree:

Spanish and Portuguese Studies

©Copyright 2017
Erin L. McCoy

University of Washington

Abstract

Liberando al amor de la violencia
en *Una sombra donde sueña Camila O’Gorman*
y en el film *Camila*

Erin L. McCoy

Chair of the Supervisory Committee:

Professor Edgar O’Hara

Department of Spanish and Portuguese Studies

En *Una sombra donde sueña Camila O’Gorman* (1973), la única novela del poeta argentino Enrique Molina, la poesía es la pura expresión del amor sin represión y la heroína epónima encarna este acto poético a expensas de su vida. El libro se inspiró en la historia real de Camila O’Gorman, quien creció durante la época de Juan Manuel de Rosas en Argentina, caracterizada por violentas batallas en un “país desgarrado” y la destrucción despiadada de todo enemigo. Por medio de esta novela, Molina propone una postura que se opone al catolicismo institucional, cuyos discípulos masculinos han pintado el panorama sangriento de la Argentina del siglo XIX en el que está ambientado el libro. *Una sombra* juxtapone la belleza con la violencia, las imágenes eróticas con las sangrientas, la vida con la muerte. Estas estrellas dobles,

inextricablemente entrelazada, revelan el binarismo que subyace tras casi toda la obra poética de Enrique Molina.

Este estudio intentará ubicar la novela de Molina en la historia de las ideas y examinará las implicaciones de su filosofía de yuxtaposiciones para la mujer, quien resulta una figura simbólica y deshumanizada en un sistema binario de polos opuestos en el que ella personificaría el amor total mientras el hombre encarna la violencia. También comparará el ambiente onírico de *Una sombra* con el estilo melodramático que eligió la directora argentina María Luisa Bemberg en su film *Camila* (1984), una versión del relato de Camila O’Gorman más matizada en relación con los temas del género, el sexo y el poder.

Índice

Introducción	10
Capítulo 1	13
La historiografía poética	13
Una poética de antípodas	15
Capítulo 2	21
El binarismo de género y la fuente de la violencia	21
El cuerpo de la mujer	30
La mujer en el origen del mundo (y el final de la violencia)	33
Capítulo 3	39
La vida de un Bemberg	41
La re-humanización de la mujer para una audiencia popular	43
Un sistema simbólico de colores	46
Conclusión	50
Bibliografía	51

Introducción

En *Una sombra donde sueña Camila O’Gorman*, la única novela del poeta argentino Enrique Molina, la poesía es la pura expresión del amor sin represión y la heroína epónima encarna este acto poético a expensas de su vida. Camila O’Gorman creció durante la época de Juan Manuel de Rosas en Argentina, caracterizada por violentas batallas en un “país desgarrado” (21) y la destrucción despiadada de todo enemigo. Camila estaba rodeada —hasta encerrada— por un paisaje manchado con las cabezas empaladas de los vencidos, una mueca de terror en el pálido rostro de cada una. Por medio de esta novela, Molina propone una postura que se opone al catolicismo institucional, cuyos discípulos han pintado el panorama sangriento de la Argentina del siglo XIX en el que está ambientado el libro. Esta actitud consta de una nueva Trinidad, dibujada por la libertad, el amor y la poesía. Es el triángulo surrealista modificado según la cosmología poética de Molina, en la cual cualquiera de los tres pudiera reemplazarse con “la mujer”. En un país que “tenía un único denominador: la violencia” (22) esta Trinidad se opone al derramamiento de sangre promulgado por el patriarcado y las prohibiciones de la Iglesia católica, “la maldita idea del pecado que arroja su sombra sobre la imagen de Camila” (35).

Molina explica esta perspectiva en una entrevista sobre su poética en una manera que serviría a una novela de tesis:

conviene insistir [...] en la unidad indisoluble de la poesía, el amor y la libertad considerados como términos intercambiables, un punto central de la especulación surrealista en la medida en que se dirige hacia el descrédito permanente de los tabúes sociales, intelectuales y religiosos en nombre de los cuales el hombre contemporáneo, el hombre alienado, es dividido en una serie de compartimentos estancos desde cuyo interior sólo alcanza una visión mezquina de la realidad —también dividida en planos irreconciliables. (Torres Fierro 349)

Marta Gallo observa una fragmentación dentro de las descripciones metonímicas del cuerpo de Camila que se transforman en “una relación de totalidad” cuando Camila y Ladislao están juntos.¹ Dentro de este cosmos, y en su búsqueda de la libertad física y afectiva, Camila O’Gorman sirve de mártir, repartiendo su mensaje del amor “colgada de una cruz” frente al paredón fatal (272).

Una sombra yuxtapone la belleza con la violencia, las imágenes eróticas con las sangrientas, la vida con la muerte. Esta estrella doble, inextricablemente entrelazada, es el binarismo que subyace tras toda la obra poética de Enrique Molina, según se explicará en el primer capítulo de este trabajo. También se colocará la novela en un contexto histórico que permitirá comprender por qué el autor empleó un estilo onírico para cumplir sus metas. En el tercer capítulo, este estilo será contrastado con el de la película *Camila* (1984) de la directora María Luisa Bemberg.

El libro y la película están basados en la huida y ejecución histórica, en 1847-48, de Camila O’Gorman, la porteña, y el sacerdote Ladislao Gutiérrez, su amante. Ambos se enamoraron, pero no pudieron casarse porque éste ya había sido ordenado. Rosas, caudillo principal de la Confederación Argentina, mandó cazar a los amantes con el respaldo de varios sacerdotes de alto rango en la Iglesia católica, y los ejecutó. Camila tenía ocho meses de embarazo.²

El segundo capítulo examinará cómo Molina desea poner al descubierto la violencia antinatural incitada por el dogma católico, insistiendo al mismo tiempo en que esta violencia no puede divorciarse del patriarcado que fundó la iglesia y que aplica sus leyes y sus castigos.

¹ “Los espejismos, y la fragmentación de las imágenes del cuerpo de C., manifiestan la represión del deseo. Por el contrario, en la percepción amorosa del cuerpo del otro en C. y L. hay una relación de totalidad” (Gallo 219).

² Orlando Ocampo indica que nunca se ha probado “en forma definitiva” la preñez de Camila (87) aunque Thomas John Brinkerhoff sí la confirma, añadiendo que en cualquier caso la ejecución de una mujer embarazada habría sido ilegal en aquel entonces (67).

Molina concluye que la única manera de escapar de este ciclo violento es reinstituyendo el sistema matriarcal que al ser humano le es más natural, una inversión de la estructura del poder.

El tercer capítulo explorará una interpretación muy distinta del relato de Camila O’Gorman de la de Molina. Es la que lleva a cabo una de las directoras de cine más influyentes en la historia argentina. En su película *Camila*, María Luisa Bemberg humaniza a la heroína de una manera que sirve para destacar lo que es más problemático, desde la perspectiva de estudios de género, en la novela de Molina.

Mi estudio intentará ubicar la poética narrativa de Molina en la historia de las ideas y examinará las implicaciones de esta filosofía de yuxtaposiciones para la mujer, quien resulta una figura simbólica y deshumanizada en un sistema binario de polos opuestos en el que ella personificaría el amor total mientras el hombre encarna la violencia.

Capítulo 1

En la introducción de *Una sombra donde sueña Camila O’Gorman* el autor afirma que “los datos ‘históricos’ se han respetado estrictamente, incluso se ofrecen algunos documentos hasta ahora inéditos” (19). Resume en la primera página del libro la historia entera de los amantes en la manera tradicional de contarla, pero asevera al mismo tiempo la posibilidad de “un análisis poético” que tenga el mismo valor que un análisis sociológico o económico. El presente capítulo analizará esta novela en relación con los eventos históricos que busca narrar, y cómo la poesía de Enrique Molina prefigura e informa la obra, así como el uso del lenguaje onírico.

La historiografía poética

La relación de Camila O’Gorman y Ladislao Gutiérrez se puede resumir en un párrafo, en parte a causa de la escasez de documentos históricos e imparciales. No queda ninguna huella de las voces de Camila y Ladislao sin mediación, y la única descripción física de ellos “la proveen los bandos policiales que buscaban su captura” (Ocampo 86). Molina sí es fiel a los datos que tiene a su disposición: la fecha de la huida de los amantes, 11-12³ diciembre 1847 (161); la fecha de su ejecución, 18 agosto 1848 (103), confirmada por el historiador John Lynch (240); el papel de Rosas y de la iglesia en el castigo de los amantes. No añade ningún hecho sin base en la evidencia y, al no haber posibilidad de diálogo, los personajes “son presentados esencialmente en, y por, sus sueños” (Ocampo 87).

El problema para el historiador es que nadie pasó con Camila y Ladislao sus horas más privadas o sus largos días de viaje. Sin embargo, la reacción afectiva de cualquiera que oye su

³ John Lynch indica que fue el 12 de diciembre (239).

historia no se limita a los datos; corresponde a un relato sobreentendido, tal vez inefable, donde yace la verdadera tragedia. No se puede negar el valor de esta historia indocumentada, la cual es un territorio que sólo podría haber recorrido un poeta: “Poetry is the place where feeling gets investigated”, explica la poeta estadounidense Claudia Rankine, y añade: “I’m not sure we have another genre quite as committed to the investigation of feeling” (Zucker).

Molina ha explicado que una perspectiva poética rechaza el espejismo de una versión definitiva y singular de los eventos:

La percepción de la realidad, tal como se la practica en Occidente desde el siglo XIX, considera que el gran espacio objetivo —en el que todo va a insertarse y ser controlado— es la Historia —así, con la mayúscula. En cambio, en *Camila* se intenta probar que la historia no es más que un caso particular de otra escena más desarrollada, más ambigua, más onírica, más vasta: la poesía. (Torres Fierro 350–351)

Ya que la voz poética se adhiere a una ley aparte de la de los historiadores, el narrador omnisciente de *Una sombra* no rehúsa expresar opiniones y el autor mantiene “el monopolio de la ideología en la novela” (Ocampo 87). El resultado es una “dimensión secreta de lo real” (ibid., 86) que reúne la poesía y la libertad sexual, las que siempre eran emparejadas en su oposición al utilitarismo, según señala la poeta estadounidense Mary Ruefle en *Madness, Rack, and Honey*:

Poems are written in secret. The writing of literature most often takes place in private, and serious as it is, it always has the aura of *play*, not work, because of its nonutilitarian nature. And Western culture has always fundamentally limited play, if not prohibited it, because of this nonutilitarian nature: it furthers nothing, just as the erotic act of sex, if engaged in for anything other than procreation, has a long history of religious prohibition [...]. Poetry and sex have this in common: they are the instant consumption of energy, that is, they do not accumulate, they do not have a value dependent upon the consequences of furthering anything outside themselves, though of course they can do that, whereas religious morality is always dependent on consequence. (86–87)

Georges Bataille añadiría: “Eroticism cannot be entirely revealed without poetry” (ibid., 88).

