Martínez Estrada a la vez que glosa a Cicerón en su reacción frente al escándalo, produce una escritura que interpela explícitamente a un fenómeno que excede cualquier parámetro, de ahí que convenga la categoría de la deixis *esto*.

La pregunta del ensayista argentino es un medio idóneo para plantear la problemática de los mecanismos de apropiación del deseo de las masas que derivaron en una modificación sustancial del perfil socio-cultural de la Argentina. No es objeto de este trabajo retomar los estudios sobre las grandes movilizaciones populares que tuvieron en el siglo XX como eje sustentador de producciones políticas, por ejemplo el fascismo, paradigma del que, sin duda, participó el peronismo. Lo que propongo es la lectura de las dinámicas que fundan el intercambio donde se arraigó la semiosis de producción y reconocimiento del peronismo y de la estelar figura de Eva Duarte. En concomitancia, la conformación de un espacio plenamente espectacularizado que tendió a una lógica de inclusión y de exclusión. De esa referencialidad histórica, rescato aquello que pueda ser leído en los textos literarios, –un ajustada selección de narraciones cuyo eje central se compone por los textos de Tomás Eloy Martínez² y, en complementariedad «Esa mujer» (1965) de Rodolfo Walsh. Lo que importa en estas páginas es el análisis de la ficción literaria en torno a las operaciones que este movimiento social –el peronismo– estableció entre sujetos y objetos como mitos especulares definidos en la necesidad de consagración.

El contexto de este análisis obliga a una diferenciación de dos nociones que surgen en la realidad extradiscursiva enunciada por el discurso literario. Se trata de un proceso donde sujetos y objetos vacían su dimensión social y cotidiana (o «normal») en aras de la constitución de una red de significaciones donde se arraigó el poder político. En esta instancia se impone la lectura de los textos del corpus hacia los procesos de mitificación o desmitificación. Las nociones a las que hago referencia son el fetiche político y el poder como generador de espectáculos. En este acápite estudiaré las representaciones ancladas en el fetiche.

Las relaciones de intercambio entendidas como operaciones en las que intervienen términos preexistentes, esto es, sujetos y objetos vincula-

2. De este autor consideraré, en adelante, sus novelas referidas al peronismo: *La novela de Perón* (1985), y *Santa Evita* (1995). Usaré la sigla T.E.M. para designar el nombre del escritor.

dos por instintos, necesidades, elecciones, preferencias y utilidades, posibilitan una lectura de la metáfora fetichista. Puede que tal fenómeno sea un acceso al pensamiento mágico que proporcione elementos interpretativos de la literaturización del peronismo como lo opuesto a las utopías civilizatorias que, en apariencia, habían abolido de la construcción de la nación todo resabio de barbarie. Como parte del programa civilizatorio, un extenso corpus del sistema letrado argentino se constituye sobre el tópico del repudio a las figuraciones de la barbarie iniciadas en la generación del 37. Esta literatura erudita y de alto grado de referencialidad histórica, para el caso del peronismo se releva en cuentos fantásticos de Cortázar, Borges, Bioy Casares y en la ensayística del propio Martínez Estrada, antes citado³. Traigo a colación estos datos, porque mi interés se orienta a reflexionar sobre la relación de las novelas de T.E.M. con este sistema y con esta isotopía.

Retomo las consideraciones sobre el fetichismo basadas en la obra de Jean Baudrillard⁴ en lo concerniente a la noción de fetiche circunscripta a la dinámica del pensamiento mágico⁵. La operación se resume en definir el sujeto por el objeto y recíprocamente. Lo importante de este planteo es la conceptualización de la entidad *objeto* ligado a la entidad conceptual *necesidad*: «Todo aquello que habla en términos de necesidad es un pensamiento mágico; estableciendo el sujeto y el objeto como entidades separadas hay que fundar su relación: el concepto de necesidad será la pasarela mágica» (1991: 62), sostiene Baudrillard en estrecha vinculación con cuestiones que tienen que ver con la lógica de la dádiva y los mecanismos inconscientes de dependencia que se despliegan en las relaciones de intercambio que mencioné antes, tales como la doble obligación: la de dar y la de devolver.

He aquí, el aporte del tratado de Baudrillard para la caracterización de un líder carismático traspuesto profusamente a la escritura literaria, por cuanto permitiría constatar marcas en el discurso que inscriben a esta figu-

3. Cfr. Royo, Amelia, "El ensayo de ideas como intertexto de la ficción política", ponencia leída en VIII Congreso Brasileño de Profesores de Español. Universidad Federal de Vitória (Brasil), 1999.

4. Baudrillard, "Fetichismo e Ideología: La reducción semiológica". *Crítica de la Economía Política del signo*. Madrid: Siglo XXI, 1991.

5. No tomaré en cuenta otras inserciones de la metáfora fetichista que menciona este autor, como el Psicoanálisis donde el fetiche "deja de ser soporte de un pensamiento mágico y deviene un concepto analítico para la teoría de la perversión".

ra en coordenadas de sentido que se definirían por el encuentro de tópicos y procedimientos entre sí solidarios y fundamentales en el sistema literario argentino: mitificación/desmitificación; civilización/barbarie, santo/profano.

La emergencia de los textos seleccionados es la problemática del cuerpo en cualquiera de sus figuraciones pero reducido finalmente a un mismo deseo y a una misma producción ideológica: la nación. En ese sentido, tal vez, esta lectura proporcione alguna certeza sobre el cuerpo de Eva Perón como metáfora de la historia argentina y de la literatura argentina como fetiche sustituto de la oralidad. Resulta posible establecer algunas marcas constantes que permiten actualizar aquellos tópicos y procedimientos en el ámbito de la conceptualización del fetiche, dado que resultan pertinentes como dispositivos de interpretación campos de sentido como *fascinación*, *fingimiento*, *sortilegio*, etc. En términos generales el fetichismo no es otra cosa que «un metalenguaje sobre el pensamiento mágico», sin embargo el término ha sufrido una curiosa alteración semántica que vale la pena atender:

El término fetiche, que remite hoy a una *fuerza*, a una propiedad sobrenatural del objeto y por lo tanto a la misma virtualidad mágica del sujeto, a través de los esquemas de proyección y de captura, de alienación y de apropiación (...) significaba en su origen exactamente lo contrario: una *fabricación*, un artefacto, un trabajo de apariencias y de *signos*. Aparecido en Francia en el siglo XVII, procedía del portugués *feitçi o* que significa artificial, procede a su vez del latín *factitius* en el sentido de hacer, de «imitar por signos». De la misma raíz en español viene *afeitar* y *afeite*, y en el francés *feint* [fingido] (...) Por doquier aparece el aspecto de fingimiento, de engaño, de artificio, en suma de un trabajo cultural de signos en el origen del status del objeto-fetiche y por lo tanto también en algo de la fascinación que ejerce... (Baudrillard: 1991, 92).

Justifico la extensa cita en pos de reubicar algunos puntos recurrentes de la figuración de Evita marcados por la fascinación: sea su aparición pública como esposa de Perón, su oscuro pasado y, con más intensidad, su cadáver momificado y perdido. Esta última marca es preeminente en «Esa mujer» y en *Santa Evita* de modo que le confiere un perfil diferencial que aglutina a ambas escrituras. La ambivalencia produce una lógica de la fascinación donde lo que fascina no es la materialidad, en este caso la mate-

rialidad del cuerpo, sino el equivalente de determinada fuerza o poder virtual. La virtualidad encerrada en esa materialidad es la que fascina, «... la sustituidad total de todos los valores gracias a su abstracción definitiva» (Baudrillard, 1991:93). Por eso cuando se habla del fetiche se alude a «la pasión del cifrado» que destina a sujetos y objetos a la manipulación abstracta. Es esta manipulación donde se produce la articulación fundamental del proceso de ideología, por lo tanto, «el fetichismo no es la sacralización de tal o cual objeto sino la sacralización de sistemas». Práctica que movimientos como el peronismo consiguieron capitalizar a la hora de activar la *fuerza* de sus líderes carismáticos para movilizar la fascinación en adictos y detractores. La prueba más consistente de ello estriba en el embalsamamiento del cadáver como el intento de consolidar el régimen político merced a mantener la fascinación en las masas.

La escritura literaria: entre el fetiche y la inscripción simbólica

*Sin estos antecedentes, nadie comprenderá a
 Facundo Quiroga, como nadie a mi juicio ha com-
 prendido al inmortal Bolívar.*

Domingo F. Sarmiento. *Facundo*.

Potencialmente, la escritura de «Esa Mujer» y de *Santa Evita* se designa por un plano contenido en la metáfora fetichista. Universos narrativos postulados sobre la condición de lo cifrado y una significación que conduce a la sustancia mágica de la mujer que «se hizo» mediante maquillaje, de un cadáver escondido o de un cadáver que huye.

Hacer comprensible este discurso ficcional tiene que ver con la comprensión del cruce entre el deseo sexual y el deseo político articulado en el fetiche. «Esa Mujer» revela esta interrelación en el poder emotivo del enigma histórico. Como es sabido, el relato se caracteriza por la tachadura de los nombres y su reemplazo por funciones sociales –el periodista, el coronel– y otras formas de sugerencia de la identidad de los personajes

que no presentan dudas para los que saben de «... un episodio que todos en la Argentina recuerdan»⁶.

El contenido histórico-político de este relato organiza su rentabilidad desde el fetiche por la fascinación que el cuerpo perdido de «esa mujer», vedado a la mirada y a la palabra y correlativamente fuente de deseo, interpone a los personajes. El relato se basa en el ámbito de identificaciones y seducciones que emergen en un territorio que debería ser apropiado por lo simbólico, de ahí el requerimiento del periodista que no se lleva el dato que inicialmente buscaba, y la degradación moral del Coronel, patentizada en su alcoholismo, porque ya no posee a «esa mujer»⁷. Este desencuentro es análogo a un sistema de representaciones ancladas en la tradición política y cultural de la dicotomía civilización/barbarie. El narrador, a la sazón periodista insiste por el paradero de «esa mujer» y el Coronel le responde: «¡Está parada!... La enterré parada, como Facundo, porque era un macho...» (18).

John Krauniauskas observa que en el texto opera el fetichismo teorizado por el psicoanálisis, según él se revela en esta frase que condensa el contenido metafórico del cuento en el dualismo sarmentino:

Con este grito del coronel, «esa mujer» internaliza la tradición política y cultural denominada barbarie por el liberalismo autoritario argentino, cuya figura paradigmática fue Facundo Quiroga. Pero hay más. Esta tradición es, primero feminizada, e inmediatamente después, masculinizada: ELLA –EVA (como FACUNDO) –PARADA– «porque era un macho»... (Krauniauskas: 1998, 107).

El proyecto de apropiación de esa mujer a través del deseo de dominio (puramente libidinal) responde a una demanda de sometimiento a la razón del poder mágico de Eva fetichizada. Paradójicamente el narrador-periodista se hace cargo de la sustitución propia de la producción del fetiche cuando dice: «Ella no significa nada para mí, y **sin embargo** iré tras el misterio de su muerte...» (19. El subrayado es mío).

6. De la "Nota" que introduce los cuentos de Rodolfo Walsh, *Los Oficios Terrestres*. Buenos Aires: La Flor, 1986.

7. En *Santa Evita*, el personaje-narrador encuentra casualmente a Rodolfo Walsh a quien invita a viajar a Alemania a buscar el cadáver de Eva. Con ironía y dando otra vuelta de tuerca a las relaciones intertextuales que vinculan la novela con el cuento: "–No –replicó–. Vi que una rápida sonrisa lo atravesaba, como una nube. –Esa mujer no es mía." (*Santa Evita*, 307)

El procedimiento de sustitución consiste, en el caso del objeto encantado, en reemplazar la manipulación de signos por la manipulación de fuerzas⁸. La ambivalencia de este deseo de dominio eclosiona en el momento crucial en que Walsh publica este relato⁹. La dramatización del estallido del esquema interpretativo de la nación hace emerger figuraciones entregadas a la pura operatividad sígnica. Se trata de un objeto marcado de signos y representado como receptáculo de fuerzas, «...las inscripciones en el objeto lo convierten en talismán», según sostiene Baudrillard, al esgrimir las razones sobre el dar y el recibir de los objetos como dispensadores de fuerzas.

El cadáver de Eva se halla presente pero sometido a representaciones análogas, a sustitutos (BEBA = EVA; «... es un dedo en un mapa...»). Se encuentra apresado en la ilusión de un reencuentro con el orden simbólico, con una parte inquebrantable que pueda conjurar el sortilegio –víctima y a la vez amenaza. Una potencia simbolizadora que sea capaz de capturar la azarosa realidad. Esto explica por qué en el prólogo de *Operación Masacre*¹⁰, Rodolfo Walsh hable de la desilusión de sus expectativas frente a los fusilamientos del 56, ilusión que se posicionaba «... en la justicia, en la reparación, en la democracia, en todas esas palabras». Explica, además, la intensa convicción de un género como el testimonial que Walsh elige para narrar un episodio «que todos recuerdan». Profundamente instalada en la oralidad, la ficcionalización de este episodio –en Walsh y en T.E.M.– se encuadra en los mecanismos de mitificación y desmitificación que definen la profundidad de la escritura literaria. Volveré sobre esta cuestión.

Así como el cuento de Walsh se detiene en la descripción del departamento donde vive el Coronel, T.E.M., en *Santa Evita*, se detiene en la decoración del despacho del mismo personaje renglones antes de narrar la primera vez que vio el cadáver de Eva. Seguramente en función del papel

8. Cfr. Baudrillard: 1991, 93.

9. Krauniauskas agrega pertinentemente que "... la sustitución fetichista como tropo en "Esa Mujer" facilita una estrategia crítica que despliega históricamente el texto. Aquí, concretamente, los efectos dramatizados de embalsamamiento y posesión del cadáver de Eva Perón, su objetivización como fetiche político amenaza constantemente con desbordar lo que contiene: la barbarie política. Ayuda entonces, a identificar y entender la erotización de la política y la politización que marca la frase del Coronel..." (1998: 109).

10. Otro de los títulos vinculados parcialmente al tema de mi investigación.

que ocupan los objetos como elementos de una lógica social determinante de status. Desde el punto de vista de la modalización de los personajes, los objetos también desempeñan esa función según el valor que el mismo personaje le asigne. El Coronel es el personaje que encarna más de un rol en *Santa Evita*, pone en marcha todas las actuaciones referidas al cadáver, a la búsqueda y al hacer escriturario del personaje narrador. Es alguien que puede ajustarse al paradigma civilizatorio por su consumo de objetos exponentes de prestigio, decorativos y sin valor de uso. Objetos que designan el ser y el estamento social de su poseedor:

«Dos láminas adornaban el escritorio del coronel en el Servicio de Inteligencia. La mayor era la infaltable reproducción de Blanes que retrataba al Libertador José de San Martín (...) El tema de la otra lámina era el **orden**. Reproducía un boceto a lápiz y témpera en la que se ve a Emmanuel Kant caminando por las calles de Königsberg mientras los vecinos verificaban la puntualidad de los relojes (...) Debajo del dibujo (...) una leyenda en alemán proclama: *Mi patria es el orden* ... (Santa Evita, 119. El subrayado es mío).

He aquí dos evidencias concluyentes. Por un lado la falsedad de todas las dicotomías, como la de todas las generalizaciones; civilización/barbarie tambalea ante la realidad, fácilmente pueden «unos y otros» arrogarse ser adalides de la civilización separando a los demás del espacio apropiado, en este caso la patria. (Los cabecillas de la Revolución Libertadora que, entre otras felonías fusilaron a sus compañeros de armas en 1956, en relación a esa especie de resistencia peronista de la que participaba Walsh cuando se siente depositario de «... la democracia y de todas esas palabras». También por qué no T.E.M cuando su personaje asimilado a su propia labor de periodista dice en *La novela de Perón*: «Pensemos en mañana. Dentro de poco, ha escrito Zamora, este país se quedará sin pasado...»). En definitiva, la ficcionalización de estos sucesos y de un personaje como Moori Koenig no hace más que mostrar, una vez más, la precariedad de una construcción comunitaria dominada por una perspectiva que se articula en el orden y es sometida a la razón excluyendo el poder mágico (imaginario) que cubre sujetos y objetos¹¹.

11. "Tendidos sobre el cristal, el cuerpo de Evita se resistía sin embargo a las órdenes y actuaba según su propia lógica funeraria. Las fosas de la nariz empezaban a destilar gases azules y anaranjados..." (Santa Evita, 133).

Por otro lado, el texto manifiesta, explícita e implícitamente, la potencia y la razón de las figuraciones devenidas de la posesión del cadáver: el descontrol, el **des-orden** que produce. La función primordial de la posesión de objetos se amplía en cuanto al gasto o consumo de prestigio: «Las mujeres, la clientela, la servidumbre son exponentes de status (...) Las mujeres funcionan como atributo social, la cultura de las mujeres forma parte del patrimonio del grupo.» (Baudrillard, 1991: 4)¹².

«La patria del orden» entra en crisis porque no admite lo real. El objeto, la momia, amenaza las seguridades de la jerarquía social y pone a los personajes frente a un conflicto. El orden civilizatorio atenta contra sí mismo. El relato novelesco indica la conflictividad del orden al poner, a continuación de las láminas de San Martín y de Kant, al personaje frente al enigma: «¿qué es *esto*?»¹³: «...Verlo no lo había sorprendido tanto como reponerse a algo tan irregular como la sorpresa...» (Santa Evita, 120).

Conjetura, porque el objeto (significante) se ubica en una economía mágica, según Baudrillard, de transferencia de significados: «¿Es un sol líquido?» pregunta el Coronel. El lector podría preguntarse a su vez qué es un sol líquido, porque las conjeturas del Coronel apelan a inexistencias más evidentes que la visión que tiene en ese momento: «¿Qué se le mueve [al cadáver] adentro? ¿Ríos de gas, de mercurio, de hielo seco?». Probablemente, el personaje resuelva la conjetura, retomando la condena con la que su clase había marcado a Eva, el maleficio, lo irremediablemente funesto, en definitiva, la barbarie: «...Ha de ser venenoso...» (Santa Evita, 120).

En el camino del oxímoron, concluye por la negativa: «¿Y si el cadáver que he visto no fuera de ella?». Un iniciado en la filosofía kantiana pone en duda el dato que le proporciona sus sentidos para aferrarse finalmente al orden, única fuente de certezas: «Esa sospecha no cesaba de atormentarlo **como un mueble fuera de lugar**». (Santa Evita, 120. El subrayado es mío)

En otro pasaje, cuando Moori Koenig ve desbaratado su plan y comprueba que no hay linealidad ni orden posible, es fascinado por el cuerpo

12. "... la voz del coronel me alcanza con una revelación: —es mía — dice simplemente. — Esa mujer es mía ..." ("Esa Mujer", 119).

13. Los ayudantes del coronel dudan al ver el cadáver:

"—No sé qué es— contestó Armani.

—A lo mejor es Ella..." (Santa Evita, 171).

momificado. Él y sus pares terminan reinscribiéndolo en lo erótico que, como tal tiende a lo clausurado y a lo homogéneo:

—No puedo andar con esa cosa de un lado a otro —dijo— Si me la quitan, vamos a volar todos.
 —Tal vez. Pero nadie se la va a quitar.
 —¿Que no? Todos la querían tener. Es impresionante. — Bajo la voz: —Es esa mujer, Eva. Venga a verla.
 —No me joda, Moorí. No me va a convencer.
 —Échele un vistazo. Usted es un tipo culto. No se va a olvidar en la vida.

(*Santa Evita*, 180).

El cuerpo de Eva, otra vez el objeto encantado, está impoluto y, en consecuencia, es invulnerable a la profanación que ellos perpetran. Es oportuno nuevamente Baudrillard:

«El cuerpo maquillado (hecho y fingido en el sentido profundo del término) aislado de las determinaciones externas y de la realidad interna de su deseo (...) es ofrecido como *ídolo*...» (1991: 98)

El discurso formula una síntesis del mito evitista en el capítulo «Una mujer alcanza su eternidad» (183) de *Santa Evita*. Me interesa este segmento de la novela porque se refiere a cuestiones centrales que mi trabajo intenta problematizar: la constitución mítica, el fetiche en sus elementos formantes, la actualización del paradigma civilización/barbarie y la literaturización del mito. De suerte que el capítulo tiene tres partes diferenciadas tipográficamente:

1) Una enumeración que responde a la pregunta «¿Cuáles son los elementos que constituyeron el mito de Evita?» (*Santa Evita*, 183). Las respuestas numeradas comienzan con un sintagma que alude a ideas en apariencia inobjetables y enunciadas aseverativamente: «Murió joven, como los otros grandes mitos argentinos del siglo XX», por ejemplo. A continuación cada ítem desarrolla una argumentación, que contrariamente a lo que esperaríamos el lector, no corrobora la idea inicial, tampoco la niega sino que, una vez más esta novela, nos instala en la vacilación. En cada caso el discurso desvía el criterio de composición esperada hacia una retórica que abunda en el exceso, en la exageración y concluye, indefectiblemente, actualizando la ubicación y las dimensiones de la *barbarie* en la construcción del mito.

Cada aseveración inicial es subrepticamente invertida de modo que se relativiza la fuerza que aparentemente tenía. Una especie de opacidad cubre el sentido inapelable que cada elemento suponía detentar. De tal manera que al ascenso meteórico de Evita le corresponde un «ícono del peronismo analfabeto, bárbaro y demagogo» o a que «Perón la amaba con locura» le corresponde que Eva «...empujaba la espalda de Perón, como quien ha tomado posesión de la historia y se la está llevando adonde quiere» (*Santa Evita*, 193).

Para no detallar todas las correspondencias, destaco que en quinto lugar esgrime un motivo que se refiere al fetiche: «5°) Para mucha gente tocar a Evita era tocar el cielo». El apartado se cierra con una lista confeccionada con asteriscos de los objetos usados por Eva que sirvieron de culto. El último es «* El cuerpo momificado de la propia Eva». Entre el cielo y el infierno, «para lo mejor y para lo peor» (Baudrillard), civilización y barbarie o cualquiera de las bifurcaciones, el discurso pone al descubierto otra vez la ambivalencia como generador de la fascinación. Más aún, invoca la operación de sistematizar una marca, la fuerza mágica del objeto entendida en los términos de intercambio (dar y devolver). Otra operación se agrega al discurso en este pasaje de la novela y es la de develar la mecánica de un universo mágico, vaciado de sentido, proyectado especularmente sobre los objetos (fantasmas) y donde el intercambio simbólico no pueda realizarse. La respuesta es, entonces, hacer circular la palabra.

2) Un relevamiento de la literatura detractora de Eva y del peronismo en general. Es un minucioso trabajo de crítica literaria que atribuye «al pavor sagrado» que Eva infundía producciones como la de Borges y la de Cortázar:

Algunos de los mejores relatos de los años cincuenta son una parodia de su muerte. Los escritores necesitaban olvidar a Evita, conjurar su fantasma (...) El propósito de Borges era poner en evidencia **la barbarie del duelo y la falsificación del dolor...**¹⁴ (*Santa Evita*, 199. El Subrayado es mío.).

La argumentación menciona a Martínez Estrada, Onetti y Perlongher.

14. Clara referencia al cuento "El simulacro" que Borges incluye en *El Hacedor*, Buenos Aires, EMECÉ, 1981.

La presencia en *Santa Evita* de toda la producción culta sobre el peronismo va más allá del afán documental de la novela y nos sitúa ante una disyuntiva: o la literatura es un dispositivo de interpretación de estos acontecimientos y, a través de la puesta en evidencia de la *barbarie*, persigue hacer posible el intercambio simbólico en la circulación de la palabra, o es la producción de un discurso que conduce al proceso identitario en la construcción de un vínculo imaginario (materno). La lectura se hallaría entre estas dos representaciones: la necesidad de poner a circular la palabra para dar lugar al tercero (la Ley) o la tendencia a sustituir las representaciones de Evita por un objeto (la palabra escrita, un cuerpo marcado de signos) que capture la fuerza de otra cosa (de Evita, del peronismo, del pueblo en las calles) y la convierta en benéfica. En suma, el fetiche. Es posible encontrar en esta escritura todos los conceptos que hasta aquí he utilizado para merodear la metáfora fetichista: la sustitución, lo sistemático, lo cifrado. Una «forma» que tiende a la sistematicidad y se inserta en un sistema de abstracciones, dicho de otro modo, el proceso de la ideología.

3) La revisión de la proyección de Eva Perón en el extranjero, casi exclusivamente en EE.UU. mediante la ópera de Tim Rice. Se trataría de la colonización del mito. El narrador-personaje retoma la ficcionalización del autor y en un relato breve muestra a Evita como un personaje muy familiar en el condado de New Jersey donde él reside. Familiar, porque todos conocen la ópera, canta en la radio en voces de cantantes pop, se confunde con los afiches de los actores de Hollywood y se parece a la estatua de la Libertad. El efecto de verosimilitud se logra por el procedimiento muy usado en la novela del relato autobiográfico del narrador fascinado por el misterio de Eva. La actuación de fascinado se emparenta a la antología de autores eruditos que frecuentaron el tópico del peronismo y de la obnubilación de Eva. Es decir, T.E.M. como Walsh, como Borges se fascinaron, también como Zamora en *La Novela de Perón*, como el Coronel y, en concatenación, es fácil confundir lo verdadero con lo literario y asimilar la misma fascinación de los cabecitas negras que guardaban como reliquia los objetos que Evita habría tocado.

Según el texto, Evita es omnipresente porque forma parte de un espectáculo que es omnipresente, pero en realidad esa presencia tiene que ver con la ficcionalización de un personaje seducido, fragilizado y por qué no «apasionado»¹⁵, en cuyo imaginario se encuentran juegos de

15. En el sentido greimasiano.

roles de los que se vale frente a las desestabilizaciones que la pasión le provoca. Este narrador-personaje cuenta entre sus papeles a la propia Eva¹⁶:

Así voy avanzando, día tras día, por el frágil filo entre lo mítico y lo verdadero, deslizándome entre las luces de lo que no fue y las oscuridades de lo que pudo haber sido. Me pierdo en esos pliegues, y ella siempre me encuentra. Ella no deja de existir, de existirme: hace de su existencia una exageración. (*Santa Evita*, 204).

No obstante, retomo el sentido de la omnipresencia dirigido a aspectos puntualizados de la fascinación y el apasionamiento como correlatos de la espectacularidad. El escenario del relato organiza la mirada del personaje en torno a su objeto de deseo cada vez con más intensidad. Lo llamativo del pasaje en función «del frágil filo entre lo mítico y lo verdadero» es la representación final de la ópera *Evita* en un teatro deruido, que pronto será playa de estacionamiento, la intérprete es una cantante negra y todos los espectadores son negros (que lloran «como en Argentina»). ¿Cuáles son los efectos de sentido que el discurso aspira? ¿La parodia, la carnavalización? ¿Qué hay detrás de la peluca de la negra, del terciopelo raído de las sillas?. Sin embargo, «está siempre lleno y todos lloran».

Esta pequeña representación invoca la banalización de la ópera de Rice como hipotexto. En profundidad, agota el sentido de lo espectacular porque espectador e intérprete se funden en la identificación y vacían a la palabra primero por el canto y luego por el llanto. La novela propone a esta ruinoso representación como un espejo, para que igual que le sucede a los negros, la representación sea rentable porque el deseo es constantemente invocado. Tal vez el final del capítulo «Una mujer alcanza su eternidad» (183) coincida con el final de las arias del musical de *Evita* para prolongar especularmente el juego de la marginalidad que interroga la eficacia de lo sagrado suscitada en un escenario análogo, que siempre se llenaba.

Opulencia simulada (el terciopelo raído) con un intérprete protagonista reducido a las marcas sónicas (de maquillaje, en el sentido de

16. En más de un pasaje, la novela reitera la idea de Flaubert de confundirse con su personaje: "Madame Bovary soy yo".

Baudrillard): peluca rubia y falda acampanada. El relato pretende, situarse más allá de las identificaciones para reconocer la «cifra» (ahí donde se construyen las imaginaciones) y neutralizar el mito. ¿Hasta qué punto el discurso novelesco impone la especularidad de un signo al mismo tiempo espectacularizado como modo de exhibir la imposibilidad de asumir la idea infernal de la barbarie?

Espectáculo, santidad y barbarie

Ve con Dios, fantasma.

Gabriel García Márquez. El General en su laberinto.

Es posible indagar la matriz espectacular en el discurso novelesco en más de un sentido, puesto que comporta la expansión de la problemática de las identificaciones que, simultáneamente, se insertan en la dimensión sagrada preexistente en la construcción mítica.

Las condiciones de producción de las novelas de T.E.M. se ubican en un singular remate de siglo que ha puesto en crisis los últimos resquicios de la modernidad que aún sobrevivían. En este vértice tambaleante, superadas las utopías de los '60, se presenta una producción estética que aspira a apropiarse de la realidad con otros instrumentos, con otras mediaciones, tal vez reciclados de lo que los desilusionados utopistas desecharon.

En la coyuntura de los '80, *La novela de Perón* y *Santa Evita* evocan al mito porque suponen la idea de lo cíclico, donde cada héroe puede vivir de nuevo: el uno por la escritura y la otra por la santificación. No obstante, estas representaciones tienen también un sentido inverso. Al mostrar los mecanismos con que se construyeron, no hace más que desmitificarlas¹⁷.

Estas novelas presentan una historia que subraya la relación de los héroes con dos instancias reveladoras de fuerza: la enfermedad y el poder. Éstas estructuran análogamente la fábula en los dos textos. Un caudillo debilitado doblemente por el exilio y por la achacosa vejez y una heroína que sucumbe al planteo de los militares y al cáncer develan la factura

17. Cfr. Fajardo Valenzuela, 1996: 24.

humana de los personajes. Dichas instancias son las que adscriben a los protagonistas a la esencialidad heroica que atraviesa la producción mítica y literaria que conocemos: Perón desterrado como el Cid o como Martín Fierro, Eva enferma como Bolívar, Eva sacrificada y santificada como Cristo. Vinculadas a estas inagotables reminiscencias, las figuraciones que las novelas ofrecen de los poderosos procuran capturar el espesor de sus figuras multifacéticas. La magnificencia de Evita es trasmutada a una sintomática pequeñez antes de morir:

Nadie se daba cuenta de que la enfermedad la adelgazaba pero también la encogía. Como le permitieron vestirse hasta el final con los pijamas del marido, Evita flotaba cada vez más suelta en la inmensidad de aquellas telas... (*Santa Evita*, 13)

Igual que Bolívar en *El general en su laberinto*:

Meses antes, poniéndose unos pantalones de gamuza que no usaba desde las noches babilónicas de Lima, él había descubierto que a medida que bajaba de peso iba disminuyendo de estatura¹⁸.