Por ende se podría concluir que no hay mejor formato para proponer una filosofía de libertad: la poesía es sinónima de amor libremente expresado.

El contexto histórico en el que fue publicada la novela no se puede ignorar. Salió en 1973 en Argentina y, según explica Ocampo, 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. (89)

Gallo está de acuerdo, y concluye que *Una sombra* “se destaca como una de las obras que toman la historia, y sobre todo el período del tirano argentino Rosas, como homólogo del presente de terror instaurado por el Proceso” (209). El Proceso de Reorganización Nacional fue el nombre oficial de la dictadura en Argentina entre 1976 y 1983. La primera edición de la novela fue publicada en 1973, tres años después del final de la presidencia del militar Juan Carlos Onganía, así que el relato de Molina se sitúa entre dos dictaduras. Una segunda edición salió en España en 1982 y, como la película *Camila*, dio mayor difusión a la historia de los amantes y sus paralelos con la política argentina actual. Ocampo llama a la elección del tema una “metáfora obvia para investigar las raíces profundas de una tendencia a la violencia todavía vigente en Argentina” (89).

Una poética de antípodas

“Hay poetas cuya obra entera es el desarrollo de un tema central; aún más, todos sus libros son uno solo; todos sus poemas, un único gran poema, que nunca concluye. [...] Enrique Molina pertenece a este linaje”, escribió Guillermo Sucre en 1975. Y añade: “[T]oda presencia en él está

inmantada [sic] por la visión de lo mítico y aun de lo sagrado” (413–414). Sucre traza una trayectoria singular en el transcurso de los poemarios de Molina, la que empieza en su primer tomo con una ruptura con el amparo del hogar familiar a favor del “‘radiante demonio’ de lo extraño: la aventura en el mundo” (414); ya se ve en esta frase la tendencia alegre a la paradoja en la cosmología de Molina. Esta ruptura “se irá convirtiendo en un desafío más amplio: frente a la historia, la civilización moderna y el tiempo mismo”, y la búsqueda de lo “elemental” devendrá una presencia constante su obra (ibid., 414–415). Molina es un poeta de la intemperie y de la naturaleza, cuya vida será caracterizada por la exploración ferviente y la búsqueda de la libertad.

Al revisar sus poemas para la publicación de su *Obra poética*, Molina comprendió que “en los ocho libros publicados había escrito un solo poema” (Molina, “La divinidad” 337). A fin de cuentas, “todo quedó, para mí, bajo el signo del deseo” (ibid.). Además, indica una frase específica del poema “Etapa” (*Amantes antípodas*, 1961) que elucida no sólo el meollo de su poesía sino el sistema binario paradójico de violencia y belleza que observamos en *Una sombra*:

Quiero señalar una frase de ese poema: *el esplendor de tales desastres*, que, creo, es una de las claves de mi poesía. Allí aparece el sentimiento de la existencia como una permanente frustración, como la fascinación del abismo[,] una catástrofe, en fin, pero espléndida y, de todos modos, siempre absolutamente adorable. (“La divinidad” 338)

Un sistema binario comparable se ejemplifica en “La bella pasajera” (*Amantes antípodas*): “Muerta / tienes tu viejo cráneo clavado en un palo tu boca curtida como la luna y tu grotesco caparazón de mármol y cera / pero también tu cuerpo cálido como una bestia atrapada en el lazo de su sexo” (“Obra poética” 79). Como se ve en este poema, la interacción constante entre la muerte y la vida también predomina en su poesía: “Cada gesto es muerte: uno se está muriendo y al mismo tiempo es vida. Toda mi obra es eso, precisamente” (O’Hara 1999, 136).

“Etapa” también aclara el papel de la mujer a lo largo de su poesía: “Vivir [...] con esas mujeres opulentas y crueles, inasibles en sus reinos ardientes, / donde funden en su mirada el oro de las lágrimas y el relámpago de los astros” (“La divinidad” 337–338). La mujer es siempre una diosa inalcanzable, capaz de controlar el mundo natural: “Molina ve en la naturaleza a la mujer misma”, afirma Sucre (417), y en muchos poemas, incluso “La vida prenatal” y “En ruta”, el cuerpo de la mujer se compara con un paisaje. Además, al menos dos veces, Molina ha evocado el arquetipo de la *femme fatale* —su “sortilegio” (“La divinidad” 338), su “tentación inaccesible” (Torres Fierro 346)— para describir su experiencia de la realidad.

En “Alta marea” (*Amantes antípodos*), el acto del amor es una colisión de opuestos que incluye el principio apasionado y el final amargo sin importar el tiempo ni la cronología: “el oscuro relámpago humano que aprisionó un instante el furor de sus cuerpos con el lazo fulmíneo de las antípodos” (*Antología poética* 116). Nada persiste:

los desastres imprecisos los deslumbramientos de la aventura
siempre a punto de partir
siempre esperando el desenlace
la cabeza sobre el tajo
el corazón hechizado por la amenaza tantálica del mundo
(ibid., 117)

La palabra “tantálico” es clave para entender la poética de Molina:

En el mito —como se sabe—, Tántalo está condenado al deseo perpetuo. Hambriento, tiene siempre ante los labios una fuente de exquisitos manjares que nunca consigue alcanzar. De la misma manera, la vida es tentación, se ofrece deslumbrante en todos sentidos sin saciar jamás. (Torres Fierro 345–346)

Ignorar la tentación a favor de la castidad o la virtud es, en este cosmos, ignorar la misma vida, así que, según concluye el poeta, “no hay piedad para mí” (Molina, *Antología poética* 117).

Molina se declara listo y dispuesto, a lo largo de su obra poética, para experimentar el dolor que viene inevitablemente con el amor. El poema “Testigos perdidos” (*Las bellas furias*, 1966) ofrece un ejemplo más:

Óyeme:
 Perdida hechicera del perfume del viento en la estación inconmensurable
 En el perpetuo conflicto
 De beso y ausencia de agonía y furor
 [...]
 Yo hubiera querido seguir balbuceando ante los restos de un amor devorador
 Yo con una manzana nefasta y labios de forajido
 Cada ribera deshaciéndose cada pájaro de paso cada sonrisa con la noche cada objeto
 en pleno vuelo
 Instalados como el infierno en una belleza insalvable
 (50)

Esta fusión de la belleza y la violencia existe a lo largo de *Una sombra donde sueña Camila O’Gorman*, pero hay que diferenciarla del acoplamiento de la vida y la muerte que, por ser natural, Molina celebra en su obra. La violencia, según veremos, es la reacción del patriarcado y de la Iglesia católica contra el amor y la libertad, sus antípodas. El resultado es un paisaje grotesco, hecho centellear de manera bella pero falsa por las fuerzas de la naturaleza: “A veces se desataban tormentas mientras permanecían expuestas [las cabezas] en la plaza. Los fuegos del cielo les penetraban por los agujeros de la nariz y el cuello cortado, hacían resplandecer, desde adentro, sus ojos” (*Una sombra* 50). En las manos de las instituciones, el amor y la verdadera intimidad se corrompen: “La degollación impone un íntimo contacto entre el matador y la víctima” (61). Rosas impone castigos “sádico-eróticos” (64) y el éxtasis primordial del sexo, en este país, se transforma en un intercambio horripilante:

Muchas mujeres hallaban un desconcertante parecido entre la mueca de esa boca [de la cabeza en un palo] —horrible—, y la de otra boca —amante y viva—, crispada en el paroxismo del placer, y vista desde arriba, a causa de la posición adoptada por ella, la mujer, en el acto del amor, a horcajadas sobre el hombre tendido de espaldas, en la misma postura que a menudo elegía el degollador para cumplir su designio. (26)

El cosmos que construye Enrique Molina en *Una sombra* es tan tradicional como revolucionario (según se investigará en el segundo capítulo), pero el estilo de la novela es sin duda subversivo e innovador. La fractura de la narración tradicional y el lenguaje onírico-poético en el que fue escrita, intentan socavar también los textos históricos escritos por los hombres y sus instituciones (en especial la Iglesia católica).

El estilo de escritura en *Una sombra* no dista mucho del de los poemas de Molina, tal vez porque ya le ha servido al autor bastante bien en el desarrollo de sus temas preferidos. “Para mí, se trata, en fin de cuentas, de un largo texto poético”, Molina ha afirmado (“El realismo esencial” 333). En una entrevista en 1982, el poeta resistió la etiqueta de “surrealista”, a causa de su repugnancia ante cualquier dogmatismo (O’Hara 1999, 124 y 133). Sin embargo, su escritura tiene cualidades indudablemente oníricas, produciendo lo que Thorpe Running llama “a poetry having only the remotest links to perceived reality” (23). El ideal de André Breton —la resolución y fusión del sueño y la realidad— se realiza en los encuentros irreales y las cronologías entrelazadas en *Una sombra*.

También se encuentra en esta novela la moralidad humanista fundamental para muchos surrealistas —además de Rimbaud, Baudelaire y Lautréamont—, quienes se rebelaron contra toda especie de tabú en la sociedad burguesa a favor de la belleza, la libertad, el deseo y el amor. Para Molina el surrealismo era sobre todo ético, aunque no logró el nivel de activismo político en América Latina que había alcanzado en Francia (Vitor Bueno 140 y 145). Tal vez por eso se encuentra en *Una sombra* la misma sensibilidad política que se ve en el poemario *Monzón napalm*, publicado en 1968. Ambas obras, según indica Fernanda Vitor Bueno, “characterize the voice and the sensibility of a visionary poet who is able to observe, to listen and react to history while reclaiming people’s lost humanity” (ibid., 146). El acto de resistir la violencia política al

fondo del patriarcado requería una violencia literaria de antídoto, y según indicó Octavio Paz en una crítica de *Amantes antípodas*, a Molina le correspondió bien el trabajo: “la poesía de Molina, como un cuchillo, no describe, se hunde en la realidad” (citado por Vitor Bueno 143).

Capítulo 2

La violencia y la belleza son cara y cruz de la misma moneda en el ambiente sangriento de la Argentina decimonónica, según lo retrata Enrique Molina. Este capítulo examinará las fuentes de esta postura y sus consecuencias en cuanto a cómo es considerada la mujer en los ojos del narrador, y tal vez del autor, de la novela.