Tal es la retórica de un contradiscurso frente a la idealización de los héroes internalizada por adictos y detractores. La fábula va de la glorificación a la historia y de allí a la constitución de héroes novelescos. En la transición de lo mítico a lo histórico, emergen necesariamente la dramatización del poder y sus componentes subalternos como la autoridad y la política, en un discurso dirigido a la interpelación de la historia de la nación y de sus utopías fundacionales. En *La novela de Perón*, el caudillo exiliado hace gala de la ambigüedad y de las vacilaciones como estrategias de su dominación aún vigente. El personaje de Evita se pronuncia con mayor complejidad frente al poder. En vida tuvo una relación conflictiva, cuando su dominio se aseguraba en lo escenográfico, aspecto textualizado preferentemente por la ópera de Tim Rice y la versión cinematográfica de Alan Parker.

Las apariciones públicas de Eva se figuran en *Santa Evita* en una gramática del distanciamiento que interpone planos sucesivos para

18. Citado por Pulgarín (1995: 115) a propósito de la misma temática.

convertir la escena en un espejismo. Técnica que persigue delatar el artificio de la representación desocultando la artificialidad de la actuación de la protagonista. Una operación netamente literaria actúa sobre el núcleo referencial de «la plaza pública» y ficcionaliza apuntando, no a lo global, sino a lo fragmentario e inconcluso. Instaura una mirada en el interior de la semiosis espectacular y el discurso puede remitir a la apropiación del deseo que, en virtud de una determinada distancia, hace posible la espectacularidad:

Las imágenes saltaban en desorden de una ceremonia oficial a otra. A veces, diputados opositores aparecían en escenas fugaces protestando contra «esa mujer que mete las narices en todas partes sin que nadie la haya elegido». Desde la platea, Evita apartaba las palabras con un vaivén desdeñoso de las manos. Se la vio al fin en Plaza de Mayo, (...) asomándose dudosa a un libretto cuya retórica la incomodaba como un corsé (...) **La otra Evita, desde la butaca, seguía repitiendo la misma frase con otra mímica, como los ensayos del teatro...** (*Santa Evita*, 216. El subrayado es mío)

Cuando muerta, sus muchas muertes encaramaron el tema del poder y del poder político en el ámbito de la identificación imaginaria: su dominio fue tributario de la mitificación. Si Perón se valía de las intrigas, las desmentidas y del juego de apariencias, Eva lleva al paroxismo el estar y no estar, el aparecer y desaparecer en el incierto deambular del cadáver:

No es el cadáver de esa mujer sino el destino de la Argentina. O las dos cosas que a tanta gente le parece una (...) Quien tenga a esa mujer tiene el país en un puño... (*Santa Evita*, 34)

Integrado al ámbito del poder, el dualismo triunfo/derrota es el sustento de otros dispositivos de interpretación para acceder a Evita (heroína mítica y heroína de novela). Puede percibirse en la dinámica de la *pasión* y del *fetichismo* como dispensadores de *fuerte*. En *Santa Evita*, el discurso retoma a una cierta opacidad al poner frente al lector a una heroína que subvierte la tensión triunfo/derrota: está en el centro del poder, lo posee, lo ejerce o huye, desaparece, aparentemente vencida como una manipulación del mismo poder:

Siempre había existido el temor de que algún fanático se apodera-

ra de Evita. El triunfo del golpe militar daba también alas a los que deseaban verla quemada o profanada (...) Evita estaba en el centro de una enorme sala tapizada de negro. Yacía sobre una losa de cristal, suspendida del techo por cuerdas transparentes, para dar la impresión de que levitaba en éxtasis perpetuo. (...) **La imagen era tan dominante, tan inolvidable que el sentido común de las personas terminaba por moverse de lugar...** (*Santa Evita*, 27. El subrayado es mío)

La novela exagera la representación del dominio de la heroína en la prolongación de lo sagrado que surge en una economía intensamente signica. El texto privilegia la analogía –el ícono– mediante el engaño de la percepción visual: «simulaba», «daba la impresión», para de allí poner en crisis el ámbito de las identificaciones, es decir de lo imaginario. Se hacen presentes dos efectos de lectura que cuestionan la azarosa singularidad de lo real: la exhibición del cuerpo (dispensador de las situaciones de seducción) y la simulación (revestimiento del fetiche). Ambos, soportes de la semiosis espectacular, remiten a una lógica de la inclusión y de la exclusión cuyo sentido es intercambiable según el repertorio de lo habilitado y de lo peligroso. Este cuerpo que puede «simular» constituye lo amenazante, mientras que, inversamente, «el que pueda tenerla en un puño» será, desde otro lugar, una amenaza. La estrategia que se lexicaliza en «lo prohibido» desencadena una reflexión más amplia que excede el dualismo de las leyendas angélica y negra sobre Evita.

Las novelas brindan dos versiones del poder que se despliegan al mismo tiempo en posibilidades intermedias. Por una parte, la imagen debilitada del poderoso marcada por términos negativos como la enfermedad, el temor o el olvido:

...un mareo repentino lo desconcertó. Estaba pálido. Las carnes se le habían ido aflojando con los años (...) Entonces advirtió que su dolor no venía del cuerpo sino de la siniestra claridad que ascendía por las faldas de la meseta... (*La novela de Perón*, 17)

Llamó a la madre, a las enfermeras, al marido y les pidió que le ayudaran a vestirse. «Inyécteme calmantes para que pueda mantenerme de pie», decía. «Abríguenme, distráiganme, no me dejen sola». Nunca se había oído suplicar y ahora se veía de rodillas en la cama con las manos juntas... (*Santa Evita*, 38)

La novela participa en un juego intertextual, así como a Bolívar «la gloria se le había salido del cuerpo», Evita derrotada por la enfermedad sucumbe a la tentación de no dejar de involucrarse en la maquinaria de la dominación¹⁹. Justamente el poder es laberíntico y atrapa a aquellos que lo ejercen.

Por otra parte, ofrece la versión de una imagen desmesurada del poder, deformada por un procedimiento hiperbólico. Recurso frecuentado por García Márquez que textualiza lo enorme y la exageración. La cuestión fundamental para comprender esta estrategia textual, que genera y que es compatible con lo extraordinario y con cierta aberración de «racionalidad», es la construcción de discursos de orden distinto. Dicho en otras palabras, se construye la figura de un enunciador que, desde una neutralidad, ofrece el acceso a un mundo recortado y cerrado sobre sí mismo. El enunciador neutral desde un primer grado media en la relación con un «mundo» ajeno, en segundo grado. A través de esta imagen mediadora que asume el enunciador, sustenta un mecanismo de identificación no con lo distinto, lo desproporcionado, lo **otro**, sino con su lugar «racional» de enunciación. Entre las respuestas de por qué Evita se construyó en mito, el texto esgrime la del «Monumento inconcluso»:

...el más alto, el más pesado, el más costoso del mundo (...) Alrededor habría una enorme plaza, tres veces más amplia que el Campo de Marte (...) Evita estaba tan entusiasmada que ordenó cambiar la figura del trabajador musculoso por el de ella misma... (Santa Evita, 196)

Lo superlativo anula la semejanza con la realidad y acentúa la disonancia y la desproporción. Esta tensión esencial conduce a mostrar una permanente espectacularización del mundo en esos mundos recortados. El deseo espectacular es reencauzado por medio de la ironía y de figuras de negación, donde la desapropiación del espacio —«al caer Perón, sólo había un enorme foso»— se halla inscrita en un procedimiento de producción de imágenes de lo otro, de la barbarie:

Los descamisados adivinan su luz (...) mientras encienden velas de

19. Pulgarín dice de Bolívar: "Parece como si el poder se negara a abandonarle" (1995, 119).

promesa en el sitio donde tendría que haber reposado su catafalco, la interrogan por el porvenir. Ella responde con elipsis (...) anunciando que los tiempos serán sombríos. Como siempre han sido sombríos, la credulidad de los devotos está asegurada. Evita es infalible. (Santa Evita, 197)

Ellos no pueden asumir el futuro sombrío («... pensemos en mañana...» advertía el periodista en *La novela de Perón*), la realidad no tiene cabida porque todo queda sometido a la fascinación que los involucra en la relación espectacular: ellos interrogan (como cuerpo negado), ella responde «con elipsis, variaciones en negro, nublamientos de luz» (como cuerpo afirmado). La respuesta es cierta indiferencia, cierta distancia, balbuceada fantasmalmente. Una mirada sesgada y un espectador fascinado. Sin embargo, ¿qué asegura Evita, en qué es infalible si el futuro es sombrío?

Puede asegurar la «credulidad de los devotos», lugar sagrado, fantaseado y deseado justamente porque el catafalco está ausente. Sacralidad donde el futuro, sombrío o no, carece de relevancia porque impera la circularidad del tiempo. «Evita es infalible» para aquellas conciencias mágicas, conciencia de otros cuyo imaginario ha sido clausurado —su monumento no se eleva hacia el cielo, se hunde en un «enorme foso»— por otra sacralidad puramente sgnica subordinada a la Ley y al futuro. Me refiero a la escritura literaria²⁰.

El acceso a la sacralidad debe ser portador de un determinado trabajo, la distancia que separa lo santo de lo terreno dispone que una devoción la cubra con la excepcionalidad y el milagro. El devoto no se funde con la Santa sino que los separan las condiciones necesarias para la emergencia de las mediaciones rituales. Encender velas y hacer las promesas son el compás de espera que valida la santidad de Eva. No obstante, esta santidad requiere de otra validación: el reconocimiento universal, la canonización:

Hasta su santidad fue convirtiéndose con el tiempo en dogma de fe. Entre mayo de 1952 —dos meses antes de que muriera— y julio de 1954, el Vaticano recibió casi **cuarenta mil** cartas de laicos (...) exigiendo que el Papa la canonizara... (Santa Evita, 66. El subrayado es mío.)

20. "La relación estética constituye una manifestación moderna de lo sagrado." (González Requena, 1992: 59)

El relato retorna a la forma inquietante de la hipérbole al narrar los «trabajos» de los descamisados por la canonización. Este fragmento —como otros similares de la novela— proporcionan una clave de lectura o «instrucción de lectura» sobre el carácter alegórico con que el texto asume los relatos sobre la santidad. Esa clave insiste sobre su pertenencia imaginaria y se dirige a neutralizar la credibilidad en las marcas léxicas y sintácticas de lo «increíble»:

En aquellos mismos días, ante la certeza de que Evita subiría al cielo en cualquier momento, **miles de personas** hicieron los más exagerados sacrificios para qué, cuando a ella le tocara rendir cuentas a Dios, mencionara sus nombres en la conversación... (*Santa Evita*, 71. El subrayado es mío.)

La desmesura se entiende básicamente en el guarismo. Parafraseando a la propia Eva, el narrador hace notar su asimilación a los millones, a los millares y a los miles. El propio personaje del Coronel respira aliviado al constatar la magnitud de los esponsales porque Eva se expresa sólo en números: « 'Números', dijo el Coronel. 'Ya esa mujer no tiene más ancla con la realidad que los números' » (*Santa Evita*, 21). El personaje puede percibir que, en efecto, Eva ya no está en la realidad, los millones la conectan con otra existencia más fuerte que la anterior. El relato reincide en el mecanismo del enunciador neutral que recorta el mundo desproporcionado y ajeno. Lo mismo que sucedía en el capítulo «Una mujer alcanza su eternidad», donde se despliega un procedimiento de «desmentida» en el sentido freudiano, ocurre con los relatos sobre la santidad. A cada mundo le corresponde un tópico, a cada tópico un tropo y, simultáneamente, la línea de sentido se subordina al esquema sarmientino:

**ajeno > sacralización > hipérbole > barbarie
neutral > desacralización > ironía > civilización**

De suerte que el primero se afecta al imaginario y el segundo al simbólico.

Estos extremos definitorios del poder como marca privativa en la configuración del líder se resuelven en un juego regido por la espectacularidad y la política del deseo. Entre el temor y el desafío, la muerte y la

memoria o el triunfo y la derrota, los personajes renuevan su pertenencia al ámbito del mito donde pueden reafirmar relaciones de intercambio confortables —maternas— y donde es lícito aspirar a la inmortalidad mediante el imperio de lo sagrado.

El final de *La novela de Perón* textualiza el final del General. Aparentemente vivirá por siempre «... y doña Luisa creyó que todo podía suceder que bastaba decirlo para que sucediera: —¡Resucitá, machito! ¿Qué te cuesta?» (423). El llanto desconsolado de los habitantes de la villa se agrava porque ven el funeral por televisión. La televisión cuestiona el efecto de verosimilitud que es reemplazado por el «efecto de espectacularidad»²¹. El mundo es denegado como tal y reemplazado por las imágenes: «... se dio cuenta que apenas el ataúd desapareciera de la pantalla todos quedarían huérfanos para siempre.» (*La novela de Perón*, 423). El discurso agrega otra mediación en el hecho que toda la escena es observada por un personaje—espectador encarnado en Nun Antezana que deambula aturdido, perdido y sobre todo *extrañado* por las callejas de la vida luego de huir de la razia del grupo parapolicial.

En una tendencia semejante, Evita, como sujeto del enunciado, prefigura la escenificación y la teatralidad cuando se enfrenta a la inminencia de la derrota. Reactiva la sistematicidad de su cuerpo—objeto significativa de Eva—mito y de Santa Evita. Apela a la distribución espectacular para reinscribirse en una forma esquiva y fantasmal como reaseguro de dominación:

... los descamisados aflúan a Buenos Aires para verla a ella, no a él. Ella era el espectáculo. Había corrido por todas partes el rumor de que se estaba muriendo (...) Tomó entonces la determinación de salir por la fuerza, porque si ese día le tocaba morir quería hacerlo delante de todo el mundo. (*Santa Evita*, 38)

El recurso final de la Eva de T.E.M. convoca a uno de los epígrafes de la novela —*Morir es un arte como cualquier otro. Yo lo hago extremadamente bien.*— cuyos campos semánticos se basan en la tensión muerte/actuación; el texto invierte la dirección de búsqueda y se posiciona en los procesos ficcionales (de simulación) como la base de la discursividad de lo que no puede actuarse. También retrotrae a González Requena cuan-

21. Cfr. González Requena: 1992, 90.

do afirma que todo poder para ser tal debe espectacularizarse: «Porque lo sabían muy bien los monarcas absolutistas convertían en espectáculo para sus súbditos incluso sus más nimias actividades cotidianas» (1992: 60).

La actuación de actor comporta la desaparición de su vida «normal» para constituirse en un personaje. El actor es —igual que la categoría de *apasionado* de Greimas— una configuración imaginaria, un mito que impone representaciones que se superponen unas con otras y que no dejan ver el rostro verdadero. En la visión del novelista, Eva es una actriz y como tal espectaculariza su vida y su muerte. El personaje, en tanto actriz, se sitúa en el vértigo de la actuación, esto es perder la noción del propio cuerpo y del propio ser²²: Vértigo paradójico que funde el dualismo vida/muerte en una eternidad asegurada por la devoción y por los milagros²³.

Consolidación del símbolo

Complementaria del fetiche, la relación espectacular comporta algunos conceptos que se perfilan en la caracterización de la ficción literaria referida al peronismo. Me permito vincular el espectáculo, en una economía pulsional, con la identificación imaginaria (siguiendo los trabajos de Lacan), la fascinación, el simulacro y la sustitución implícita en la metáfora fetichista. Es, sin duda, posible relacionar el sustento común de estas conceptualizaciones con las experiencias de lo sagrado. En este ámbito, los límites no se perfilan con nitidez y en el contexto de este estudio, se imponen algunas precisiones y algunas elecciones.

Considero que en el funcionamiento de los discursos que me ocupan, la identificación imaginaria desempeña un papel central porque aglutina procesos donde se asientan distintos niveles de escritura y de lectura. Entonces, las novelas de T.E.M. serían un discurso que, a partir de la ficcionalización de un episodio de la historia argentina, persigue la supera-

22. “La máscara (...) borra el rostro y gracias a ella el individuo [actor] se esconde tras una función mítica o social”, (Cros, 1997: 47) dice el autor francés en cuanto a la indistinción del cuerpo del actor con el cuerpo de sus personajes.

23. “Al día siguiente estaba otra vez postrada por los dolores más intolerables que los de Santa Juana en la hoguera. Insultaba a la divina providencia por martirizarla y a los médicos por aconsejarle que se quedara tranquila. Quería morir, quería vivir, quería que le devolvieran el ser que había perdido”. (*Santa Evita*, 48)

ción de una imagen especular e imaginaria, por la constitución de un orden simbólico a través, precisamente, de la escritura. Es decir, estos textos, desde una inserción genérica lo suficientemente amplia, proponen una indagación de la historia y de la literatura a través de formatos variados como la metaficción, la parodia, la carnavalización, «la referencia y la cita» (Barthes) sustentados en dispositivos explicativos como la paradoja, la fascinación y el fetiche.

Justifico el énfasis puesto en la imagen especular y en la relación espectacular porque conllevan a la manifestación de lo sagrado en el marco del pensamiento mágico. Esta temática se presenta como determinante en textos fictivos situados entre la mitificación y la desmitificación como mecanismos estructurantes. La santidad aparece como tópico anunciado desde los títulos (*Santa Evita*, también para el caso de la novela de Abel Posse, *La pasión según Eva*), en los epígrafes (*La canonización de Eva Perón por el Papa y la de Jean Genet por Sartre, otro papa, son los acontecimientos místicos de este verano*), articulado en la intriga (el recuento de pedidos de canonización al Vaticano y los sacrificios que se ofrecían por esta intención). Sería simplificador pensar en la santidad de cuño autorial como tópico de una manera literal. Lo sagrado se constituye en un espacio de reflexión del acontecimiento²⁴ y en procedimientos escriturarios que responden, primeramente, a la dinámica de las figuras estéticas y luego se proyectan a la producción ideológica.

Recapitularé algunos elementos de la teoría del espectáculo²⁵ en función de sistematizar la relación con la metáfora fetichista, ubicar la relevancia del espectáculo en la constitución del poder político y como manifestación moderna de lo sagrado. Según González Requena:

La relación espectacular comporta una mirada y un cuerpo, entre los que media una determinada distancia. La distancia trazada por esa mirada proviene de un cuerpo negado que tiene por objeto otro cuerpo, éste plenamente afirmado. (1992: 58)

Dado que en las ceremonias religiosas se presentan estos mismos componentes, el autor español aclara que:

24. En el sentido de único y misterioso como lo define Ricoeur (1985: 55).

25. González Requena, Jesús. “Elementos para una teoría del espectáculo”. *El discurso televisivo: espectáculo de la posmodernidad*. Madrid: Cátedra, 1992.

La relación espectacular se nos presenta como la emergencia de una mirada profana (...) Esta oposición entre lo sagrado y lo profano, entre la mediación ritual y la distancia espectacular resulta especialmente relevante para pensar el funcionamiento de determinados elementos ambiguos en los que resulta difícil establecer la frontera entre lo religioso –entendido en su sentido más amplio– y lo espectacular. (1992: 59).

En esa distancia se exhibe un cuerpo afirmado como imagen que fascina; el cuerpo exhibido pretende seducir, apropiarse de la mirada del otro:

El espectáculo se nos descubre así como la realización de una operación de seducción. Pero a su vez, la seducción es el ejercicio de un determinado poder: el poder sobre el deseo del otro (...) Si todo espectáculo instituye una relación de poder, el poder es, esencialmente, generador de espectáculos. (60)

La relación dual, imaginaria, configura al actor y al ídolo como asimilados al estatuto de objetos. Agotan su existencia «común» y se sitúan en una dinámica descorporeizada y fantasmal. Como vengo señalando, esta dinámica es la que genera las identificaciones ancladas en el mito y las que se dirigen al soporte sagrado propio del reconocimiento de sentido²⁶.

No obstante, en la lectura de los textos del corpus puede constatarse la inquisición del mito evitista con el fin de construir un discurso de la desmitificación. Advierto que mitificación/desmitificación representan dos categorías abstractas y extremas en un espacio tensivo en el que encuentran su lugar muchas discursividades intermedias. Esta tensividad es correlativa a las categorías del psicoanálisis que han servido de marco conceptual en este trabajo para relevar las problemáticas identificatorias. Es decir, a lo imaginario y a lo simbólico como sustento explicativo de un registro que agote la dinámica del espejo y estructure las representaciones

26. "Podemos interrogarnos sobre los móviles profundos que han hecho brotar en el hombre la imperiosa necesidad de poner en escena los grandes relatos míticos donde parecía inscribirse su destino, y debemos contentarnos con constatar que es toda la colectividad la que representa su propio destino en estas puestas en escena. Esas concelebraciones son de hecho autorepresentaciones y por ello se estructuran en espejo. Podemos comprender que este espejo se vuelva un espacio de tensiones que solicita, por consiguiente, representaciones de la Ley..." (Cros: 1997, 47)

imaginarias en un dispositivo de simbolización. Para ello, basta que el símbolo introduzca al tercero –o la Ley como anticipa la anotación de Cros que remite a Lacan– y recubra al cuerpo de un determinado sentido. En consecuencia, imposibilita la consolidación del cuerpo-fetiche e introduce una cierta opacidad simbólica. El cuerpo-fetiche, componente mítico, desborda el juego dual para introducir otra direccionalidad, otra trascendencia.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- Barthes, Roland. *Mitologías*. Bs. As.: Siglo XXI, 1987.
- Baudrillard, Jean. *Crítica de la economía política del siglo*. México: Siglo XXI, 1991.
- Cros, Edmond: «Sujeto cultural y star-sistem». *El sujeto cultural. Sociocrítica y psicoanálisis*. Bs. As.: Corregidor, 1997.
- Girona Fibla, Nuria. *Escrituras de la historia. La novela argentina de los '80*. Valencia: Departamento de Filología. Universitat de Valencia, 1995.
- González Requena, Jesús. «Eclipse de la narratividad». *El discurso televisivo*. Madrid: Cátedra, 1992.
- Krysinski, Wladimir. *Encrucijada de signos, Ensayos sobre la novela moderna*. Madrid: Arco/Libros, 1997.
- Levi Strauss, Claude. *Lo crudo y lo cocido*. México: F.C.E., 1964.

BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA

- AA.VV.: «Cómo narrar a Evita». *Primer Plano. Suplemento de cultura de Página/12*. Buenos Aires, 14 de agosto de 1994.

- Borges, Jorge Luis: *El hacedor*. Bs. As.: EMECÉ, 1981.
- Borello, Rodolfo: *El peronismo (1945-1955) en la narrativa argentina*. Ottawa: Devehouse, 1991.
- Fajardo Valenzuela, Diógenes: «Procesos de (des) mitificación en la novela de Perón y Santa Evita de Tomás Eloy Martínez». *Verba Hispánica*. N° 6. Ljubljana (Eslovenia) 1996.
- Goldar, Ernesto: *El peronismo en la literatura argentina*. Bs. As.: Freeland, 1971.
- Kraniauskas, John: «Rodolfo Walsh y Eva Perón: 'Esa mujer'». *Revista Tramas*. Vol. IV, N° 8. Córdoba, 1998.
- Martínez Estrada, E.: *¿Qué es esto?. Catilinaria*. Bs. As.: Lautaro, 1956.
- Martínez, Tomás Eloy: *La novela de Perón*. Bs.As.: Legasa, 1985.
- “: *Las memorias del General*. Bs.As.: Planeta, 1996.
- “: *Lugar común, la muerte*. Bs.As.: Planeta, 1979.
- “: *Santa Evita*. Bs. As.: Planeta, 1995.
- “: «Una mirada sobre la literatura nacional. El canon argentino» en *La Nación*, 10 de noviembre de 1996.
- Posse, Abel: *La pasión según Eva*. Bs.As.: EMECÉ, 1994.
- Royo, Amelia: «El ensayo como intertexto de la ficción política». Ponencia leída en el VIII Congreso Brasileño de Profesores de Español. Universidad Nacional de Vitória (Brasil) 1999.
- Royo, Amelia: «La identidad de los otros en el esquema civilización/barbarie. Rodolfo Walsh en la actualización del paradigma, en *Verba Hispánica V*. Universidad de Ljubljana (Eslovenia), 1998.
- Royo, Amelia y Martina Guzmán Pinedo: «Santa Evita y la carnavalización de la cultura argentina». Actas III Jornadas de Literatura Argentina Comparada. Vaquerías, Universidad Nacional de Córdoba, 1996.
- Sarlo, Beatriz: «Eva Perón, algunos temas». En Altamirano Carlos (ed): *La Argentina en el siglo XX*, Buenos Aires: Ariel, 1999.

Sarlo, Beatriz: «Evita como un mito», *Revista Tres puntos*, Buenos Aires, 6 de mayo de 1999.

Walsh, Rodolfo: «Esa mujer». *Crónicas del pasado*. Buenos Aires: J. Álvarez, 1966.

III - Rosismo y peronismo: de la letra a la escena y a la imagen

¿DOS ESPACIOS? FICCIÓN E HISTORIA
EN EL TEATRO DE RICARDO MONTI.
NOTAS A PROPÓSITO DE
UNA PASIÓN SUDAMERICANA

Roberto Acebo

Una pasión sudamericana, es el paso más allá en la intensidad de la densidad semántica del teatro de Ricardo Monti; por eso reclama del espectador una estricta competencia para decodificar la acumulación, desarrollo y reiteración simbólica.

(Una pasión sudamericana, introduce en la obra de Monti) cambios en la relación de drama e historia, conseguidos por la intensificación y ampliación de la dimensión simbólica del texto.

Las citas precedentes corresponden al estudio preliminar que escribe Osvaldo Pellettieri en Ricardo Monti, *Teatro*¹. Partir de lo que ellas proponen como afirmación será la línea que tomaremos para "leer"². Una pasión sudamericana.

1. Ricardo Monti: *Teatro*, Tomo 1, Buenos Aires, Corregidor, 1995. Las citas que se harán, serán de esta edición.

2. Empleamos "leer" deliberadamente. Nuestras indagaciones se remitirán al texto dramático, entendiendo por tal la conjunción del texto literario y el texto espectacular.

Creemos que en el espacio del texto funcionan dos niveles de significación; uno simbólico, en escena y otro histórico que remite a un referente no explicitado totalmente, salvo por la anacrónica presencia de Canning, ministro inglés y por referencias a Camila O'Gorman y a Ladislao Gutiérrez.

La relación entre el texto dramático y el discurso histórico nos sitúa en el paradójico lugar de pensar en la constante y casi incesante relación entre ficción e historia. De hecho, el texto dramático recurre a dos planos, presentes en un adentro y en un afuera de la escena. Para expresar mejor nuestra aseveración conviene puntualizar algunas ideas.

El soporte histórico es concreto: el Brigadier del texto "ficcionaliza" a Rosas. Podemos arriesgar esto desde la tensión que se establece por las "semejanzas" y las "diferencias" entre Juan Manuel de Rosas y el Brigadier de la obra.

Decimos paradójico porque nuestra lectura se propone relevar dos ejes semánticos en el texto dramático. Por una parte, el histórico (Canning, Camila O'Gorman y Ladislao Gutiérrez -en un afuera de la escena-); y, por otra, la figura del Brigadier y sus fantasmas, envuelto en una pasión que va desde lo "real" a lo místico, dentro del espacio escénico.

Por otra parte, el intertexto bíblico, también es relevante a la hora de precisar la impronta mítica. La presencia de la figura misma de "la pasión", el gaucho encadenado llamado Barrabás, las alusiones constantes a pasajes de la Biblia nos están determinando en un espacio complejo cargado de un fervor religioso como el que se vivió en los tiempos del brigadier general. De hecho, Juan Manuel de Rosas es nombrado el Restaurador de la Leyes y defensor de la Santa Federación, en el plano referencial.

La incomodidad de intentar cortes que determinen los territorios discursivos propios de la historia y de la representación de un texto literario,

La representación escénica escapa a estas categorías ya que éstas, en tanto constitutivas del texto dramático, están escritas para la representación. El fenómeno del "teatro" comprende al texto dramático y a la representación. En este punto adherimos a María del Carmen Bobes Naves. Fernando de Toro, siguiendo a Ubersfeld, plantea la siguiente ecuación: $T + T' = P$.

T sería el texto del autor; T', el texto del director (puesta en escena) y P la representación, es decir la obra de teatro.

nos encuentran en la tarea de esbozar mapas para situarnos en relación a estos entramados. No ignoramos que el referente externo al discurso literario (e incluso a todo discurso), el de los fenómenos, no puede prescindir de una semiosis. La "realidad" es semiotizada, significada, por los discursos y la literatura, en tanto práctica discursiva, remite sólo a otros textos. Es decir, a discursos sociales materializados en otros textos.

Lo que nos va a interesar es ver cómo el discurso histórico ingresa en el dramático. Por lo pronto podemos confirmar algo que se percibe por la sola lectura, no es teatro histórico el presentado por el texto de Monti³. En él se da una curiosa intensificación de los planos que se interfieren constantemente. Historia, literatura, teatro que habla de teatro. La densidad semántica, aludida por el estudio de Pellettieri necesita de competencias por parte del lector o espectador de la obra que le permitan seguir las "estaciones de la pasión" de los jóvenes amantes y del Brigadier o el descenso a los infiernos, el paso por el purgatorio y el ascenso al paraíso teatralizado por los locos, en claro intertexto con La divina comedia. Competencia en los hechos históricos aludidos por el texto. Y en los intertextos diseminados que no corresponden sólo al discurso histórico.

La construcción de *Una pasión sudamericana* nos sitúa en un espacio que, desde una mirada mítica y aún metadiscursiva, busca entender los orígenes de la nacionalidad.

Un mapa posible

Para iniciar la presente exposición quizá sea innecesario trazar un cuadro de la situación en la que nos encontramos cuando ingresamos en el texto de Monti. Entendemos que se podría hacer tal intento a los efectos de transgredirlo. Un posible mapa sería:

Ficción	"Realidad"
<u>Texto Dramático</u>	<u>Historia</u>

3. Osvaldo Pellettieri dice: "... el enigmático avance de su discurso 'impide' que el espectador pueda concretizar un sentido 'histórico' acerca de la versión del pasado que propone el texto, un hecho fundamental para el llamado teatro histórico tradicional." (Cfr. bibliografía).

Una pasión sudamericana. La Federación.
El gobierno de Juan Manuel
de Rosas

Brigadier Camila (O'Gorman) Juan Manuel de Rosas
Edecán el cura (Ladislao Gutiérrez)
Escribientes

Barrabás Canning, ministro de la Corona Británica
Los locos
El sueño

A pesar de que los espacios se entrecruzan, podemos dividir a los "personajes" en tres categorías a saber:

-El Brigadier, el Edecán Corvalán, Barrabás, los escribientes, situados en un espacio "real" dentro de la escena.