El binarismo de género y la fuente de la violencia

La primera parte de *Una sombra donde sueña Camila O’Gorman* se dedica en gran medida a la descripción gráfica de los combates horripilantes y las muertes violentas de caudillos y soldados en las varias campañas militares que marcaron el paisaje argentino en la primera mitad del siglo XIX. Unitario o federal, la facción política no importa; todos cometen actos espantosos y dejan atrás charcos de sangre.⁴ Lo que sí tienen en común es su masculinidad y su posición de poder, la que se deriva en parte de sus orígenes religiosos. El general Juan Manuel de Rosas, por ejemplo, “[e]s el Gran Padre Fulmíneo, en quien la devoción que despierta está siempre unida al temor del castigo. Inspira terror” (*Una sombra* 65). Es un temperamento heredado de una autoridad masculina a lo largo de milenios, solemne y pegado “a la tradición de la autoridad, a

⁴ “El ejercicio de la violencia fue idéntico en unitarios y en federales”, señala Vicente Massot en su libro *Matar y morir: la violencia política en la Argentina (1806-1980)* (111). El narrador de la novela sí opina que, aunque los unitarios usaban el episodio para difamar el gobierno de Rosas, también habrían ejecutado a los amantes (244–245). En una novela protagonizada por una figura virtuosa perseguida por un general desalmado, esta negativa a recurrir a la categorización maniquea favorecida por los múltiples historiadores de la época de Rosas, señala un profundo entendimiento por parte de Molina de los mecanismos políticos de aquel entonces. Ocampo afirma que “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” (88).

las raíces arcaicas de la autoridad, monolítica, intolerante, absoluta, negra” (66). En aquella época, Molina señala, “[f]lotaba en la atmósfera, como un virus [...] una energía negativa dirigida hacia la destrucción de cuanto significara, en sus más auténticas manifestaciones, poesía, entusiasmo, alegría de vivir”, y en el núcleo de esta fuerza destructiva había “un machismo sangriento” (46).

La supuesta violencia inherente a los hombres de descendencia europea en *Una sombra* contrasta fuertemente con el papel de las mujeres, casi siempre pacificadoras y conciliatorias.⁵ Muchos de los guerreros tienen compañeras que les sirven de remansos en épocas de guerra. El general Juan Lavalle se refugia en los brazos de su Damasita, en el abrazo de quien muere de un tiro en la garganta (89). El general Rosas, “el domador y enlazante patrón de almas y saladeros” (63), sólo siente una tibieza amorosa por Manuelita, su hija (69-71). En contraste, Doña Encarnación Ezcurra, la esposa de Rosas, es descrita como “hombruna” en uno de los muchos documentos históricos intercalados en el texto creativo; el mismo documento también añade: “En su espíritu lleno de malicia y suspicacia no predominan rasgos femeninos ni tiernos” (69). En este libro, la violencia, decididamente, es un acto masculino.

Esta violencia se origina y se reafirma en la institución ideológica más poderosa del país: la Iglesia católica. Sus discípulos edifican estatuas para reivindicar su intransigencia, pero estas no son imágenes verdaderas de sus modelos sino que representan ideologías, abstraídas hasta el punto en que los individuos retratados se transforman en dioses falsos: “Las estatuas son opresoras. No representan hombres sino principios, ideas, abstracciones” (33). Estos dioses van reafirmando la soberanía del hombre en los sistemas del poder.

⁵ El filósofo René Girard, de cuyo pensamiento se hablará a continuación, también ha atribuido a las mujeres una “verdadera superioridad moral” (275), postulando que es raro que ellas participen en la violencia que se asocia con el mecanismo del “chivo expiatorio”.

En este sistema, se niega la subjetividad de Camila y todas las mujeres; son tratadas como mercancías: “Ella es un objeto, una propiedad de la bella familia, del cual ésta debe obtener ventajas” (121). Camila será la profeta que pretenderá liberar a la mujer de su servidumbre y, en esta lucha por la libertad, Molina identifica a algunas mujeres que él considera como antecedentes. Una es la Delfina, figura histórica que aparece en el cuarto capítulo de la novela: “ha rendido el corazón de Francisco Ramírez, el caballeresco caudillo de Entre Ríos, a quien acompaña en todas sus empresas. Cada vez que la fortuna le es adversa ella lo reanima con el misterioso sonido de un sistro, del que nunca se desprende y que ejerce un extraño influjo sobre la voluntad de su amante” (41). Armada con el antiguo instrumento, la Delfina tiene la cualidad inefable y misteriosa de una diosa. También está dotada de la capacidad de reanimar a la montonera que sigue a Ramírez, cruzando “ante ellos a todo galope, bajo la nube de su pelo huracanado, desnuda sobre un potro negro” (41). Se mueve en perfecta sincronía con su caballo; parecen fusionarse para formar un único animal: “Cuando la amazona se aleja, la larga cola del caballo [...] parece insertada en las propias nalgas de la mujer” (43). Su cuerpo está en contacto directo con la misma naturaleza y es capaz de controlarla. Esta es la mujer liberada e ideal que Molina irá retratando a lo largo de su novela, y su relación con Ramírez invoca la unión de dos seres que Molina presenta como el amor más transcendente.⁶

⁶ Orlando Ocampo identifica dos fuerzas antípodas en la novela, una de la clase dirigente y otra subversiva: “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” (88). Sin embargo, según indica Gwen Kirkpatrick, Camila y otras mujeres están tratadas como objetos sexuales en muchas de las fantasías oníricas de la novela. Esta representación erótica socava el supuesto mensaje feminista del libro: “In attacking Camila’s enemies by creating a savage dream dimension, the novel repeats in countless ways the same exploitation it ostensibly denounces” (142).

Al mismo tiempo, la Delfina es la única mujer que en el libro incita a la violencia. Su papel principal es animar a las tropas de Ramírez que, alentadas por ella, lograrán “una serie de victorias decisivas a su favor” (44). Se podría argumentar que la Delfina es tan culpable de la violencia como los hombres que la acompañan. No obstante, puede ser que esta, como la misma Camila, no pudiera escapar del destino; la máquina patriarcal todavía existía y lo dictaba. Esta mujer, capturada en primer lugar por Ramírez, es su propiedad en el marco de la novela y a fin de cuentas desaparece raptada por otra montonera (45). Podía controlar a cualquier hombre que se encontrara en su presencia, pero nunca logra influir en el sistema que manda que los hombres guerreen y que las mujeres los sirvan.

El que Molina no crea en ni la rectitud ni la virtud de este régimen se manifiesta en la similitud de la Delfina con la imagen de la Marianne francesa con túnica rasgada y senos desnudos del cuadro *La Liberté guidant le peuple*, de Eugène Delacroix. Marianne corre bajo una bandera que promete la libertad, pero falsamente, según diría Molina, porque, en primer lugar, no le garantiza la igualdad ni siquiera a la mujer que empuña el asta; y, en segundo lugar, porque la “libertad de espíritu” (227 y 252) que Molina propugna en esta novela no puede coexistir junto a la fe cristiana, cuyas restricciones sentenciaron a muerte a Camila O’Gorman y a Ladislao Gutiérrez. Cuando éste dejó atrás su sotana, también reemplazó a un Dios cristiano con un nuevo ídolo: el amor puro, un dios en sí. Aquello no podía ser sinónimo del amor —no importa cuánto se repetía esa máxima ubicua— en las manos hieráticas de Rosas y de la cúpula de la Iglesia católica argentina, la que es, según una de las “acotaciones” en cursiva intercaladas en el texto, violencia “[c]on vestiduras” (22). El canto “Dios es amor, hay que degollar a esos criminales” (201) enfatiza la hipocresía en la manera en que la Iglesia mantiene su posición de poder. La

respuesta a esta violencia es la rebelión de todos los que aman con “la pura violencia de la poesía” (229).

Sin embargo, importa destacar que Molina no rechaza necesariamente la creencia cristiana, sino el sistema de prohibiciones que suprimen la naturaleza humana y su desgana de adaptarse al ambiente particular de las Américas. En una entrevista en 1982, Molina explicó:

Pienso que el sentido profundo del hombre americano es una concepción animista del mundo y que ese sentimiento animista es una fuerza viva en América, escondido bajo la capa del catolicismo. En ese sentido, creo que es evidente que el pueblo tiende a dar interpretaciones animistas al culto católico, como si perdurara el recuerdo ancestral de las antiguas culturas autóctonas. (Torres Fierro 349)

En la novela es difícil diferenciar entre las enseñanzas fundamentales de la fe y las acciones y regulaciones de sus representantes. Para Molina, lo segundo es la manifestación más urgente y relevante de la institución.

La ejecución que liberará a Camila, en “túnica celeste” (215), de la sangrienta bandera cristiana, no sólo instaurará la poesía, la libertad y el amor en el centro de toda adoración humana, sino que recuperará las figuras de la Argentina alegórica (una representación femenina de la libertad y la República, normalmente en túnica), la alegoría de Hispania y la Marianne francesa como símbolos de una verdadera “libertad de espíritu”. Camila asciende a la cruz como una nueva manifestación del Cristo, y ella lo sacrificará todo para liberar a la humanidad no de sus pecados sino de la definición judeo-cristiana del pecado. Esta liberación, como la de Jesús, se produce en el nombre del amor. Pero si el amor de Jesús es la compasión, el amor de Camila es apasionado, sexual, sensual, corpóreo.

Este territorio no fue inventado por Molina. Según indica O’Hara: “Enrique Molina es el profeta de esta tierra, no el maestro de ceremonias; es el convencido, no el recolector de certezas” (1984, 22). El poeta se imagina una fe precristiana en la cual la mujer representa la

fertilidad y por ende se asocia con la tierra y el paisaje, evocando lo que Manuela Palacios González llama “the binarism which has traditionally identified woman with nature and man with culture” (3).⁷ Lo problemático de esta perspectiva radica en la deshumanización⁸ de la mujer y su subsiguiente pérdida de voz, voluntad (“agency”) y subjetividad. Para Molina, Camila no es un ser humano sino una manifestación de la naturaleza. Al mismo tiempo, el autor busca aniquilar las estatuas “opresoras” del patriarcado cristiano, reemplazándolas con una imagen de Camila que tenga “una larga caballera de pelo natural en la que el viento mezclará plumas y hojillas al agitarla” (es decir, que mantendrá una relación estrecha con la naturaleza) y que, “[c]ada noche de luna llena [...] cambiará de actitud” (*Una sombra* 34). Esta resistencia al acto de fijar a Camila parece acercarse a un reconocimiento de la complejidad del individuo histórico. Pero a lo largo del libro Camila sigue siendo un símbolo que ha actuado “sin el más mínimo cálculo”, no un individuo con una única voluntad (ibid., 33). Es decir, se ha comportado según lo que le es natural (según diría la voz narrativa de la obra) sin la reflexión ni el razonamiento que se les atribuye a los personajes masculinos en la novela. Molina ha rechazado la falta de compasión humana de ellos, pero a fin de cuentas el narrador no derroca el pedestal sobre el que

⁷ Este binarismo siempre ha sido peligroso tanto para la mujer como para el medio ambiente, porque ha alentado la explotación de ambos, por el hombre, como si fuesen sinónimos (Palacios González 3).