-Los Locos, encabezados por Farfarello, que se inscribirían dentro de un espacio lúdico y de mayor registro metafórico en la obra. Son los que "representan" dentro de la representación, cumplen una función metadis-cursiva con respecto a la literatura y al mismo teatro.

BRIGADIER: Yo apenas duermo.

FARFARELLO - Sí, pero la naturaleza siempre trabaja para el sueño. Y apenas el hombre se duerme se apodera de él el amor...
(...)

(Se señala la cara, que se transforma en una horrible máscara riente. Ríe. El Brigadier no puede evitar un estremecimiento de repulsión.)

BRIGADIER - (A los escribientes.) Hágalo callar a ese asqueroso.

(Las polillas se levantan y golpean blandamente a Farfarello, que transforma su risa en un histriónico aullido de dolor.)

BRIGADIER - (Riendo) ¿Tanto te duele, gringo?

FARFARELLO - No, señor. Represento. Si represento no me duele veramente. ¿Vede? Ay, ay, ay.

(...)

FARFARELLO - (máscara riente, gesto histriónico.) Il dolor si sfuma. (Ríe, burlón.) El teatro es un consuelo.

(...)

BRIGADIER - ¿Para qué tengo a mis locos si no es para representar? (...) ¿Cómo empieza la comedia?

No sabemos si estos locos y comediantes son los sueños o pesadillas del Brigadier en la larga vigilia que precede a la batalla y a la ejecución de los amantes.

-Y por último y haciendo las salvedades del caso, los personajes que se pueden relacionar directamente con la historia: Camila (O'Gorman), el Curita (Ladislao Gutiérrez) que, si bien no son presentados en el escenario, desempeñan un papel importante en la trama de la obra. No son expresamente mencionados con nombre y apellido. En el caso de Camila, se lee la referencia más explícita a su persona:

ESCRIBIENTE I - (Lee vacilante, temblando) "Excelentísimo Señor Brigadier, Gobernador y Capitán General de esta provincia. Señor: Me dirijo a Ud. con mano temblorosa, oprimido y aturrido por este acto atroz y nunca oído en el país, por esta terrible tragedia que en mi vejez se ha abatido sobre mi casa (...) por mano de mi propia hija, Camila, y un cura inmoral, indigno, infame, rastreo y renegado, que valiéndose de su condición de clérigo pudo introducirse en el recinto sagrado de mi hogar, y seducir a esa joven desnaturalizada, que ya no considero mi hija, haciéndola cómplice de su malvada lascivia y precipitándola en la infamia...
(pág. 76)

Como se ve, no hay mención del nombre del destinatario de la carta, sí se dan sus cargos y grados militares y de gobierno. No tiene remitente, se sospecha que la interrupción de Farfarello nos priva de leer el nombre del Sr. O'Gorman. Esta es la mención más "formal" del tema. Más adelante (pág. 106 y SS.), uno de los escribientes lee un "parte" referido a la captura de Camila y del cura. En estas páginas se da una gran tensión que va creciendo conforme avanzan y se superponen los discursos, las palabras del escribiente, leyendo el parte, las del Brigadier hablándole a Barrabás y las voces de los locos sumidos en el éxtasis propio de un discurso erótico y pasional -desde lo que Farfarello llama el Purgatorio- dentro de la representación *dentro de la representación*. Todo cesa en el silencio:

(Repentinamente se produce un espeso silencio. Hay un remolino

de sombras, que al abrirse deja ver al Brigadier, de pie, con la corona de rosas llameantes en su cabeza. Hilos de sangre corren por sus mejillas. Largo silencio, que es bruscamente interrumpido por unos fuertes golpes en la puerta. Farfarello quita la corona de la cabeza del Brigadier y los Locos se desmoronan, sumidos en un profundo sueño. Pausa.)

BRIGADIER - (con voz débil.) Entre.

(Entra el Edecán.)

(...)

EDECÁN - Señor, ¿se lastimó?

BRIGADIER - No, mi amigo. (Sonriendo.) Sólo es sangre de sueño. ¿Qué quiere?

Los planos se intensifican y a la vez se disputan espacios. Emerge un Brigadier con los restos del sueño o "pasión" que atraviesa. Se encuentra con la "realidad" de la que le informa el Edecán. Dos cuestiones a resolver: la entrevista con Canning y el destino de los amantes. El Brigadier se interesa, entonces, por "los niños" y se sucede un diálogo con el Edecán en el que interviene la "opinión pública":

EDECÁN - Sí, señor. Hasta que el padre le mandó una carta a Su Excelencia.

BRIGADIER - La leí. ¡Qué borrego!

EDECÁN - Y el señor Provisor.

BRIGADIER - Sí. Decía que era un "suceso horrendo".

EDECÁN - Y el Ilustrísimo señor Obispo de la Diócesis.

BRIGADIER - Otro cabrón.

EDECÁN - Y los diarios enemigos... Bueno, Ud. sabe, señor. Lo responsabilizan a su excelencia de tanta inmoralidad.

(págs. 111 y 112)

Tanto Camila como el cura no ingresan a escena sino por referencias traídas desde un afuera del espacio escénico. El personaje histórico que sí lo hace es Canning. Sin embargo, la referencia al ministro inglés es extemporánea si nos remitimos a la historia. "Jorge Canning: Biog. Estadista y orador inglés (1770-1827), Alentó la resistencia del pueblo español contra la invasión francesa; mantuvo la libertad de acción de Inglaterra frente a la Santa Alianza, y favoreció el reconocimiento de la independencia de las colonias sudamericanas (...)."4

4. Diccionario Karten Ilustrado, Buenos Aires, Sopena, 1974.

No pretendemos indagar en la historia más de lo que nos pueda servir como referencia a tener en cuenta. Los diálogos con el ministro plenipotenciario británico son creíbles y los temas abordados son coherentes con una posible entrevista, si ésta hubiera existido. Claro que aquí también intervienen otros planos, como el de los locos, y la verosimilitud se hace parodia:

CANNING - Traigo una formal protesta de Su Majestad.

BRIGADIER - ¿Tan Grave es?

CANNING - Gravísimo. (Cambia de tono, y trata de hacerse campechano, pasando un brazo por encima del hombro del Brigadier.) Ud. sabe, mi amigo, lo que pasa en el puerto.

BRIGADIER - (Zafándose) No.

CANNING - Mister Brigadier, todos esos carreteros, changadores, negros de mierda... aprovechan el desembarco para cometer robos descarados y sistemáticos de mercadería inglesa. Nuestros comerciantes han elevado un reclamo a Su Majestad... (San Benito se ha parado frente a Canning y lo mira pesadamente, mientras golpea fuerte con una mano la Biblia que sostiene en la otra.) ¿Qué le pasa a éste?

SAN BENITO - (Sordamente.) ¡Anglicano! ¡Anticristo!

CANNING - (Al Brigadier) ¡Exigimos libertad de cultos!

BRIGADIER - Hay libertad de cultos.

CANNING - Y amén. (Empuja a San Benito a un costado y se encara con el Brigadier.) Mister Brigadier, si no se corrige esta situación del puerto, no sé lo que pueda ocurrir con la flota británica...

BRIGADIER - ¿Ud. me amenaza?

CANNING - Pero señor...

(Estornuda. Se sopla la nariz con los dedos y arroja los mocos. Murat pega un grito salvaje y le hunde el sable de latón entre las nalgas, al mismo tiempo que San Benito le descarga la Biblia en la cabeza.)

CANNING - ¡Esto es un incidente diplomático!

BRIGADIER - (A los Locos) ¡Quietos, che! (Al inglés, socarrón.) Mis excusas.

CANNING - Aceptadas (...)

(...)

BRIGADIER - Yo haré justicia. (...)

_____ - ¿Se vuelve a la ciudad? (...)

_____ - ¿Por el rumbo del Loco?

CANNING - Señor, somos neutrales.
BRIGADIER - ¿Con Dios y con el Diablo?
CANNING - Señor, defendemos nuestros intereses.
BRIGADIER - Sí, claro. (A los Locos.) Acompañen al caballero.

(Canning sale, hostigado por los Locos. Biguá le ladra e intenta morderle una pierna. Murat lo amenaza con su sable y San Benito con la Biblia. Canning los aparta a empujones y puntapiés) (pág. 118 y SS.)

Los Locos despiden al ministro con insultos y amenazas. Se suceden en vértigo los embates del sueño, de la pasión y de la "realidad". Canning, lo real, es desplazado por los Locos y sus representaciones: San Benito "es" un místico enjuto, viste un hábito andrajoso, Murat está vestido con prendas militares de descarte y lleva un sable de juguete, Biguá "es" un perro. La hora de la batalla se acerca. El Brigadier le dice al Edecán "Yo sí. La huelo, la batalla. Pronto va a empezar todo, la sangre, la fiebre... Mire que todo va a empezar a suceder. Que el Loco no nos tome por sorpresa (Va frenético hacia la mesa y agarra un puñado de papeles.) Tome, lleve las órdenes." Lo "real", de nuevo se apodera de la escena y encuentra a un Brigadier poseso por la urgencia y la pasión.

Hasta aquí una posible lectura del mapa que trazamos.

Conclusiones

Nuestro punto de partida fue "...la intensificación y amplificación de la dimensión simbólica del texto.", aludidas en el estudio de Osvaldo Pellettieri. Hay muchas otras líneas de lectura, como por ejemplo la que nos propondría un esquema actancial, para relevar la función de los "personajes", en tanto actantes, en los programas narrativos dentro de la trama discursiva del texto; o la confrontación de los campos semánticos, como por ejemplo "Civilización/Barbarie", eje que atraviesa tanto el discurso literario como el histórico en la producción referida a la constitución nacional.

Nuestro trabajo optó por la lectura de espacios desde una mirada que busca establecer relaciones discursivas. Es evidente que toda lectura nos

propone este juego, pero nos pareció importante situarnos en un lugar acotado por lo que podrían ser las pertinencias discursivas; esto es, los espacios identificables desde determinados cánones. De allí la necesidad de un mínimo cuadro de situación, esbozado por el mapa, para, desde allí, leer el entrecruzamiento de los distintos discursos.

Los niveles de significación relevados, desde la cita de algunos pasajes del texto, dan cuenta de la exploración del mismo en distintos planos. El histórico es uno de los determinantes en la comprensión de la obra. Sin embargo, no se prioriza este discurso por sobre los otros. De hecho, la fluctuación de registros oníricos, paródicos y del absurdo rompen la pretensión de linealidad propia de la construcción histórica.

El escenario propone un espacio en el que la historia queda afuera, nos llegan referencias de ella por la información sobre los amantes capturados y condenados. O bien, por la presencia de un ministro inglés. El por qué del nombre Canning es relevante, quizá, sólo por el hecho de la parodia. Los rasgos físicos del Brigadier ("complexión dura; piel morena, tirante; sus cabellos negríssimos, crespos..."), que no coinciden en absoluto con los de Rosas, pueden leerse como un dato más de la negación de una lectura lineal y literal del texto dramático.

En cuanto al adjetivo "sudamericana", lo que podemos inferir es la referencia expresa a un continente salvaje, que se desangra a la vez que se forja, una contradicción en acto

BRIGADIER - Esta tierra... siempre en la oscuridad. Como un animal dormido. Puro barro, sangre y fiebre. Y esta gente que viene con sus cartas topográficas, soñando guerrear como en Europa. (...) Hay que dejarlos venir. Esperarlos en calma, como una hoguera. Custodiando al animal dormido, hasta que se despierte y brame, y todos los pueblos vean su gloria. (pág. 69)

La resemantización de algunos semas que operan en nuestra enciclopedia, tanto histórica como literaria, es el desafío que nos propone el texto de Monti. Dejar guiños y pistas para repensar y leer la historia en las claves de lo mítico. En las claves de la transfiguración que se opera en el Brigadier -y su insomnio, poblado de fantasmas-, y en la "pasión" de los amantes, en un espacio no corporizado en el texto, pero sí presente en el mismo, desde una ambigüedad que señala la imposibilidad de leer linealmente los acontecimientos de nuestra historia.

BIBLIOGRAFÍA

- Angenot, M. y R. Robin: "La inscripción del discurso social en el texto literario", *Sociocriticism*, I, Julio, 1988.
- Bobes Naves, María del Carmen: *Semiología de la obra dramática*. Madrid. Arco/Libros, 1997
- Castagnino, Raúl: *Teorías sobre el texto dramático y representación teatral*. Buenos Aires, Plus Ultra, 1987.
- de Toro, Fernando: *Brecht en el teatro hispanoamericano contemporáneo*. Canadá, Girol Books Inc., 1984.
- Monti, Osvaldo: *Teatro*. Buenos Aires, Corregidor, 1995
- Pellettieri, Osvaldo: "El teatro de Ricardo Monti (1989-1994): La resistencia a la modernidad marginal", en Monti, O: *Teatro. Op. Cit.*, 1995.

LAS IMÁGENES DEL HÉROE ARGENTINO EN DOS VERSIONES DE *EL ETERNAUTA*

Rafael Gutiérrez

La historieta hace historia

La historieta es un género directamente relacionado al desarrollo del periodismo en el último cuarto del siglo XIX. La mayoría de los investigadores coincide en ubicar como primer espécimen del género a *Yellow Kid* de Richard Outcault, surgido en la prensa norteamericana. Sin embargo la Argentina tuvo su propio desarrollo cuyos orígenes se remontan a la revista *Caras y caretas*. Las caricaturas de esta célebre revista portañera eran parte de las críticas políticas que realizaba durante fines del siglo XIX y principios del XX.

En *Caras y Caretas* el español Manuel Redondo mantuvo durante quince años las tiras *Viruta* y *Chicharrón* y *Goyo*, que se caracterizaban por ser personajes fijos, tal y como los conocemos en la historieta contemporánea (Rivera, J. 1892 pp.8).

El desarrollo del género es coincidente con la aparición de otras tecnologías como la fotografía y la cinematografía, por lo que sus lenguajes y sus técnicos se asemejan. De este modo el papel del guionista en la historieta y en el cine es similar, ya que ambos son los que elaboran el texto que sustenta la historia iconizada.

A lo largo de las décadas del 20 y del 30 la historieta argentina se

desarrolla en sus textos, lenguajes y mercados con lo que guionistas, dibujantes y editoriales tiene un mercado de lectores ávido por un género ya consolidado. Sin embargo, aún la temática tratada se alimenta de modelos norteamericanos y europeos o incluso de la adaptación de novelas clásicas.

En la década del 40 la historieta está tan integrada a la dinámica de la publicación masiva que los diarios *La Nación*, *La Prensa*, *Crítica*, *el Mundo* y *Noticias Gráficas* tienen sus tiras de historietas en forma permanente. Es la época en que aparece una nueva generación de historietistas - guionistas y dibujantes - que se sienten además apoyados por la aparición de nuevas editoriales dedicadas a publicar exclusivamente revistas de historietas, tales como *Patoruzito*, *Intervalo* y *Aventuras*.

En la década del 50 entra en escena un guionista cuyo trabajo marcó un hito tan significativo dentro del panorama de la historieta argentina que mencionar su nombre es señalar un antes y un después en el género: Héctor Germán Oesterheld, "El Alemán" -como era conocido en el ambiente-, fue un guionista que se rodeó de los mejores dibujantes del momento y llevó a cabo la aventura editorial de un nuevo tipo de personajes con mayor profundidad psicológica, capaces del temor y la vergüenza, alejándose del modelo norteamericano del héroe imperturbable.