⁸ Importa tener en cuenta que “[des]humanización” y “humano” son palabras sin claras definiciones. Muchos teóricos contemporáneos en el campo de estudios de animales observan que para definir lo “humano” siempre hemos tenido que contrastarlo con lo “animal”, y estas distinciones son cada vez más ambiguas en parte a causa de los descubrimientos de que los animales pueden tener un sistema de comunicación, la auto-consciencia y la capacidad de pensar en lo que viene (Weil 4), atributos que antaño se consideraban propiedad exclusiva del *homo sapiens*. Aunque usaré de vez en cuando variantes de la palabra “deshumanización”, las utilizaré en este trabajo en el sentido de su aplicación social, empleada por lo común para explotar tanto a poblaciones indígenas, minorías y mujeres, como a los que llamamos “animales”. Para una buena introducción a los estudios de animales, véase el trabajo de Kari Weil.

se posa el Dios cristiano masculino sino que lo reemplaza con “las divinidades de la vagina y del sueño” (*Una sombra* 261).⁹ La mujer ideal en la figura de Camila representa el amor, la naturaleza y la poesía, y se opone a la violencia que es naturalmente masculina. Molina propone un cambio en la dinámica del poder, en el cual la mujer reinaría sobre el hombre; pero se mantendría intacto el binarismo de género tradicional que asocia a la mujer con la tierra.

La mayor parte de la crítica feminista argumentaría que alzar a una mujer a un pedestal de perfección e instalarla como un símbolo, le niega su humanidad.¹⁰ A fin de cuentas el papel principal que cumple Camila en el libro es simbólico, lo que nunca se vuelve más evidente que en el último capítulo cuando ella es comparada con una diosa (263–264), una reina (269) con trono (274) y el mismo Cristo (272)¹¹; ella mira “a los soldados con una expresión de piedad inaudita”, exigiendo para sí misma la instancia moral suprema (276). Camila, escribe Molina,

⁹ En el centro del amor Molina se imagina que hay una mujer inefable y misteriosa, para ser percibida como si habitara siempre un plano onírico, normalmente frondoso y silvestre. La Delfina también se ubica en este espacio floreciente: “Se vio así a la Delfina, como si volara en sueños entre el olor penetrante del pasto, flotar hacia los belfos cubiertos de espuma del animal, detenido en seco, paralela al pescuezo mojado del mismo, al que rozaba todo a lo largo con la punta de sus pechos” (*Una sombra* 43).

¹⁰ Cf. nota 8.

¹¹ También es comparada con un animal maltratado: “colgada de un gancho en el extremo de una cuerda, como una res” (263). Sería interesante estudiar de cerca las comparaciones de las mujeres con los animales a lo largo de la novela. Hacer tal comparación ha sido en el pasado una manera de negarle a la mujer el estatus y la protección que se le confiere a un “verdadero” ser humano. No obstante, no es necesariamente el caso en este libro. La comparación de Camila con una vaca muerta puede servir para destacar el estatus de víctima que comparte con los animales de granja y las bestias de carga. La Delfina, por su parte, se fusiona con un caballo vivo en su momento más poderoso. Puede ser que aliarse con otros animales, como representantes y miembros del mundo natural que ellas controlan, sea, en *Una sombra*, un acto fortalecedor para las mujeres. Otros ejemplos: en comparación con la mujer de Rosas, una lagarta fría (69), Manuelita es “de cálida belleza criolla, de suntuosos cabellos divididos en dos negras alas” (70); las mujeres negras como pájaros (70); la Perichona con el vientre como una luciérnaga (73); Camila y Ladislao, quienes “tomaban formas de animales” en el acto de hacer el amor (183); y Camila “como un animal en su jaula” (253).

nació “de la tristeza de un universo en el que Dios la elegía” (269) y así el poeta pretende reemplazar a los personajes fundamentales de Jesucristo y Adán con un centro femenino, el eje de una nueva (y también muy antigua) religión. Como Jesús, Camila ha ayudado a sus prójimos a ver la luz; es decir, les ha posibilitado vislumbrar un mundo no subyugado por el dogma cristiano y todas sus prohibiciones: “La familia y el Obispo se retiraron en silencio, con los rostros graves. Por fin estaban vengados del relámpago de poesía que Camila había trazado sobre el negro horizonte de su miseria” (277). La inevitable acción de venganza contra la voz de un movimiento de paz también forma el nudo de la historia del Cristo.

Para diseminar su mensaje de paz, Jesucristo tuvo que someterse a un acto final de violencia; el amor, escribe Molina, “era siempre un elemento provocador” (*Una sombra* 261). Camila experimenta lo mismo. Ella sedujo a Ladislao “en la pura violencia de la poesía” (ibid., 229) porque sólo un acontecimiento violento podía derrumbar la infraestructura podrida que se convirtió en una tradición nacional de degüellos. La escritura de Molina se deleita en la violencia que el sexo y la belleza incitan porque esta misma violencia es la respuesta del patriarcado cristiano cuando uno se atreve a desafiarlo; como un hilo de humo en el horizonte, es el indicio de rebelión. Las violentas consecuencias de transgredir la ley cristiana hacen manifiesta la brutalidad que Molina ubica en el fondo de la religión, según se encarna en la iglesia institucionalizada en América. Por lo tanto en un ambiente cristiano y especialmente patriarcal, la belleza y la violencia van de la mano. Pero en su manifestación ideal, el mundo que propone Molina, con la mujer y no el hombre de eje, no conocería la violencia.

Al hablar de su poesía en general, Molina afirma que lucha constantemente con el inevitable fin de las cosas: “Cada gesto es muerte: uno se está muriendo y al mismo tiempo es vida. Toda mi obra es eso, precisamente” (O’Hara 1999, 136). Pero el sistema binario en el cual las

antípodas son la muerte y la vida se diferencia del sistema en que los polos son la violencia y la paz. El filósofo René Girard sugiere que los orígenes de la violencia se encuentran en una tendencia a la mimesis; según plantea James G. Williams, editor de *The Girard Reader*, “Our objects of desire and our ideas are based on the desires and ideas of others who are our models. This carries the potential of bringing us into conflict, even violence, with the models we imitate” (Williams viii). Pero la mimesis no tiene que llevar consigo la violencia; la mimesis del amor puede establecer una sociedad pacífica: “A good model will make our mimesis good (Christ); a bad model will make our mimesis rivalrous” (Girard 269). Thorpe Running, quien destaca la directa oposición de “la alquimia del amor” de Camila con la “religión” de Rosas, afirma que “[t]he transforming power of love is a magical process exactly the reverse of Rosas’ ‘alchemy of violence’” (27). Es decir, el amor marca el final de la violencia.

La ideología de Molina tiene mucho en común con la de Girard, pero al mismo tiempo sugiere una revisión importante. Es cuando los deseos se encuentran en conflicto, según Girard, o cuando son oprimidos, según Molina, sueltan golpes de frustración normalmente contra un “chivo expiatorio”, para utilizar el término que prefiere Girard. Rosas tiene que oprimir su propia “región fulgurante, de perspectivas en absoluto poéticas” (*Una sombra* 70), acaso una posible relación incestuosa con su hija Manuelita¹² o un deseo por una especie de amor físico que la sociedad prohíbe.¹³ Rosas “jamás conocerá una verdadera sublimación amorosa, el misterio de un cuerpo querido” (*Una sombra* 69) y según Orlando Ocampo, para el novelista “Rosas sólo

¹² Según Ocampo opina: “Ésta es, sin lugar a dudas, la hipótesis más audaz de toda la novela” (87).

¹³ El narrador de la novela se sitúa en oposición a toda represión del deseo sexual natural, pero no queda clara su posición en cuanto al incesto, el que también considera natural: “es raro el corazón que no haya abrigado un instante un sueño incestuoso” (Molina, *Una sombra* 71).

puede sublimar el deseo incestuoso que lo atormenta mediante el ejercicio del poder absoluto” (87). Es decir, Rosas encuentra en Camila un chivo expiatorio, un “sacrificio”, que puede, de manera temporaria, pacificar la agresión incitada por su deseo insatisfecho. Girard afirma que estas víctimas son buscadas en los momentos de crisis (y la época de Rosas fue casi dos décadas de crisis) y suelen ser las personas marginadas que no se ajustan al “sistema de diferencias en la comunidad” (271). Ésta sería una descripción apta de Camila. El primer libro de Girard sobre la teoría de la mimesis se publicó en francés un año antes de la publicación de *Una sombra*, así que es casi imposible que Molina hubiera podido leerlo antes de escribir la novela. Sin embargo, Girard está elucidando los mecanismos inconscientes ya existentes que eran, según él, característicos de las sociedades precristianas; parece que Molina también está familiarizado, consciente o inconscientemente, con los ciclos de violencia en las fundaciones de la sociedad humana. Girard cree que los cuatro Evangelios revelaron el mecanismo del “chivo expiatorio” y empezaron a ponerle fin, pero Molina encuentra en la institución de la Iglesia, si no en la misma fe cristiana, la adopción de este mecanismo como herramienta necesaria para la supresión de deseo.

La deificación de Camila encaja bien en el pensamiento de Girard, quien afirmó que un resultado posible de los sacrificios regulares e institucionalizados es que la víctima se convierte en un(a) dios(a) (Girard 270).

El cuerpo de la mujer

Ya que la figura en lo alto del pedestal es un símbolo y por ende carece de subjetividad, el cuerpo de la mujer, no su mente, es el terreno sobre el que Molina edifica su mundo perfecto. El pensamiento binario evidente en la poesía de Molina sirve para elevar y rebajar a la mujer al

mismo tiempo. “El ámbito de la poesía de Molina no es tan sólo el de la naturaleza, sino también el de la mujer” (Sucre 418), indica Guillermo Sucre y amplía su idea: “Ambos participan de un doble signo: paradisíaco e infernal a un tiempo. [...] Así como aquella es, para Molina, un campo erótico, la mujer es sobre todo, por su parte, naturaleza, cuerpo. Las raíces más oscuras de su alma, dice en un poema, son su ‘gloria carnal’” (ibid.). Como Camila, muchas mujeres en este libro están a merced de las fuerzas de la naturaleza y del mundo físico en su entorno, y reaccionan según sus instintos, sin pensar, viviendo puramente dentro de su cuerpo. Por ejemplo, para la abuela de Camila, Ana María Perichon de Vandeuil y Abeille, el clima de Río de Janeiro

es una droga, dice Ana con un leve jadeo, tendida en la playa, y toda su carne se torna transparente, puede observar su sistema circulatorio, las venas y arterias con todas sus ramificaciones, el corazón, con su terrible movimiento, en el medio del pecho, todo como a través de un cristal. (*Una sombra* 82)

A “la Perichona” nunca se le atribuye un deseo que no sea placer sensual; incluso cuando su familia se traslada a Buenos Aires, la decisión de hacerlo es atribuida automáticamente al patriarca de la familia, aunque Molina admite no tener ninguna idea de cómo fue tomada esa decisión: “¿qué impulso demente indujo al noble de Vandeuil, a los 53 años, a dirigirse con toda su familia a la capital del Plata?” (73–74).