El trabajo por el que es más conocido y recordado Oesterheld es *El Eternauta*, cuya primera versión con dibujos de Solano López es de 1957. En 1969 aparece la segunda versión con dibujos de Alberto Breccia.

El Eternauta se convirtió en objeto de culto entre los amantes del género historieta de ciencia ficción, ya que por primera vez los héroes tenían nombres criollos y luchaban en paisajes nacionales para defender intereses latinoamericanos.

Las dos versiones de la historieta fueron publicadas por entregas, la primera en la Revista *Hora Cero* y la segunda en la Revista *Gente*, cada una era presentada por una viñeta que funcionaba como un indicador del inicio de cada capítulo.

Emblemas de época

Si nos centramos en el análisis de las viñetas que identifican cada versión de la historieta y consideramos que actúan como figuras que las

condensan, podemos leer a través de ellas dos momentos de la historia argentina.

Para el análisis hemos tomado las imágenes, que de aquí en más llamaremos 1) y 2), de las publicaciones hechas en libros que reúnen la totalidad de las mismas que originalmente fueron editadas por entregas.

El cuadro 1) está firmado por "Solano 76", ya que se trata de una reproducción de una publicación hecha ese año, del que ya era un clásico de la historieta argentina con veinte años de vigencia.

La imagen representada es la de un hombre vestido con un traje enteiro y una mascarilla con filtro de aire, un cinturón con un portacargador y un cuchillo; el caño del rifle asoma sobre el hombro derecho. El hombre avanza con paso firme, la mirada fija al frente en medio de una nevada; el fondo es blanco con una línea negra horizontal a los pies.

El cuadro 2) representa a una silueta de color blanco sobre un fondo negro en la parte superior y blanco en la parte correspondiente al piso. La silueta es la de un hombre de espaldas, bien parado sobre ambas piernas y con un rifle sostenido con las dos manos a la altura de la cadera.

El cuadro 1) condensa la historia de *El Eternauta*:

- El hombre aislado se provee de armas y equipos y sale a desafiar al enemigo superior.

- El hombre que avanza con paso firme con su traje aislante y la mascarilla que lo protegen de la nevada mortal muestra su primer triunfo contra una arma de exterminio masivo.

- El mundo exterior es peligroso pero el hombre, el héroe surgido del ciudadano común, «Juan Salvo», supera el temor y avanza decidido a enfrentar a sus enemigos.

En el cuadro 2), Juan Salvo no nos mira, está de espaldas a su público lector, mira hacia un fondo negro con un rifle en las manos, esperando el ataque de no se sabe que fuerza oscura a la que está dispuesto a hacer frente, pero sin ninguna perspectiva.

Imágenes distintas – épocas distintas

Lo que diferencia a 1) y 2) no es sólo lo que la crítica ha llamado la "estética realista" de Solano López frente a "las rupturas formales" de Alberto Breccia, sino doce años en que la historia transformó a la Argentina en mundos distintos.

En la década del 50 el "boom" de la historieta ubica a la Argentina en uno de los primeros lugares de la producción y el consumo del género que puso a los lectores, escasamente formados, en contacto con adaptaciones de la literatura y del cine. Los obreros, mejor posicionados desde las reformas laborales introducidas por el peronismo, disponían de tiempo y dinero para dedicarlo al consumo de "diversiones sencillas" (cine - historieta - fotonovelas - folletines).

La aparición de las historietas de Oesterheld fueron rápidamente recibidas y comprendidas por un público masivo ya que sus personajes «más humanos» eran más digeribles por los lectores. El ciudadano medio llegó a reconocer en *El Eternauta* un emblema de su situación: el hombre que por su propio esfuerzo puede armarse, sobrevivir y desafiar a sus enemigos.

En la introducción de la primera publicación Oesterheld dice: «Siempre me fascinó la idea del Robinson Crusoe. Me lo regalaron siendo muy chico, debo haberlo leído más de veinte veces. EL ETERNAUTA, inicialmente, fue mi versión del Robinson. La soledad del hombre, rodeado, preso, no ya por el mar sino por la muerte. Tampoco el hombre solo de Robinson, sino el hombre con familia, con amigos.»

Además, la revalorización del obrero producida por el gobierno peronista se textualiza en la historieta a través de los roles que los obreros cumplen en el conflicto: son los obreros calificados los que fabrican los mejores trajes protectores y quienes llegan a descubrir cómo funcionaban las armas de los enemigos y, más aún, una tropa de ciudadanos armados triunfa donde el ejército ha fracasado.

La década posterior: un panorama diferente

A fines de la década del 60 un futuro sombrío se avecina. Fuerzas oscuras amenazan al país: los gobiernos de facto controlados por la C.I.A. y el regreso de un Perón extraño bajo el influjo de un oscuro López Rega, "El Brujo", ponen al ciudadano común - representado por Juan Salvo - en alerta ante algo demasiado sombrío para ser comprendido.

El Eternauta reaparece en la revista *Gente* en mayo de 1969 y está rodeado de artículos que hablan de una Argentina convulsionada por la violencia, como la muerte de Vandor, y la intervención de Norteamérica, como la entrevista a Rockefeller donde declara «Nixon está muy preocupado por lo que pasa aquí...» (Saccomanno y Trillo, 1982, pp. 7)

La nueva versión de la clásica historieta capta la atención de los lectores que ya conocían la historia y de nuevos lectores, sin embargo la publicación no tiene buena recepción por los aficionados que prefieren los dibujos de Solano López y la historia tiene que ser comprimida y levantada.

Las figuras y las épocas

Las dos actitudes en las figuras 1) y 2) están claramente opuestas: avanzar vs. esperar - el paisaje claro vs. el paisaje oscuro - desafiar vs. aguardar. De lo que se desprende que los relatos de ambas historietas se condensan en sus viñetas de presentación, las que a su vez figurativizan los relatos que sustentan el pensar y el hacer del ciudadano argentino medio en dos momentos de la historia argentina.

En la edición de 1994 y en los homenajes realizados a Oesterheld por *La Maga* se eligió la viñeta de Solano López que condensa nuevos relatos:

- Héctor Oesterheld "desapareció" y murió en manos de la dictadura militar, tal vez en 1977.
- La Argentina padeció un gobierno digitado por "Brujos", la dictadura militar auspiciada por la C.I.A., la derrota de la Guerra de Malvinas y el primer gobierno democrático derrocado por la hiperinflación.

Sin embargo y a pesar de todo, "El Eternauta-Juan Salvo- Héctor Oesterheld" vuelve a marchar mirando al frente, desafiando a la nevada mortal y a la larga cadena de enemigos contra los que nunca se deja de luchar.

Las sucesivas apariciones de *El Eternauta* con su viñeta emblemática narrativizan no sólo el relato compuesto por el guión de Héctor Oesterheld sino también el relato del ciudadano argentino enfrentando los desafíos que los distintos momentos de la historia le impone y, también el relato del autor que representa la clase desde la que escribe y para la cual escribe.

BIBLIOGRAFÍA

- 2) Oesterheld, H. y Alberto Breccia: *El Eternauta*, Ed. de la Urraca, Buenos Aires, 1982.
 - 1) Oesterheld, H. y Solano López: *El Eternauta (versión original)*, Ed. Record, Buenos Aires, 1994 (?).
- Rivera, Jorge: *Panorama de la historieta en la Argentina*, Ed. de la Urraca, Buenos Aires, 1992.
- Romero, Luis Alerto: *Breve Historia Contemporánea de la Argentina*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 1996.
- Saccomanno y Trillo: «Una revista fresca y una historieta podrida». Introducción a *El Eternauta*, Ed. de la Urraca, Buenos Aires, 1982.

TIEMPOS CRÍTICOS, TIEMPO CRÍSTICO: RITOS E INTERPRETACIÓN DE LA HISTORIA EN CAMILA DE MARÍA LUISA BEMBERG.

Michèle Soriano
Université Paul Valéry

A Amelia y Zulma

Varios trabajos señalan hasta qué punto la representación de la historia nacional, y en particular del período federal (1829-1852), se volvió un objeto de conflictos discursivos, de lucha simbólica: en las imágenes que proponen las producciones culturales del rosismo no sólo se cruzan perspectivas opuestas sino que se proyectan los antagonismos sociales y socio-culturales que definen cada época¹. El presente estudio se enmarca en esta reflexión, y se propone analizar la función de las celebraciones en la reconstrucción de la Federación de Rosas que opera el texto fílmico de M-L. Bemberg (*Camila*, 1984). Las fiestas no sólo son los únicos elementos

1. Pensamos, entre otros, a los trabajos de D. Quattrochi-Woisson (1992) y al de P.J. Fernández (1997); he propuesto también un análisis del fenómeno en un estudio que adopta una perspectiva sociocrítica (1999). Citemos por ejemplo lo que escribe Quattrochi-Woisson al respecto: "L'objet-Rosas devient ainsi un saisissant miroir où se reflètent les contradictions les plus flagrantes de la société argentine. Entre la mémoire et l'historiographie, entre l'histoire et la politique, l'objet Rosas ne peut être abordé en dehors des circonstances qui l'ont fait naître et grandir." (1992, 10)

que miden el tiempo del relato (cumpleaños, Navidad, Viernes Santo, Domingo de Resurrección), sino que además señalan los núcleos semióticos que organizan la representación. Sin embargo, mientras que la práctica ritual funciona como círculo cerrado, fuente de identidad colectiva, observamos cómo transgresión e inversión de los valores exhiben sistemáticamente la dimensión perversa de un orden condenado. En la dimensión ritual se cruzan orden doméstico, social, y religioso, para generar una nueva interpretación de la historia, remota (1828-1848) e inmediata (1976-1983), y promover la existencia de una nueva subjetividad. La obra de Bemberg se inscribe así en una serie de textos que asumen un discurso crítico respecto a los valores de orden y autoridad, y se destaca a la vez en tanto muestra bastante ejemplar de una nueva corriente, por el protagonismo que se otorga a la figura femenina en su «versión libre». Se intentará primero el análisis de la puesta en suspenso del tiempo histórico, y luego el de su substitución por un tiempo ritual en *Camila*; en una breve última parte se quisiera sugerir algunas reflexiones respecto al rito de la confesión y al espacio del discurso de la mujer.

1. Acronías: inscripciones y posiciones

Antes del plano general que inicia la segunda secuencia del film (plano 17 que muestra la calle y la puerta de la casa O'Gorman), acompañada, como la primera, por los créditos (planos 17 a 31), aparece un plano de transición (plano 16), que separa la primera y la segunda secuencia y propone una mención escrita en blanco sobre un fondo negro; el texto explicita un lugar y una fecha: «Buenos Aires 1847». Sin embargo, el texto fílmico de M-L. Bemberg, desde el principio, parece a la vez convocar un doble referente temporal, en la medida en que, después de la clausura de esta segunda secuencia (plano fijo sobre el río, fundido en negro, final del plano 31), se inserta otro plano de transición (32) con dos menciones escritas, separadas por un leve desfase de algunos segundos, segundos que subrayan la distinción cronológica, y a la vez asocian las dos épocas evocadas. Primero leemos «A la memoria de Camila O'Gorman y Ladislao Gutiérrez», en el medio, pero en la parte superior del cuadro, en blanco sobre un fondo negro; luego se añade, en la parte inferior del cuadro, «versión libre 1984». Analizaremos ulteriormente la temporalidad que construyen las dos primeras secuencias, por ahora dediquemos algunas

observaciones a estos planos de transición (16 y 32) que acompañan la apertura de la diégesis.

En primer lugar, el plano fijo negro, con la mención escrita: «A la memoria de...» (31) funciona como una dedicatoria, un epígrafe que pertenece al aparato paratextual y propone un discurso sobre el film desde sus márgenes. Paradójicamente está a la vez inserto en el curso del texto, ya que los créditos que anteceden ocuparon los planos de las dos primeras secuencias, por lo tanto se puede interpretar también como una puntuación, una pausa que separa lo que se vuelve entonces un «prólogo» del inicio verdadero de la diégesis. Homenaje póstumo, esta dedicatoria nos invita a considerar el texto fílmico en relación con un pasado que corresponde a la época histórica en la cual vivieron, y murieron, los dos personajes aludidos - la fecha que inaugura la segunda secuencia ya lo evidencia. A la vez, los nombres sólo son una evocación indirecta, implícita, del tiempo histórico, y funcionan también como vectores de transhistoricidad. En efecto son los nombres de una pareja que simboliza la pasión condenada, el amor prohibido, infeliz y trágico, una pareja que se inscribe en una larga lista desde Romeo y Julieta, lista que desafía aparentemente cualquier cronología (A. Schettini, 336 y 338). El tópico es sin embargo inmediatamente cuestionado por la segunda mención escrita: «versión libre 1984», que nos indica que no sólo se trata de un homenaje, sino también de una biografía de estos enamorados famosos, lo cual confirma el contenido anunciado por el título sobre el cual volveremos. Por otra parte, a esta dimensión biográfica se añade una reflexión sobre la producción historiográfica: «versión libre» se opone a lo que sería una «versión impuesta», una «historia oficial» -*La historia oficial* es el título que se da a una película de Luis Puenzo, que sale en el mismo período (1985), y se dedica a la representación de esta historia inmediata, también evidenciada aquí (*Co-textes* N°23). La fecha, «1984», señala que todo discurso historiográfico se enuncia desde una posición determinada, fechada, y es a la vez un discurso sobre esta posición, una construcción del «presente» a partir de la reconstrucción de un «pasado» (M. de Certeau, 48-49). Este plano de transición, con escritura blanca y fondo negro, funciona por lo tanto no sólo en una dimensión paratextual, sino que opera una apertura metatextual y genealógica: ubica el texto fílmico en una producción historiográfica y en cierta tradición crítica.

En la producción cultural argentina el período de la Federación es un objeto crucial: referente explícito de los textos *fundacionales* que se vol-

vieron el *Facundo. Civilización y barbarie* de Sarmiento, la novela *Amalia*, de Mármol, y el cuento de Echeverría, *El Matadero*, el rosismo se convierte en el complejo *punto cero* sobre el cual se va a construir la historiográfica de la Argentina moderna. De hecho, la diégesis en el film de Bemberg empieza inmediatamente después de este plano de transición, que sigue el último plano de la segunda secuencia, con el cual se cerraban los créditos con la mención: «dirección María Luisa Bemberg» (plano 31). Se ubica la narración en este punto cero, momento clave de la historia nacional. Una vez más se enuncia una larga tradición cultural que enmarca el texto y pre-determina la representación del espacio diegético con una serie de elementos pre-construidos. El plano siguiente, primer plano del film ya libre de los créditos, representa un cuadro con un retrato de Rosas, y velas encendidas alrededor (plano 33). La distancia que pone en evidencia el reforzamiento del encuadre por otro cuadro interno a la composición llama la atención sobre el ineludible que necesariamente estructura la representación: la representación de Rosas, o del rosismo, es fatalmente una representación de otra(s) representación(es). No obstante, no se trataría aquí de lamentar la pérdida de alguna verdad original, sino de explicitar las trampas de la verosimilitud, que finge inmediatez y oculta su sumisión a las imágenes, códigos y modelos convencionales, socio-culturalmente dominantes.

Objeto crucial, el rosismo lo es en la medida en que se cruzan y enfrentan en su representación diferentes discursos y proyectos antagónicos; de los conflictos ideológicos que, a fines del siglo XIX y principios del XX, se cristalizan en las representaciones opuestas que suscita este objeto, proceden la tradición nacionalista y el llamado «revisionismo histórico». Mientras que las representaciones propuestas por Sarmiento, Echeverría y Mármol generaron la matriz que iba a informar la historiografía argentina, el colapso del liberalismo oligárquico, - modelo que estos autores promovían, y que dominó en la segunda mitad del siglo XIX, provoca el cuestionamiento de las representaciones autorizadas. En éstas, el rosismo aparecía como un paréntesis anacrónico y acrónico, que trastornaba la temporalidad ideal, formulada en la noción de *Progreso*; este evolucionismo estructuraba, desde el marco racionalista que adoptaron los ideólogos de la emancipación, el discurso de la élite ilustrada. No sólo el rosismo se construía en tanto gobierno que operaba una regresión respecto al momento cero de la historia nacional, identificado, en aquel entonces, con la revolución de Mayo - es decir que retrotraía al país a un ambiente

colonial -, sino que se definía en tanto «tiranía», reino de la barbarie, lo que por ende lo ubicaba fuera del tiempo histórico².

En oposición a este *otro* (M. de Certeau, 50-53) era cómo se iba elaborando la figura del sujeto de la historia nacional; matriz en negativo, el rosismo se vuelve a la vez punto de origen de la historiografía: un pasado bárbaro y tiránico que funciona como caos primordial que antecede el cosmos liberal, un pasado que sistemáticamente se invoca, como la sombra terrible de Facundo, para estructurar la distinción que define el presente.

Ahora bien, este *otro* se convierte pronto en una figura tan compleja como la del sujeto que se representa, especularmente, al construirlo en tanto tal en las producciones culturales: motivos ineludibles de las sucesivas reestructuraciones del sujeto cultural, Rosas y el rosismo vuelven a invadir los discursos en cada período crítico, y las representaciones acuñadas por Sarmiento, Echeverría y Mármol llegan a funcionar como un complejo texto cultural³.

Evidentemente, debemos aquí relacionar este pasado remoto, referente explícito del film, con un pasado inmediato, cuyas sombras transparenten en numerosas microsecuencias: la proyección de la *barbarie* del *Proceso de reorganización nacional* sobre esta *barbarie original* no es sorprendente, en la medida en que tiende a reproducir la matriz del discurso historiográfico. Una vez más este período funciona en tanto *otro* del cual el presente y el sujeto de la historia deben diferenciarse para definirse y (auto)legitimarse.

Sin embargo, la vuelta de esta matriz original indica los límites de la historiografía: pensar el Proceso en tanto caos, paréntesis anacrónico y acrónico, es sin duda condenarlo, pero es a la vez prohibirse el entendimiento racional de estos años, diferir el verdadero análisis histórico de la situación, y ocultar lo que en el presente permanece de estos años tremendos. Dicho de otro modo, podemos pensar que una construcción indirecta de la memoria del Proceso que acudiera a esta matriz original operaría la denegación de su dimensión histórica.

En la segunda mitad de los años 80, de hecho, se impone una versión oficial de la *crisis* anterior, según la cual Argentina ha sido sumida en una

2. He intentado analizar esta "matriz" en *Imprévue* 1995-2.

3. Sobre la noción de *sujeto cultural* y *texto cultural* remito a E. Cros (1995) 1997, p.9-40; sobre el sujeto cultural argentino, y el rosismo en tanto texto cultural, Soriano, 1999.

doble e injustificable violencia, generada tanto por la izquierda como por la derecha; es el momento en que, internacionalmente, se difunde la noción de *terrorismo* para designar actos políticos y a la vez negarles esta dimensión, al representarlos como exclusivamente motivados por una violencia irracional. La conocida nota liminar de *Nunca más, Informe de la CONADEP*, se ubica explícitamente en esta interpretación, el título también confiesa una posición ética que sólo se define como condena hacia el pasado, y profesión de fe hacia el futuro, mientras permanecen en lo impensado las articulaciones históricas de ambos momentos, quizás arbitrariamente separados. Los muertos y desaparecidos se convierten entonces en mártires expiatorios de un desorden anti-natural, inhumano, bárbaro, que dominó un período de caos durante el cual se suspendió el curso de la historia. Y esta noción de *mártir* es otro de los motivos nucleares del *texto cultural* (E. Cros, 1997, 25-40) del rosismo. La figura crítica del intelectual sacrificado en el matadero, que clausura el cuento de E. Echeverría, es una de sus mejores ilustraciones. El personaje, en el relato alegórico de Echeverría, condensa el martirio simbólico que experimentan los intelectuales exiliados y el martirio físico que sufre la nación *civilizada*.

La figura histórica de Camila O'Gorman, condenada a muerte por haber huido con su amante, el cura Ladislao Gutiérrez, es otra figura de mártir que las crónicas y la literatura van a elaborar. La narración cinematográfica reproduce por lo tanto cierta tradición de denuncia del rosismo mediante la figura de Camila, pero se inscribe a la vez en una línea más reciente - aunque ya presente sin duda, pero ignorada, en siglos anteriores - línea de relatos biográficos escritos sobre y por mujeres, que en la exaltación de algunas figuras femeninas se proponen reivindicar el silenciado protagonismo histórico de las mujeres (M. Perrot, XIV), y una serie de valores diferenciales desde los cuales se pudiera reevaluar los procesos históricos. En este sentido la «versión libre 1984» funciona también como señal de la carencia de datos, documentos y archivos, que caracteriza la ocultación de la presencia de las mujeres en la historia, el silencio que se impone a sus acciones, reducidas a la insignificancia por las prácticas historiográficas (M. Perrot, III-IV).

En síntesis observamos cómo esta doble relación referencial, que establecen estos planos de transición (16 y 32), construye una analogía entre la época de Rosas y la de la dictadura militar de los años 1976-83. La «libertad» que anuncia esta «versión» de 1984 connota ineludiblemente

te los años anteriores de censura y represión, que acaban de cancelarse con la elección de Raúl Alfonsín. Esta analogía que, como lo vimos, reproduce cierta tendencia recurrente del discurso liberal, que asocia periódicamente los momentos críticos con esta crisis fundacional, deshistoriciza las crisis sociopolíticas, desmaterializa la violencia histórica.

Así, la producción de acronía procede tanto del género *historia de amor*, con su tópico final trágico, que la pareja homenajeadas emblematisa, como de la superposición de estas dos épocas - 1848 / 1984 - que convierte Camila O'Gorman en una figura de mártir, víctima expiatoria. No obstante, la hegemonía de este marco no consigue borrar otras líneas que lo desdibujan y subvierten, y reincorporan una subjetividad diferencial que descompone las tradiciones.

2. Ritos privados, ritos públicos

Examinemos las distintas referencias temporales que nos proporciona el relato cinematográfico, referencias con las cuales construye cierta cronología, para entender cómo funcionan y lo que está en juego en esta representación ritual del tiempo. Primero vamos a analizar las dos secuencias-prólogo durante las cuales los créditos se superponen a la imagen; en éstas la acción, los textos semióticos, varios niveles del texto fílmico, revelan la importancia del rito iniciático. Luego estudiaremos algunas secuencias estratégicas del film, que representan celebraciones públicas enmarcadas en fiestas religiosas: Navidad y Pascua de Resurrección.

2-1. Nacimiento y bautismo

La primera referencia temporal se entrega al espectador mediante la figura histórica de «La Perichona», que aparece en la primera secuencia-prólogo del film, ésta muestra la llegada de la Señora Perichon a la estancia de la familia O'Gorman (planos 1 a 15), lugar en el cual ha sido consignada hasta su muerte. Camila es representada entonces por una niña de tres o cuatro años. El inicio de la biografía de Camila coincide por lo tanto con su primer encuentro con esta mujer cuya función se vuelve entonces determinante. La Perichona permite a los biógrafos construir un sentido más allá del vacío, superar las lagunas de una vida *sin historia*, hasta el encuentro con Gutiérrez.

Esta escena recreada parece alejarse de la cronología real⁴, para representar esos dos personajes juntos, y otorgar a estas circunstancias un valor específico, la abuela funciona entonces como un hada madrina cuyo ciclo se acaba, la nieta como la heredera, cuyo ciclo está por empezar. Pero esta distorsión acarrea otros efectos, al ritmo cíclico que sugiere el encuentro representado se añade una apertura en forma de encierro, o de entierro en vida de la mujer rebelde. El inicio del texto fílmico coincide con el inicio de una reclusión, con la exhibición de una condena; esta situación, más allá de la mujer a la cual se impone, parece anunciar la que clausura el relato cinematográfico, y ejemplificar la situación de *las* mujeres: si salen de la única alternativa que les propone la sociedad - la casa matrimonial o el convento - no les queda más que la cárcel o la muerte, lo cual indica su irremediable reclusión. Esta situación se vuelve explícita en un diálogo entre el padre y la madre de Camila, apenas interrumpido por la insignificante visita de Gutiérrez:

Adolfo - La mujer soltera es un caos, Camila, un desorden de la naturaleza. Para someter esta anarquía sólo hay dos caminos: el convento o el matrimonio. Usted no tiene, que yo sepa, la vocación de los hábitos. El matrimonio es el orden y ni la gente, ni un país puede vivir sin orden (plano 163)

[...]

Adolfo - ¿En qué estábamos?

Joaquina - En que el matrimonio es como el país, y que la mejor cárcel es la que no se ve.

Adolfo - Yo no dije eso, dije que la mujer tiene que casarse, eso es todo.

Joaquina - Es lo mismo. (plano 174)

El primer plano del film muestra un coche que pasa, acompañado por jinetes. Se crea un efecto de suspenso: ¿adónde va?, ¿quién está viajando?, etc. La cámara permanece fija durante la mayor parte del plano de conjunto. En el cuadro se ven, en frente, las líneas de un camino recto, bordeado de árboles, y a lo lejos el coche y los jinetes que progresivamente se acer-

4. La Señora Ana María Perichon de Vandeuil y Abeille de O'Gorman es autorizada a volver de su exilio en Río de Janeiro por la Primera Junta de gobierno que procede de la Revolución de Mayo de 1810, mientras que Camila sólo nace en 1828 (Adriana Schettini, "Camilla O'Gorman: la levadura de un amor prohibido", p. 340-341).

can. Cuando llegan a unos metros de la posición ocupada por la cámara, presencia potente y amenazadora, vista desde un leve contra-picado - como si la toma representara la visión de un niño, es decir desde un punto un poco inferior al que corresponde a una mirada humana convencional - los gritos humanos y el ruido de los cascos, ya presentes pero remotos, cubren totalmente los cantos de pájaros que hasta ahora dominaban la banda sonora, y la sombra que provoca esta presencia invade el cuadro, hasta ahora dividido en tres zonas de diferentes intensidades: parte izquierda, oscura; camino central, claro-oscuro provocado por las manchas de sol y de sombra que dibujan las hojas de los árboles; parte derecha, gran claridad, así como en el fondo, parte superior del cuadro, origen del camino, que se opone a la zona de sombra dominante en la parte inferior. Al llegar frente a la cámara el coche se desplaza levemente hacia su izquierda para luego girar hacia su derecha y salir del cuadro, a la izquierda; un movimiento panorámico de la cámara acompaña y enfatiza este giro, la comitiva pasa pues de la luz hacia la obscuridad, y de cierta manera *sale* del camino recto. Se muestran de muy cerca las grandes ruedas del coche y las grandes capas rojas de los soldados.

En los dos planos siguientes se reitera este mismo esquema. En el plano segundo las líneas rectas de una galería construyen una perspectiva, una profundidad de campo parecida a la del plano anterior, una cámara fija muestra dos niños que se acercan, luego un movimiento panorámico los acompaña, esta vez hacia la derecha; se disponen entonces en el umbral de la galería donde esperaba, inmóvil, Camila, sentada en un cochecito con una oveja enganchada, y acompañada por su nana. La madre primero y luego el padre entran en el cuadro por la izquierda y todos se reúnen en el umbral. La entrada del padre, muy cerca de la cámara, provoca el mismo efecto de invasión y obscuridad que, en el plano anterior, había provocado la llegada del coche y de los jinetes.

Los niños que llegan desde el fondo del cuadro, en el otro extremo de la galería, gritando «Camila, Camila, llega la abuela, llega la abuela», contestan en parte al enigma planteado por el primer plano, y crean cierta continuidad del espacio fuera de campo: el plano anterior se puede reinterpretar como lo que acaban de ver los niños que se acercan. Además, el motivo circular de la rueda reaparece aquí, mediante el aro que sostiene la hermana de Camila, el juguete que hace rodar el hermano, y la sombrilla que hace girar la madre.

En el tercer plano, que funciona primero como lo que *ven* los perso-

najes dispuestos en el umbral, la cámara que estaba detrás de ellos se ubica ahora delante. Este plano se construye como los dos anteriores: muestra la llegada del coche y de los jinetes, que se acercan en la perspectiva creada por las líneas rectas de la alameda, cámara fija, visión frontal, hasta que la comitiva se ponga a girar hacia su derecha, la cámara realiza entonces una panorámica de 180° - que vuelve a repetir el motivo plástico del círculo, en otro nivel semiótico - hasta representar en un mismo plano de conjunto la casa, la familia en el umbral de la galería, el coche que se detiene, y los soldados y caballos que lo rodean, delante de la casa. En este momento surge, se superpone en la imagen, el título: *Camila*, con una grafía que remite a una escritura manuscrita, a lo que sería una firma, pero con letras rojas sobre el rojo más pálido de los muros de la estancia, y como si la tinta fuera de *sangre* - pasión y tragedia se unen en esta aparición algo melodramática. Se sugiere por lo tanto que la llegada de la abuela cierra un ciclo y abre otro. Un ciclo en el cual al camino recto de las buenas costumbres se oponen los desvíos de la pasión; un ciclo que contrasta, por una parte, la ley *natural* y la libertad-igualdad de los individuos, o ley del deseo y de la vida, y por otra, la ley social, en tanto instancia represora, convencional, arbitraria y destructora, patriarcal.