Por muy divinas que sean las mujeres en este libro, a casi todas les faltan vidas interiores y las más básicas motivaciones para sus acciones. “Camila, as active participant in the shaping of her own destiny, does not appear with regularity”, señala Gwen Kirkpatrick (145). Por el contrario, los hombres parecen dotados de la capacidad de razonar y sopesar las consecuencias de sus acciones, desde el general Rosas y Miguel O’Gorman hasta el general Lavalle y el fraile Félix Aldao. Mientras tanto, la descripción de la Infanta Carlota, una mujer con grandes ambiciones políticas, es enteramente física; es presentada como un objeto sexual, “presa de un violento deseo sexual” y una de “las lúbricas brujas que bailan en un claro del bosque y besan el

ano del demonio” (*Una sombra* 83). Incluso Ana María Perichon, cuya historia evocativa se desarrolla a lo largo de dos capítulos, actúa sin otra motivación que la satisfacción de sus deseos sexuales. Se la retrata como una “Gitana de las Islas” (80 y 84) con “un ardor especial en el sexo y una espesa cabellera negra” (55). Es un símbolo más que un ser humano¹⁴, como Camila y la Delfina, y el rasgo que más caracteriza a la Perichona es su sexualidad además de sus cualidades bestiales.¹⁵ En el caso de ésta, “todo su bajo vientre se iluminaba con una intensa luz orgánica, como una luciérnaga” (73), imagen que enfatiza su útero y su fertilidad. La Perichona, como toda mujer, es la fuente de la creación en el cosmos de Molina, pero a lo largo de este libro nunca llega a ser un individuo.

La mente sigue siendo el territorio del hombre, mientras el cuerpo pertenece a la mujer: lo binario clásico de la cultura versus la naturaleza. Molina desea rechazar el patriarcado, pero en muchos sentidos sigue reforzándolo.

¹⁴ Según escribe Molina de sus personajes, viven en el mundo físico pero no viven en esa realidad que llamamos nuestra: “No son éstos entes ni abstracciones, son de carne y hueso, de pasión y sueño, pero vistos no sólo desde el punto de vista de un mundo de tres dimensiones sino en una realidad poliédrica de infinitas facetas, más allá de cerca y de lejos, de ayer y hoy y mañana, de arriba y abajo, en una especia [sic] de trascendencia [sic] cotidiana. El mundo y el hombre no se reducen a las tranquilizantes categorías de la lógica formal. Están insertos en el caos, en el enigma absoluto de su condición. Esa novela a la que yo llamaría del realismo esencial, es una aventura que da paso a lo heterogéneo y penetra en zonas inéditas del universo, sin perder por eso su conexión con el ‘ámbito objetivo humano e inmediato’” (“El realismo esencial” 335). No obstante, según opina Guillermo Sucre (además de la autora de este trabajo), el personaje principal de *Una sombra* no es un ser humano de ninguna manera: “Lo que finalmente busca Molina es hacer de la intensidad y de la pasión una suerte de divinidad invulnerable” (417).

¹⁵ Cf. nota 8.

La mujer en el origen del mundo (y el final de la violencia)

Además de la deificación y la consiguiente negación de la subjetividad de la mujer¹⁶, el amor que ésta posibilita y simboliza tiene, según ya hemos visto, un aspecto terrenal-físico que prioriza lo “natural” sobre la filosofía y la razón, las que, según indica el filósofo ginebrino Jean-Jacques Rousseau, nos privan de la capacidad de sentir empatía y compasión por nuestros prójimos (Weil 64-65). Molina parece estar de acuerdo. Pone en duda que el cristianismo —una institución que, a favor de lo transcendental, rechaza el sexo no utilitario y otras interacciones mundanas— pueda ser el encargado principal de reafirmar y reforzar, en nuestro mundo, la empatía y, su socia, la clemencia. Ofrece como evidencia el tratamiento injusto de Camila y Ladislao por el clero argentino y el gobierno respaldado por la Iglesia.

En su intento de definir lo que es y no es “natural”, Molina emprende la misma especie de proyecto que abordó Rousseau doscientos años antes (aunque no están siempre de acuerdo). *Una sombra donde sueña Camila O’Gorman* es tanto una reivindicación como un desafío al pensamiento de Rousseau. Pero no obstante sus diferencias, el proyecto de Molina resulta problemático desde un punto de vista deconstruccionista; en principio a causa de su postulación de que Camila y su relación amorosa representan una manera de vivir más *natural*, en comparación con la que prescribe la Iglesia católica.¹⁷ La novela imagina a la mujer y sus poderes reproductivos como un centro o eje originario de la sociedad humana del que nos hemos

¹⁶ También se podría llamar a este efecto su “deshumanización”, en el sentido de que se niega que ella sea un ser humano. Cf. nota 8.

¹⁷ *Una sombra* fue publicado seis años después de la publicación francesa de *De la grammatologie*, y sólo dos años después de la edición en español de Siglo XXI Editores. Por eso no se puede suponer que Molina estuviera consciente del pensamiento deconstruccionista que iba revolucionando el mundo filosófico en aquella época.

desviado. La meta del proyecto deconstruccionista de Jacques Derrida era desmentir la existencia de un origen (*origine*) totalmente presente (*présente*) (*De la grammatologie* 238, 204).

Molina propone un regreso al estado original de la raza humana y un rechazo de la cultura, la que ha sido representada en una variedad de textos como una corrupción de la naturaleza.¹⁸ En el punto originario donde se encuentra la “esencia” de la humanidad (*Of Grammatology* 309), se ha postulado desde los principios de la filosofía occidental lo que Derrida llamaría una “presencia entera” (*Of Grammatology* 167) o una plenitud no corrompida por una adición (*supplément*¹⁹), que es el significado puro y entero sin la mediación de un signo. Lo que es “natural”, según Rousseau, “está en peligro de ser estrangulado” por la razón, la reflexión y la cultura (*ibid.*, 182). Puede ser por eso que las mujeres en *Una sombra* no reflexionan sobre sus acciones y sus deseos de la manera en que lo hacen los hombres; pensar y razonar ya es una corrupción de la presencia entera —la esencia pura y originaria— del ser humano, porque es una mediación que emplea el

¹⁸ Según indica Derrida: “Such is the history of love. In it is reflected nothing but history as denaturalization: that which adds itself to nature, the moral supplement, displaces the force of nature by substitution. [...] From the first departure from nature, the play of history—as supplementarity—carries within itself the principle of its own degradation, of the supplementary degradation, of the degradation of degradation” (178–179). Derrida explica que el concepto de un punto originario completo de la historia, el que no es y no tiene que ser suplementado, es un mito: “It is clearly confirmed that the concept of nature and the entire system it commands may not be thought except under the irreducible category of the supplement. [...] Guided by this pattern, one would have to reread all the texts describing culture as the corruption of nature” (180).

¹⁹ Derrida explica su definición de *supplément* en *Of Grammatology*: “The supplement adds itself, it is a surplus, a plenitude enriching another plenitude, the *fullest measure* of presence. It cumulates and accumulates presence. It is thus that art, *technè*, image, representation, convention, etc., come as supplements to nature and are rich with this entire cumulating function. This kind of supplementarity determines in a certain way all the conceptual oppositions within which Rousseau inscribes the notion of Nature to the extent that it *should* be self-sufficient” (144–145).

lenguaje, el que intenta y siempre fracasa al representar esa presencia en su forma pura.²⁰ El ser humano, postula Molina de acuerdo con Rousseau, debería aspirar a quitarse los grillos que lo amarran: la razón y todas sus consiguientes instituciones religiosas y culturales. Sin embargo, Molina discrepa respecto de la cuestión de cuál de los sexos ha sido la fuente original de la corrupción. Rousseau asocia lo “maternal” con la presencia entera (“Thus presence, always natural, which for Rousseau more than for others means maternal, *ought to be self-sufficient*” [ibid., 145]) pero considera a la mujer y el amor adiciones a lo natural —es decir, fuera del sistema completo e ideal—. Asimismo, prioriza la compasión (*pitié*) sobre la pasión amorosa. Al ahondar en este punto de vista, Derrida observa: “In fact, if pity is natural, if that which brings us to identify with others is an innate movement, love or the amorous passion is, on the contrary, not natural at all. It is a product of history and society. [...] The amorous passion is thus the perversion of natural pity. Unlike the latter, it limits our attachment to a single person” (ibid., 175). El amor apasionado es una herramienta inventada por la mujer en su capacidad no maternal, según opinaba Rousseau: “a stratagem of femininity, an arresting of nature by woman. What is cultural and historical in love is at the service of femininity: made to enslave man to woman” (ibid., 176). Para el filósofo ginebrino, la mujer era la fuente de la violencia en la sociedad moderna, todo lo contrario de lo que propone Molina; según Derrida, aquél creía que en la sociedad moderna, por tanto, “order has been reversed by the woman and that is the very form

²⁰ Según explica Derrida: “*What is added is nothing because it is added to a full presence to which it is exterior*. Speech comes to be added to intuitive presence (of the entity, of essence, of the *eidos*, of *ousia*, and so forth); writing comes to be added to living self-present speech; masturbation comes to be added to so-called normal sexual experience; culture to nature, evil to innocence, history to origin, and so on” (*Of Grammatology* 167). En este modo de pensar, el lenguaje nos aleja de la presencia entera. Así Molina decide incluir pocas citas directas de la boca de Camila y atribuirle poco pensamiento interior que se pudiera manifestar en la forma del lenguaje; en su lugar, ella experimenta el mundo por medio de la sensación física, no mediada por el lenguaje o la razón.

of usurpation. That substitution is not one abuse among others. It is the paradigm of violence and political anomaly” (ibid.).

Por su parte, Molina ubica a la mujer y al amor en el centro de lo que es ser humano. Esta inversión equivale a una refundición de la historia del Edén. En el Génesis, la mujer es la fuente de todo pecado; incluso de la violencia que Rousseau le atribuye. Mientras el hombre fue creado directamente por Dios, la mujer es su *supplément* o una versión imperfecta de él; el primer *supplément* es la primera corrupción de la naturaleza, de lo que es natural, y exterior a esta.²¹ Pero en *Una sombra*, Camila es la elegida de Dios (“nacida de la tristeza de un universo en el que Dios la elegía”, 269), la representante de la pura naturaleza de la humanidad: “Contra la estupidez de los facones y los breviarios, Camila aparece como una provocación: la natural provocación de las alas y las flores. Insulta su nombre o pronúncialo con amor: de inmediato te revelará tu condición de cerdo o tu estatura humana” (32). El hombre es el que fue seducido por la culebra; refiriéndose a Rosas, Molina escribe: “la serpiente del poder lo ha hipnotizado” (69).

El problema en el fondo es que en cualquier sistema basado en la creencia en una “presencia entera”, no “siempre-ya”²² suplementada, hay una trayectoria de pureza. En la escala de Molina, la mujer y todo lo que se pudiera categorizar como “primitivo” están más presentes que el hombre blanco, hispano, europeo. Y tal sistema inevitablemente resulta en jerarquías de valor que se hacen manifiestas en momentos de sexismo y racismo. No sorprende, entonces, que esta

²¹ Derrida explica el pensamiento de Rousseau y la tradición metafísica occidental: “metaphysics consists of excluding non-presence by determining the supplement as *simple exteriority*, pure addition or pure absence. The work of exclusion operates within the structure of supplementarity. The paradox is that one annuls addition by considering it a pure addition. *What is added is nothing because it is added to a full presence to which it is exterior*” (*Of Grammatology* 167).

²² *Toujours-déjà* es el término derrideano (*De la grammatologie* 287).

escala también tenga rasgos del dogma del primitivismo cultural²³, que valora lo que se percibe como la simplicidad en la manera de vivir de las sociedades anteriores a (o menos “desarrolladas” que) la “civilización”. La novela parece proponer que las razas no hispánicas y no blancas mantienen una relación más estrecha con la naturaleza, que están más cerca del ser humano “original”. Esta creencia se evidencia en su tendencia al exotismo (en la familia de Camila “se entrecruzan distintas razas, a veces en lugares exóticos” [37]) y su asociación de la libertad sexual con los gitanos (80, 84 y 122) y los negros (75 y 78).²⁴

Finalmente cabe mencionar que, según ya he indicado, Molina no abandona por completo el pensamiento patriarcal, a pesar de todos sus esfuerzos de darle poder a la mujer. Como cualquier sistema binario de opuestos extremos, cada lado del polo requiere del otro para mantener el balance y la mujer en la filosofía de Molina sigue necesitando al hombre para cumplir su destino. Esto, de hecho, entra en conflicto con la creencia en una presencia entera, dado que ésa —en este caso, la Trinidad de la libertad, el amor y la poesía— requiere su *supplément* —el hombre— desde el principio, y por consiguiente está *toujours-déjà* deficiente, incompleta. Y en este sentido las mujeres en esta novela siguen necesitando a los hombres. Aunque la relación amorosa principal es dominada por la fiscalidad y el sexo (los dos comprenden el terreno que se le ha

²³ Según lo definen George Boas y Lovejoy, el primitivismo cultural es “the discontent of the civilized with civilization, or with some conspicuous and characteristic feature of it. It is the belief of men living in a relatively highly evolved and complex cultural condition that a life far simpler and less sophisticated in some or in all respects is a more desirable life” (7).

²⁴ Se nota también la curiosa invisibilidad de los nativos americanos, que fueron masacrados por los invasores hispano-europeos pero que están casi completamente ausentes en este libro, pleno de sangrientas masacres. Sin embargo, puede ser que la decisión de dejarlos a un lado fuese tomada de manera consciente por Molina. John Lynch indica en su biografía del dictador: “Rosas regarded the Indians as savages, it is true, but he did not set out to butcher them [...]. Far from exterminating the Indians, his expedition secured a measure of peace and coexistence for the next few decades [los 1840-1850], and the military solution awaited the governments of the constitutional presidents” (4).

cedido a la mujer), la presencia del hombre resulta esencial porque este amor requiere que los dos rechacen la individualidad a favor de una fusión cósmica:

Su amor y su desesperación están ligados a la piel de un hombre, a su cuerpo, a su sexo, y más allá de esas formas amadas se trasciende en la total entrega y en la total aceptación de dos seres, posee una libertad total, ninguna ley, ningún catecismo, ningún vínculo de familia o del cielo puede oponérsele. (*Una sombra* 254–255)

Incluso después de agotar todos sus poderes místicos, la Delfina caerá al fin y al cabo en los brazos de su amante, Ramírez, “quien, lanzándose a su encuentro, logró alcanzarla en el aire antes de que, ligero como un grano de polen, su cuerpo pesado y poderoso entrara en contacto con el suelo” (43). Estas uniones, en el mundo heteronormativo²⁵ del libro, demandan la participación del hombre para validar el “propósito” de la mujer, que sería el amor.

²⁵ Ya que el libro no rechaza sin más trámite ninguna expresión de deseo sexual, no sorprende que Camila también tenga una fantasía homosexual con una mujer jorobada y otra con un fraile en la página 123. “El incesto y el crimen fosforecen en mi sueño. [...] Soy la adúltera, ¡la adúltera!, con todos los incitantes del peligro, la fortuna, el impudor, la aventura”, declara Camila en uno de los pocos momentos en los que habla en primera persona (122).

Capítulo 3

A lo largo de su carrera cinematográfica, María Luisa Bemberg, la directora argentina del film *Camila* (1984), deseó criticar de manera sistemática la mirada masculina que el narrador de *Una sombra* encarna en su sexualización y deificación de la mujer. Bemberg era miembro del llamado feminismo de segunda ola en Argentina, el cual empezó en los años sesenta con el objetivo de socavar la domesticidad tradicional y resistirse a la subordinación institucional de la mujer (Rodríguez Sánchez 50 y 54). Desde sus primeros largometrajes a principios de la década del ochenta, período en el cual Bemberg enfrentaba censura bajo la dictadura²⁶, “critica la anulación de la mujer en el amor de pareja” (ibid., 64), en evidente contraposición con la novela de Molina. En ésta, la fragmentación del cuerpo de Camila está curada y reemplazada con “totalidad”, a través de su unión con el cuerpo masculino. Así cumple su último destino; la mujer ni siquiera puede declarar su voluntad (“agency”) sin la ayuda de un hombre.

Por el contrario, la Camila de Bemberg anuncia su voluntad independiente en la cuarta escena de la película, solo nueve minutos y 40 segundos después del principio de un film de una hora y 42 minutos. En esta escena, Camila entra en una librería y, a escondidas, pide a Mariano, el librero, un libro “de Montevideo”, la sede en esa época de la resistencia unitaria.²⁷ Allí la descubre Ignacio, un pretendiente, quien, según insinúa Camila, no suele leer libros, y quien no aprueba los intereses académicos de Camila: “No quiero que te vean por aquí”, le dice a ella al

²⁶ Los censores rechazaron el guion de *Señora de nadie* porque creían que a las amas de casa les puso un mal ejemplo, porque iba a ser rodado por una mujer y porque tenía un personaje homosexual (King 19). Solo cuando el poder de los militares empezó a decaer fue permitida la producción del film (ibid., 21).

²⁷ En la novela, se cita una fuente que indica que Camila lee mucho y visita las librerías con frecuencia. No obstante, ella “es un objeto, una propiedad de la bella familia, del cual ésta debe obtener ventajas” (*Una sombra* 121).

entrever el libro que tiene envuelto en un periódico. “Dame ese paquete”, añade. Aunque su padre quiere que ella se case con él, Camila se resiste: no siente una conexión intelectual con Ignacio. Sin embargo, hay razón para tener miedo: poco después, Mariano es degollado, su cabeza colgada en un palo por un grupo de federales fervientes. Ladislao, el nuevo cura en la iglesia de los O’Gorman, denuncia la violencia del gobierno de Rosas en un sermón, un acto peligroso que llama la atención de Camila.

Esta es tal vez la diferencia más destacada entre el film de Bemberg y la novela de Molina: en la película, el amor se basa principalmente en una atracción intelectual entre los amantes y de esta manera enfatiza la resistencia ideológica y política de Camila y Ladislao. “Quiero alguien de que pueda sentirme orgullosa”, dice Camila al explicar por qué no quiere casarse con Ignacio; más tarde dirá que está orgullosa de Ladislao (Bemberg, *Camila*). La relación en *Una sombra* se basa en *eros*, el amor sexual, y tanto Camila como Ladislao se magnetizan el uno al otro casi sin pensar.²⁸ No se requiere que tengan nada en común porque el amor se trata de la convergencia de dos cuerpos celestiales, mientras la Camila de Bemberg es bien capaz de comprender las instituciones políticas que frustrará por medio de su “blasfema” aventura. Por ende ya no es víctima del destino, sino sujeto con voluntad, según explica Vitor Bueno: “by reversing the role of the traditionally victimized melodramatic heroine, Bemberg creates a new image of Camila

²⁸ El amor sexual, o *eros*, es más poderoso en la novela como fuerza de liberación y encarnación de Camila. Lo romántico, por su lado, domina el film. En *Una sombra*, Marta Gallo observa un sistema binario del amor sexual en oposición a la muerte (la belleza versus la violencia, como ya hemos visto). El cabello negro y suelto de las mujeres en la novela evoca el pelo chorreado de las cabezas degolladas. Según indica Gallo: “La asociación entre muerte y eros es entrevista por esas mujeres que observan las cabezas degolladas expuestas en las plazas con la mueca del orgasmo en las bocas (17); en el mismo sentido, el narrador se refiere a ese íntimo contacto entre el matador y la víctima (56) y a la pasión y orgasmo en el rostro del verdugo (18) durante el acto del degüello, estableciendo así estremecedoras correspondencias” (217).

O’Gorman by depicting her as a strong female protagonist, which was unusual for the Argentine cinema of the 1980’s [sic]” (119–120). Como Molina, Bemberg relaciona la historia de Camila con los últimos acontecimientos en su país —evocando, por ejemplo, la violencia de la Guerra de las Malvinas (1982) cuando Adolfo, el padre de Camila, se regocija en una derrota de los británicos—. Pero en la versión cinematográfica, la mujer también tiene un papel importante que desempeñar en el ambiente actual, porque si hubiese poseído una sensibilidad política en el siglo XIX, la tendría también hoy en día.

La vida de un Bemberg

La directora encontró inspiración en su propia historia como mujer argentina, y parece que quisiera que las mujeres en su audiencia reconocieran también sus experiencias en las tribulaciones de Camila. En Bemberg destacan los sistemas del poder y el patriarcado que habían asegurado el éxito de “las doscientas familias de Buenos Aires” —es decir, la oligarquía adinerada con raíces viejas en el país (Vitor Bueno 90)— y que habían dominado la política de la Argentina desde la llegada de los europeos. Entre los clanes más influyentes en el país estaban los Bemberg, miembros prominentes de la clase alta. El primer Bemberg llegó alrededor de 1850, y la familia fundó Quilmes, una cervecería conocida; después invirtieron en la producción de una variedad de comestibles (King 4). Durante la niñez de la directora, a las mujeres de la oligarquía no se las animaba a emprender una educación formal (ibid., 5–6 y 8–10); pero a fin de cuentas su privilegio fue lo que posibilitó que María Luisa Bemberg pudiera dedicarse a una carrera en el cine. Decidió aprovechar esta posición de poder para desarrollar “a transgressive critique of her own class in relationship to the patriarchal powers of Argentina”, según indica Vitor Bueno (84).

La madre de Bemberg creía en la conformidad y se preocupaba por su hija a causa de sus tendencias rebeldes; por eso la directora consideraba a su madre un modelo de lo que no se debería ser. Su padre fue educado en el extranjero como todos los hombres en la familia y no quería que María Luisa trabajara, así que él también era una figura odiada durante la niñez. Sin embargo, más tarde, la directora creyó haber llegado a comprender su posición; en 1996, ella escribió que “la fortuna de los Bemberg había hecho de él un prisionero” (citado por Vitor Bueno 91). Un personaje en la película *Miss Mary* fue inspirado por su padre, y es preciso preguntarse si Adolfo, el padre inflexible y cruel de Camila O’Gorman, también fue modelado en él. *Miss Mary* se estrenó dos años después de *Camila*, y reconoce que los hombres “were also repressed and had to conform to their role in society” (Vitor Bueno 110), una manera de representar el papel de los hombres que es tal vez más matizada que la de *Camila*. Adolfo prioriza el honor que aporta su apellido por encima de la vida de su hija, según lo culpa su esposa cuando Camila ha sido capturada y queda presa en Santos Lugares: “Estás enfermo del orgullo. Todos están enfermos, de violencia, de sangre”, declara la madre de Camila. Y añade: “Nadie piensa en ella. La iglesia piensa en su buen nombre. Vos pensás en tu honor. Rosas en su poder” (Bemberg, *Camila*). La única debilidad frente a este sistema machista es el cariño que Adolfo exhibe en momentos privados hacia su madre, Ana María Perichon, a quien sin embargo mantiene encarcelada en una estancia rural durante muchos años a causa de sus múltiples aventuras sexuales.

A pesar de la popularidad de sus films, Bemberg encararía varios obstáculos incluso después de la caída de la dictadura militar. Las feministas de segunda ola tenían que enfrentar, además del terror del Proceso, la tradición larga de opresión de la mujer que los colonos habían llevado con ellos al Nuevo Mundo. Ya que Ladislao era sacerdote, Bemberg no fue permitida filmar en

ninguna iglesia bonaerense; después del estreno de *Camila* varios representantes de la Iglesia criticaron la película, culpándola de engañar a los fieles (King 23).

Según explica la productora Lita Stantic, Bemberg tomó la decisión de contar el relato de Camila O’Gorman porque la crítica había concordado en que sus primeros dos largometrajes, *Momentos* y *Señora de nadie*, no exhibían una creencia en el amor. Por ende Stantic le propuso que escribiera²⁹ una historia de amor (Stantic 33). La productora le llevó a Bemberg un ejemplar de *Una sombra donde sueña Camila O’Gorman*; aunque le gustó el libro, la directora concluyó que, a causa de su lenguaje poético, resultaría imposible de adaptar (Pauls 111). Tuvo que re-inventar el relato para lograr sus propias metas. Quería rechazar la imagen de una Camila inocente y pura, seducida contra su voluntad. Según ella explica:

What if it was the other way round? It’s the old story of feminine passivity faced with virile aggression. I thought: a traditional, Catholic, virgin, controlled, repressed girl who managed on her own to go and live with a priest. ... What balls she must have had! Then I knew that she was not a traditional woman who stayed in her allotted place, but that she had broken all the barriers. (Pauls 113)

La re-humanización de la mujer para una audiencia popular

En una película con actores de carne y hueso, es inevitable que los personajes sean no solo figuras simbólicas sino humanas por obligación. Desde una perspectiva práctica, habría sido muy difícil recrear el mundo somnoliento y onírico de Molina en un film. Pero si uno quisiera una audiencia convencional, tampoco habría sido la mejor opción.

Camila se estrenó un año después del derrumbe de la dictadura en Argentina, llamada el Proceso de Reorganización Nacional. Después de este período sangriento y horroroso, la

²⁹ Beda Docampo Feijóo y Juan Bautista Stagnaro escribieron el guion en conjunto con Bemberg (Stantic 34).

industria del cine nacional enfrentaba una falta de fondos además de la cuestión de cómo enfrentar en sus producciones la historia reciente: “The challenge is to combine memory and commercial viability” (Vitor Bueno 93). En ese ambiente, Bemberg tenía que rodar una película que fuera económicamente viable. Ante una audiencia traumatizada por los numerosos desaparecidos y una política de censura que ocultaba el número de asesinatos, un estilo onírico tal vez hubiera parecido otra cortina de humo, diseñada para esconder la verdad. Frente un trauma nacional tan presente, es posible que Bemberg no pudiera darse el lujo de ofuscar su mensaje político.

Pero el contexto en el que fue rodado *Camila* no es la única razón por la cual Bemberg eligió rodar su obra en el estilo popular del melodrama. Desde sus primeras películas, parece que el objetivo de Bemberg era crear obras que pudieran llegar a una audiencia amplia, y tuvo éxito a este respecto. *Camila* fue su film más popular, visto por más de dos millones de personas, más gente que nunca había visto una película nacional (King 2 y 23). Según reflexiona Vitor Bueno: “With *Camila*, she was the first woman filmmaker from Latin America to achieve international recognition. From her first feature film *Momentos*, the films of María Luisa Bemberg were commercially viable. Moreover, all of her films reflect on the historical present of Argentina” (93).³⁰

Como Bemberg sufrió el sexismo y descubrió el feminismo a través de una serie de experiencias personales, elige representar, de una manera más tradicional que la de Molina, paso

³⁰ Lita Stantic, productora de cinco obras de Bemberg, ha mencionado que ésta “liked to participate in the promotion of her films and frequently would check the box offices in person” (Vitor Bueno 96). Vitor Bueno añade que, al ver sus films, “[t]he audience is able to recognize the represented social groups and historical time, triggering the imagination of a larger national context. [They also invite] the audience to connect its own present reality to the reality represented” (ibid., 101).

a paso, el camino hacia la liberación que sigue Camila. Este crea una cadena de causa-efecto. La influencia de la Perichona en la liberación de Camila de las “esposas” de la feminidad tradicional es, en la película, el producto de una larga relación entre ellas. Durante muchos años, la Perichona ha compartido sus cartas de amor con la nieta. Pero en *Una sombra donde sueña Camila O’Gorman*, su influencia se limita a la sangre que Camila ha heredado de su abuela escandalosa. Puede ser que esto sea una narración más fiel a los hechos históricos ya que no existe, por lo que se sabe, ninguna crónica de conversaciones entre las dos. Molina decide relatar su relación en sus términos preferidos: en el mundo de lo onírico. Su relación es mística y predestinada, así como el descendiente de un dios en el panteón griego tiene que ser un dios.

A través de su interpretación realista de la historia de Camila, Bemberg rechaza la deificación a favor de la re-humanización y subsiguiente ubicación de la mujer al mismo nivel intelectual y social que el hombre. La perspectiva maniquea de la mujer como “santa” o “puta” (Vitor Bueno 106) es una representación que no logra evitar Molina en su elevación de Camila al estatus de diosa. El poeta-novelistas la representa como un ser casi totalmente sexual, sin vida intelectual ni mucha historia personal previa a su relación con Ladislao. Según reflexiona Kirkpatrick, la misma visión

that portrays the spontaneous Camila as a victim of repression and as a symbol of spiritual and erotic freedom at times falls captive of its own methods. [...] [M]ost descriptions of Camila within the novel depend almost exclusively on the persistent legacy of the threat of the female. Camila appears most often in sexual fantasies (often violent) of the males who desire her. This treatment, however, is not designed to be an ironic one, for it builds the case for the heroine on the foundation of the principles it most ferociously attacks. At the same time that the novel constantly protests the innate innocence of the young Camila, she most often appears in visions and sexual fantasies as a bewitching temptress. (141 y 147)

El resultado es que, en *Una sombra*, Camila es a la vez puta y santa, sin las dudas ni la autorreflexión que caracterizan la manifestación cinematográfica de ella.

Ladislao también es humanizado en la representación de Bemberg. La lucha entre su fe y su amor es un elemento primordial del drama. Su resistencia a los avances de Camila retrasa la fuga de los amantes, que ocurre 56 minutos después del comienzo del film. Incluso más tarde, cuando los amantes se han establecido como maestros en Goya, la transición le resulta difícil a Ladislao. “¿Te parece poco lo que hice para estar contigo?”, le pregunta a Camila. Ella argumenta que el amor es más poderoso que la fe: “Si [Dios] estuviera enojado, se equivocaría” (Bemberg, *Camila*). Este desafío al catolicismo es algo que ambas Camilas (la de la película y la de la novela) tienen en común. Pero en *Una sombra*, el narrador se desinteresa de la lucha personal religiosa que tal vez padezca Ladislao. La elección de fugarse no es decidida, sino sentida, presentida, destinada y de todo corazón.

Un sistema simbólico de colores

Sus talentos como directora artística y editora aseguraron que los films de Bemberg tuvieran éxito popular y comercial. En particular, dominó el uso de la luz y el color, según explica Vitor Bueno (85). Su uso de colores blanco, negro y rojo en *Camila* sirvió para asegurar que el film fuera agradable a la vista y que también aportara fuertes connotaciones simbólicas.

Las escenas oníricas le ofrecían a Molina oportunidades para retratar a sus personajes como eran de verdad y, lo que le era a Molina más importante, sus correspondencias simbólicas dentro del mundo católico y patriarcal de la Argentina decimonónica. El hecho de que Bemberg no decidiera utilizar el mismo sistema simbólico no significó que ella hubiera elegido dejar atrás la carga sociopolítica de la historia de Camila. Su uso del doble sentido del color rojo —simbólico de la violencia y del amor a la vez— sirvió para establecer un contraste directo entre el totalitarismo de Rosas y el amor de los reos, con un efecto muy semejante al que logró Molina al

comparar la violencia y los sueños hipócritas de Rosas con el erotismo y trascendencia de los encuentros oníricos entre Camila y Ladislao.

Su uso de los colores es relativamente tradicional y por eso resulta fácil para la mayoría del público. La construcción de símbolos, según asevera Vitor Bueno, es una solidez que posibilitó que Bemberg se conectara con sus audiencias. Este simbolismo también destacó las implicaciones políticas contemporáneas de *Camila* (101). El blanco representa la pureza, el amor, la inocencia y la felicidad, mientras que el negro representa la muerte, el poder patriarcal y la represión. En una escena temprana, Camila se esconde en el ático, protegiendo una camada de gatitos de su padre, Adolfo. Según describe Vitor Bueno: “The attic is dark and cluttered with old furniture, but when [her brother] Eduardo finds her, she is in the only source of light, in a luminous spot, dressed in a white gown” (123). Y cuando Camila, a los cinco años, conoce personalmente a su abuela Ana María Perichon, aquélla viste de blanco, mientras ésta, recién condenada a la estancia después de una serie de aventuras amorosas, va de rojo.

El doble significado del rojo complica el sistema simbólico del film. En su primera manifestación representa el amor y la pasión, por ejemplo, cuando Camila se pone una mantilla roja para visitar a Ladislao, quien está enfermo. Esto resultará en su primer encuentro físico. Los amantes se fugan en un carruaje negro (el color exterior ya es un augurio aciago para la pareja) que adentro es rojo, donde se supone que hacen el amor por primera vez. Pero en la segunda mitad del film, después del funeral de la Perichona, el lienzo se oscurece. Camila está vestida de luto cuando le confiesa al padre Ladislao: “Me muero de amor, padre” (Bemberg, *Camila*). Los curas que recomiendan la persecución de los amantes visten de rojo y negro, tanto como los comensales en la fiesta en Goya donde los descubre el Padre Gannon. Los soldados del pelotón que los fusila llevan puestos uniformes color sangre, y la última imagen de la película es la de los

amantes muertos y sangrientos en su ataúd. El rojo se ha convertido, al fin y al cabo, en la manifestación de la violencia.

Este color también tiene fuertes asociaciones con el Rosismo en la imagen de la “divisa punzó”, una franja colorada que todos estaban obligados a llevar durante el segundo gobierno de Rosas —y en la película *Camila*—. Aunque el nombre del color “rojo punzó” viene del francés, “rouge ponceau” (rojo de amapola), el adjetivo evoca el verbo “punzar” y sus sangrientas connotaciones. Las franjas además mostraban una frase violenta: “¡Muera el loco traidor salvaje unitario Urquiza!”

El dualismo en *Camila* entre el blanco y el negro y, aún más, entre las dos posibles significaciones del rojo, se asemeja al sistema binario de Molina; pero según ya hemos observado, donde el narrador de la novela prioriza el amor sexual, Bemberg enfatiza el amor romántico basado en una conexión intelectual.

La transgresión femenina que Bemberg representó y apoyó a lo largo de su carrera cinematográfica estuvo, según opinaba ella, destinada a fallar porque las mujeres eran todavía cómplices en su propia supresión: “women have an unconscious role in perpetuating a patriarchal system from which it is nearly impossible to rebel against” (Vitor Bueno 83). La mirada de la mujer sigue siendo suplantada y oprimida en la conciencia colectiva por la mirada masculina. Explica Ana Forcinito:

La mirada, o mejor dicho, las plurales miradas femeninas no son monolíticas. Están supeditadas a la visión masculina pero además están subordinadas a la diferencia, a formas de opresión femeninas y a prácticas de subalternación e invisibilidad. El cine de Bemberg parece contestarnos que recuperar esas miradas es una tarea prácticamente imposible, no sólo porque la imagen cinematográfica funciona como un campo de batalla entre residuos de imágenes masculinas y de otras que intentan dismantelarlas sino además por la imposibilidad de poder ver desde la marginalidad. Esta respuesta de Bemberg se repite a través de los momentos finales de casi todos sus films donde se representa la cancelación de la mirada femenina

central. [...] Se trata de la mirada final que se suprime, que se marcha, que se oprime, o, incluso, si nos remontamos a *Camila*, que se fusila. (36–37)

La ejecución de Camila y Ladislao al final de la película es un acto de cegar a la heroína que ha posibilitado que su audiencia vea el mundo desde su perspectiva —la del Otro—. Esta visión, aunque importante, ha sido fugaz; Bemberg no se ciega a sí misma con la ilusión de que una única película pueda derrumbar el patriarcado, cuyas raíces subyacen la civilización entera. No obstante, en 2006, dentro del contexto de una creciente presencia de mujeres en el mundo del cine argentino, Forcinito escribió un artículo para conmemorar la obra de Bemberg, que era “un hito en la historia de la exploración de una mirada femenina” (33). Las cosas, tal vez, van cambiando.

Conclusión

El proceso de soltar el fuerte apretón con el que el patriarcado ha dirigido la sociedad es lento y difícil. Hay muchas paradas en el camino. Hay calles ciegas. Cuando Enrique Molina emprendió el proyecto de escribir una novela sobre Camila O’Gorman, fue inspirado por la fortaleza y valentía de una mujer que se atrevió a enfrentarse a las figuras masculinas más poderosas en su vida personal y su época histórica. Su valor asustó al Restaurador-general Juan Manuel de Rosas hasta tal punto que mandó ejecutar a una mujer embarazada por una transgresión social. En *Una sombra donde sueña Camila O’Gorman*, Molina la reconoció como el emblema de un nuevo feminismo y la líder de una resistencia contra la violencia institucionalizada. Sin embargo, la caracterización de Camila como diosa, retrasa la causa hacia una antigüedad mítica y le niega a la mujer su humanidad. Esta negación ha sido siempre el obstáculo fundamental.

María Luisa Bemberg está de acuerdo con Molina en que los hombres (a los que éste considera la fuente de toda violencia) y la Iglesia católica están implicados en la supresión de la mujer y el apoyo sistemático del patriarcado. Pero no son los únicos culpables. Las mismas mujeres participan en su propia supresión, según asevera Bemberg, por lo tanto son ellas las que más tienen que levantar las voces en contra del statu quo. La voz inteligente, educada y —más importante aún— política de la Camila de Bemberg es un modelo para todo el mundo. Sólo cuando tod@s compartan la responsabilidad de mejorar la situación de sus prójim@s, se podrá dejar atrás los sistemas binarios que definen lo bueno y lo malo, lo fuerte y lo débil, en los cuales siempre hay alguien ante el paredón.

Bibliografía

- Bemberg, María Luisa. *Camila*. GEA Cinematográfica (Buenos Aires) y Impala S.A. (Madrid), 1984.
- Boas, George, and Arthur O. Lovejoy. *Primitivism and Related Ideas in Antiquity*. The Johns Hopkins University Press, 1997.
- Brinkerhoff, Thomas John. "A Case of Forbidden Love: Camila O'Gorman, Ladislao Gutiérrez, and the Gender Anxieties of a Nineteenth-Century Argentine Caudillo". *The Latin Americanist*, vol. 59, núm. 2, Smith, Elder and Company, Apr. 2015, pp. 67–84, search.proquest.com/docview/6618818?accountid=14784.
- Derrida, Jacques. *De la grammatologie*. Les Éditions de Minuit, 1967.
- . *Of Grammatology*. Edited and Translated by Gayatri Chakravorty Spivak, The Johns Hopkins University Press, 1997.
- Forcinito, Ana. "Otra vez María Luisa Bemberg: Transgresiones, fragmentos y límites de la mirada cinematográfica". *Confluencia*, vol. 21, núm. 2, University of Northern Colorado, 2006, pp. 33–53, search.proquest.com/docview/748653160?accountid=14784.
- Gallo, Marta. "La imagen de Camila". *Mujer y sociedad en América*, vol. 1, 1988, pp. 209–222.
- Girard, René. *The Girard Reader*. Edited by James G. Williams, The Crossroad Publishing Company, 1996.
- King, John. "María Luisa Bemberg and Argentine Culture". *An Argentine Passion: María Louisa Bemberg and Her Films*. Edited by John King, Sheila Whitaker, and Rosa Bosch, Verso, 2000, pp. 1–32.
- Kirkpatrick, Gwen. "The Poetics of History of *Una sombra donde sueña Camila O'Gorman*". *The Historical Novel in Latin America*. Edited by Daniel Balderston, Hispamérica, 1986, pp. 139–150.
- Lynch, John. *Argentine Dictator: Juan Manuel de Rosas, 1829-1952*. Clarendon Press, 1981.
- Massot, Vicente. *Matar y morir: La violencia política en la Argentina (1806-1980)*. Emecé Editores, 2003.
- Molina, Enrique. *Antología poética*. Editado por Miguel Espejo, Visor Madrid, 1991.
- . "El realismo esencial". *Una sombra donde sueña Camila O'Gorman y otros textos: obras completas, tomo I*. Corregidor, 1997, pp. 33–35.
- . "La divinidad está en las cosas." *Una sombra donde sueña Camila O'Gorman y otros textos: obras completas, tomo I*. Corregidor, 1997, pp. 337–339.

- . *Las bellas furias*. Editorial Losada, 1966.
- . "Obra poética." *Un nuevo continente: Antología del surrealismo en la poesía de nuestra América*. Editado por Floriano Martins, Andromeda, 2004, pp. 76–84.
- . *Una sombra donde sueña Camila O’Gorman y otros textos: obras completas, tomo I*. Corregidor, 1997.
- Ocampo, Orlando. "Interpretando el pasado histórico: El acto referencial en *Una sombra donde sueña Camila O’Gorman*". *Revista Chilena de Literatura*, núm. 40, Universidad de Chile, 1992, pp. 83–89, www.jstor.org/stable/40356660.
- O’Hara, Edgar. "Enrique Molina en órbita tenaz". *Cuerpo de Reseñas*. Ediciones del Azahar, 1984, pp. 13–22.
- . "Enrique Molina: 'Soy un acompañante del surrealismo'". *Tercio incluido: Las voces porteñas*. Lluvia Editores, 1999, pp. 119–139.
- Palacios González, Manuela. "Landscape in Irish and Iberian Galician Poetry by Women Authors". *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, vol. 13, núm. 5, 2011.
- Pauls, Alan. "On Camila: The Red, The Black, and the White". *An Argentine Passion: María Louisa Bemberg and Her Films*. Edited by John King, Sheila Whitaker, and Rosa Bosch, translated by John King, Verso, 2000, 110–121.
- Rodríguez Sánchez, Nathaly. "'Más poeta que monja, más monja que mujer'. Más poeta que mujer: La crítica a la cultura patriarcal en el cine feminista de María Luisa Bemberg". *Ciencia Política*, vol. 20, núm. 10, 2015, pp. 49–73.
- Ruefle, Mary. "On Secrets". *Madness, Rack, and Honey*. Wave Books, 2012, pp. 73–102.
- Running, Thorpe. "Surrealist Poetics in Enrique Molina’s *Una sombra donde sueña Camila O’Gorman*". *Chasqui*, vol. 9, núm. 2–3, 1980, pp. 23–29.
- Smith, Esther. "*Una sombra donde sueña Camila O’Gorman*: La voz lírica en la novela histórica". *Creación y proyección de los discursos narrativos*. Editado por Esther Smith y Daniel Altamiranda, Dunken, 2008, pp. 521–526.
- Stantic, Lita. "Working with María Luisa Bemberg". *An Argentine Passion: María Louisa Bemberg and Her Films*. Edited by John King, Sheila Whitaker, and Rosa Bosch, translated by John King, Verso, 2000, pp. 33–40.
- Sucre, Guillermo. "La belleza demoníaca del mundo". *La máscara, la transparencia: Ensayos sobre poesía hispanoamericana*. Monte Avila Editores, 1975, pp. 413–421.
- Torres Fierro, Danubio. "Un poeta en la intemperie: Entrevista a Enrique Molina." *Una sombra donde sueña Camila O’Gorman y otros textos: obras completas, tomo I*. Corregidor, 1997, pp. 341–351.

- Vitor Bueno, Fernanda. *The Myth of Camila O’Gorman in the Works of Juana Manuela Gorriti, María Luisa Bemberg and Enrique Molina*. The University of Texas at Austin, 2007.
- Weil, Kari. *Thinking Animals: Why Animal Studies Now?* Columbia University Press, 2012.
- Williams, James G. “A Note to the Reader.” *The Girard Reader*. Edited by James G. Williams, The Crossroad Publishing Company, 1996, pp. vii–x.
- Zucker, Rachel. “Episode 4: Claudia Rankine”. *Commonplace: Conversations with Poets (and Other People)*. 15 July 2016, www.commonpodcast.com/home/2016/7/15/episode-4-claudia-rankine, accessed 27 November 2016.