En efecto, en el diálogo en voces fuera de campo que acompaña el tercer plano oímos:

- Camila - Miren, ¡cuántos soldados!
 Hermana/o - Será para que no se escape.
 Camila - ¿Por qué se va a querer escapar «la Perichona»?
 Madre - Ya les dije que no la llamen «la Perichona».
 Camila - Si todo el mundo la llama así
 Madre - No importa, es tu abuela, y la tenés que respetar, Camila.
 Hermana/o - Mamá ¿por qué la encierran? ¿por que es un espía?
 Camila - ¿Qué es un espía? (plano 3)

A la condena *social* que se ejerce sobre «la Perichona» - significada por el mote, la presencia de los soldados, la oposición encerrar / escapar, la palabra espía -, la madre contrapone el respeto *natural* que se le debe a la abuela. El diálogo siguiente (planos 5 a 9), entre el Adolfo - el padre de Camila - y su madre, repite este mismo contraste, pero ejemplifica otro: el diálogo entre la madre y los niños está excluido fuera de campo, en las

márgenes, mientras que al diálogo en el cual habla el padre, se le otorga una posición central. Sin embargo un punto común los reúne: el conflicto entre dos tipos de autoridad. La tensión ley natural vs ley social articula el conjunto del texto fílmico:

- Adolfo - Bienvenida señora, deseo que su permanencia aquí sea lo más placentera posible.
 La abuela- ¡Placentero!, sabés que voy a tener que pasar el resto de mi vida en esta estancia, ¡estás bromeando!
 Adolfo - Dese por contenta de no estar en la cárcel, y agradezca la generosidad de las autoridades.
 La abuela- Soy tu madre, Adolfo, te ruego que no lo olvides. (planos 5 a 9)

Como en la escena anterior se evidencia la contradicción en que se encuentra la ley social en relación con la ley natural, y también se evidencia la existencia de un doble discurso, que conlleva el cuestionamiento del sentido de algunas palabras: «*La Perichona*», *espía*, *placentero*. La palabra *espía* confiere una dimensión política a la *traición* de la que sólo fue amante del virrey Linniers por *placer*: a la dimensión privada del adulterio se añade la transgresión respecto al país como si, en el orden patriarcal imperante, se confundieran, en el caso de las mujeres, el deber de lealtad y sumisión a la patria con el deber de lealtad y sumisión al jefe de familia. Ya se manifiesta la lógica despiadada que va a condenar a Camila O'Gorman, y que el discurso de su madre explicita. Anteriormente vimos la analogía que establece entre el matrimonio y el país, en una secuencia cerca del final del film, sintetiza así la lógica que denuncia:

- Joaquina - ¿Querés que te diga una cosa Adolfo O'Gorman? Maldigo el haberte conocido. En vez de pensar a tu hija, lo único que te preocupa es tu apellido. Estás enfermo de orgullo. Todos están enfermos, de violencia, de sangre. ¿Alguien levanta la voz para salvar a mi hija? Nadie. Nadie piensa en ella. La Iglesia piensa en su buen nombre, vos pensás en tu honor, Rosas en su poder, los unitarios en cómo derribarlo utilizando este escándalo, pero en mi hija ¿quién? (planos 448-452)

La primera secuencia dibuja por lo tanto un destino que vincula el «desvío» de la abuela con los «desórdenes» futuros de la nieta, codificando ambas historias en tanto intentos de liberación frente a la opresión patriarcal. Por una parte el texto fílmico reproduce el determinismo genético que los textos contemporáneos sugieren⁵, y que el padre enuncia explícitamente cuando se niega a intervenir para salvar a su hija: «No está arrepentida, lo sé. Lo lleva en la sangre, es como mi madre» (plano 447); pero por otra reinterpreta su valor, ya que el discurso de Joaquina que acabamos de citar es la respuesta que ella da a este enunciado de su esposo. De ahí la importancia de este desplazamiento que opera el film, desde la identidad de la señora Perichon de Vandeuil, presentada en los primeros planos como un enigma, hasta la identidad de la niña, intensamente puesta en escena en la secuencia.

En primer lugar, el nombre «Camila» es la primera palabra articulada que registra la banda sonora (plano 2), en el primer plano sólo se oían gritos; este nombre contesta por lo tanto al enigma planteado por el coche en las primeras imágenes, pero la respuesta se da, a la vez, en tanto desplazamiento. Este nombre que se vuelve en el tercer plano firma-título, y ocupa gran parte de la mitad superior del cuadro, designa el film como una biografía, es decir como un conjunto narrativo que trasciende los límites de una vida humana privada, para abrirla a cierta forma de ejemplaridad. El desplazamiento genealógico abuela-nieta, que la serie de elementos semióticos descrita construye, no se agota en el determinismo genético, al contrario parece mucho más funcionar en relación con una transgresión salvadora que resiste a la represión destructora del poder patriarcal.

Cuando la familia se pone en fila en el umbral de la galería para acoger a la abuela (tercer plano), Camila y su padre ocupan posiciones opuestas, como si encarnaran los dos extremos; el quinto plano, que primero parece representar la mirada de la abuela, pasa de una toma fija, en primer plano, de Camila, a los demás personajes inmóviles, de pie en el umbral, mediante un movimiento panorámico lento; al final llega hasta el padre, éste entonces se pone en movimiento, y la cámara lo sigue, hasta realizar,

5. El título de la obra de Enrique Molina exhibe esta lógica: *Una sombra donde sueña Camila O'Gorman*, y, por ejemplo, varios párrafos del artículo de A. Schettini insisten en este determinismo: "A Camila le galopaban en los genes las andanzas de una abuela francesa que, lejos de creer en la mortificación de la carne, apostaba a su exaltación" (A. Schettini, p. 338-339).

una vez más, un giro de 180°, empieza entonces el diálogo entre la madre y el hijo. Todo converge hacia una identificación abuela-nieta en oposición simétrica al padre; además el montaje, las posiciones de los personajes, y los movimientos de la cámara, producen una distinción sistemática, disponen por un lado el grupo familiar, estable, unido, liderado por el padre, y por otro la Señora Perichon y Camila, aisladas ambas, diferentes, personajes cuyo nombre -cuya identidad, subjetividad- es objeto de discusión, como lo muestra el último diálogo de la secuencia, que sella el encuentro entre estas dos mujeres (planos 11 a 15):

- Abuela - Yo a vos no te conozco, naciste cuando yo estaba en Janeiro, ¿cómo te llamás?
 Camila - Camila, abuela.
 Abuela - Camila O'Gorman, ¡qué bonito! decíme, ¿te gustan las historias de amor?
 Camila - No sé.

Se cierra entonces esta primera secuencia con un primer plano de Camila (plano 15), la imagen se detiene, y luego se pierde en un fundido en negro. La ignorancia de la Señora y su pregunta se substituyen a la ignorancia del espectador, deslizándose el enigma desde su personaje hacia el de la niña delante de quien se detiene. Al acercarse a Camila, la abuela desvía su camino y entra en la sombra (plano 10 a 12), como lo hiciera el coche en que viajaba al principio de la secuencia; no sólo leemos una vez más esta sistemática que remite al motivo evangélico de la *oveja descarriada* - motivo que se vuelve explícito luego, como lo veremos, en el sermón de Gutiérrez - sino que esta sombra, y el pasado en el cual son rechazadas sus aventuras («las historias de amor»), indican que el ciclo de la abuela se cierra, mientras que el de su nieta está a punto de abrirse -la constante presencia de la forma circular, en varios niveles semióticos, confirma esta hipótesis. Sin embargo, la valoración del *desvío* en esta secuencia parece cuestionar la legitimidad de la transcendencia desde la cual se define el camino recto, e incluso este camino mismo, cuyo rigor cerrado parece fatal⁶.

6. Un cuestionamiento parecido de lo recto y correcto se puede observar en los cuentos de Silvina Ocampo, pienso por ejemplo en "La casa de los relojes", *La furia*, en el cual un rito iniciático coincide con un sacrificio expiatorio: en la tintorería LA MANCHA se plancha el traje arrugado... y la giba del relojero Estanislao Romagán.

Al repetir el nombre de la niña la abuela parece bautizar a su nieta. La imagen (plano 14) la muestra entonces mirando hacia el cielo como si descifrara el destino de la niña, para luego vaticinarlo. Su clarividencia se da como la otra cara de la inocencia de Camila («No sé»), su oráculo en forma de pregunta asocia Camila con su propio destino y otorga sentido a un nombre *todavía* insignificante, como si el valor estético que le reconoce designara ya a la niña como figura romántica. Otro deslizamiento entonces se da con el «No sé» de Camila que cuestiona la relación que la Biblia establece entre conocimiento, amor, y pecado: la inocencia y el sabor de las historias de amor no se enmarcan en una relación fatalmente antitética. A la clausura del orden que la historia y la religión imponen, con la serie exilio-soldados-autoridades-cárcel-encierro se substituye el suspenso que abren «las historias de amor».

Este suspenso se vuelve a abrir en la secuencia que representa el sepelio de Madame Perichon de Vandeuil de O'Gorman (planos 200-208), cuando Camila, en cuanto oye que Gutiérrez está enfermo, abandona el rito familiar para visitarlo (planos 206-211). Esta visita inaugura un paso definitivo en la relación de los futuros amantes: en su delirio, Gutiérrez inconsciente evidencia su deseo, su amor, y Camila se entera entonces de que él también la quiere, al encontrar entre sus manos un pañuelo suyo que ella le había dado para los pobres; por otra parte, la enfermedad les proporciona la segunda oportunidad de contacto físico. Se invierte entonces el esquema que rige su relación, en gran parte limitada al rito de la confesión, escenificado algunos minutos antes (planos 187-198): ahora (plano 211) ella es la que penetra los secretos de él, cuando hace irrupción en su habitación, y él «confiesa» y no puede verla, mientras que ella es la que ve, y oye; además ambos se tocan, ha desaparecido el obstáculo material y espiritual que constituyen las celosías del confesionario. Esta secuencia (planos 200-211) confirma la relación que el texto filmico establece desde su inicio entre la nieta y la abuela, como si la muerte de esa desencadenara la determinación de aquella, o si el espíritu rebelde de «La Perichona» reencarnara en Camila que se encamina, sin dudar un instante, hacia la vida y el amor, abandonando el sepelio, las lloronas, rechazando la lógica destructora que denuncia su madre. La rosa que deposita sobre el ataúd parece funcionar como símbolo de esta transmigración (planos 206 y 208).

La primera secuencia del filme (planos 1-15), que evoca la vuelta de

la Señora Perichon, y el nacimiento de la niña durante su exilio, deconstruye por lo tanto la historicidad del momento, interpretándolo como segundo nacimiento, o bautismo herético de Camila: ésta recibe el nombre que *significa* su destino de *enamorada* trágica e inscribe su historia en una dimensión cíclica. Asistimos a un rito iniciático celebrado por la abuela, que le transmite a su nieta esa herencia romántica, a la vez valiosa y maldita, pero sobre todo generadora de intersticios de libertad y de subjetividad posible.

Ciertos aspectos de la segunda secuencia-prólogo (planos 17-31), durante la cual siguen los créditos sobrepuestos, reproducen los ejes articuladores de la primera secuencia, desarrollando la simetría ya iniciada entre nieta y abuela, e insistiendo una vez más sobre la dimensión iniciática.

En la primera secuencia, la llegada de la Señora Perichon es representada en tanto irrupción de un elemento perturbador, que desestabiliza la pulcra mansedumbre de la armonía familiar: el ruido del coche y de los caballos, sus movimientos violentos, los gritos, el color rojo del vestido de los soldados y de Ana María Perichon forman un conjunto que se opone al silencio acompañado de cantos de pájaros, a la pureza de los vestidos blancos y al orden inmutable que escenifican los personajes en el umbral, dispuestos según una estricta línea jerárquica: desde la casi invisible esclava negra que acompaña a la hija menor, hasta el padre, pasando por los hermanos mayores y la madre. Del mismo modo las líneas del nombre-título sobrepuestas a las del techo de la galería desdibujan y desestabilizan el orden arquitectónico de la casa. Pero desde la segunda secuencia Camila es la que funciona como elemento perturbador que no se somete al pulcro orden familiar: todos se bañan, ella no.

La fecha que aparece en el plano de transición entre la primera y la segunda secuencia indica una elipsis temporal de más o menos 15 años. La fórmula «día de baño» que utiliza la sirvienta negra (plano 21) otorga una dimensión ritual al momento representado en esta segunda secuencia: uno a uno se ven a todos los miembros de la familia entregados a esta actividad -excepto la madre, que organiza las operaciones. La función de este rito familiar parece ser doble: purificadora e iniciática. En efecto, mientras se baña, el padre está leyendo las noticias en la *Gaceta mercantil* (plano 20), y las hermanas, jugando en su baño, se informan mediante la sirvienta de los rumores que circulan respecto al aseo de Rosas (plano 21). A esta

comunidad familiar se opone la posición de Camilla, sola, que se esconde en el altillo, con gatitos recién nacidos.

La secuencia se construye con una serie de planos fijos (planos 17 y de 20 a 29), y los únicos movimientos de la cámara se dedican a seguir los desplazamientos de los esclavos negros (planos 18, 19 y 31). La inmovilidad del plano inicial (17) y de la última parte del plano final (31) indican la estabilidad inmutable del orden al cual obedecen estos movimientos. Dos ejes narrativos se cruzan y se enfrentan: 1) la organización del baño, de la limpieza, según la cual cada personaje debe estar, y está, en su lugar, y cumplir con su función -desde el esclavo que barre el umbral de la casa (plano 17), o el que saca cubos de agua del aljibe (plano 18), hasta las mujeres que van a lavar ropa al río (plano 31), pasado por cada miembro de la familia O'Gorman... excepto Camila. 2) la búsqueda de Camila, que no está en el lugar que le corresponde y no cumple con el rito que define la comunidad («en su cuarto no está Misia Joaquina» contesta Rita a su ama, «No se querrá bañar», contesta Eduardo a la pregunta de Rita, en el plano 19). La situación ex-céntrica de Camila se representa además como una constante: «Camila, siempre con esta manía tuya de esconderte» le dice su hermano al encontrarla (plano 27), y la persecución del personaje de Camila, por su hermano y por su padre, parece anticipar la construcción global del film.

Cuando por fin aparece, en la segunda mitad de la secuencia, está bañada de luz, una gran intensidad luminosa inunda su rostro, y el de Eduardo, cuando está con ella (planos 25-27-29). Este esplendor se opone a la oscuridad que domina en los planos dedicados al baño, que se vuelve rito rutinario y vacío: se opone una pureza espiritual auténtica al valor convencional e inauténtico del baño, evidenciado en el diálogo entre Rita y las hermanas de Camila:

Hermana - Rita ¿Es cierto eso que dicen: que el gobernador se baña todos los días?

Rita - Eso dicen. El hombre tiene sus rarezas, parece.

Hermana - Y también, con casa chica y casa grande, así le sobra el agua a cualquiera. (plano 21)

Esta hipócrita práctica purificadora organiza el control de los cuerpos y exhibe algunas características de la moral patriarcal burguesa. Primero se evidencia la construcción social de la diferencia sexual mediante un

trato diferenciado de los cuerpos: el padre se baña desnudo, las muchachas llevan una larga camisa que les cubre enteramente el cuerpo, así se incorpora la vergüenza, el pudor, esos supuestos atributos *naturales* de las mujeres, que no son sino los resultados de la internalización de la clausura que les impone el orden social. En segundo lugar, se revela la doble lógica que rige las relaciones sociales: la transgresión es lo que identifica el poder, los límites sólo se ejercen sobre los dominados.

A este control de los cuerpos se oponen las manifestaciones animales, espontáneas, del deseo y de la vida, que encarnan los gatitos recién nacidos que Camila está observando. Arrodillada, parece celebrar un rito herético: el de la fecundidad, del surgimiento irreprimible de la vida, del deseo, rito que anuncia el que va a practicar Camila, al deconstruir el marco de la confesión («Me pasaría la vida entera arrodillada frente a usted.», plano 227). Sobre este culto se cierne una amenaza enunciada por la muchacha, cuando ésta le contesta a su hermano:

Eduardo - Camila, siempre con esta manía tuya de esconderte ¿por qué no avisás dónde estás?

Camila - ¿Para qué? ¿para que Tatita se entere y los mande ahogar? (plano 27)

Al final de esta unidad narrativa, cuando en el largo último plano (31) el esclavo tira al río un bolso del cual salen diminutos maullidos, el agua purificadora evidencia su verdad de arma letal, y el rito iniciático se vuelve sacrificio expiatorio. Se señala así el doble valor de los ritos: una comunidad se define tanto integrando a unos - los iniciados- como excluyendo a *otros* -los que sacrifica. Según esta secuencia, la comunidad patriarcal aquí representada se define en tanto orden cerrado y destructor que sólo admite a los que permanecen en su lugar, y se dedican a la estricta reproducción de los modelos que genera. Excluye las irrupciones espontánea de la vida, las manifestaciones del amor, interpretadas como desorden. Evidentemente el bautismo final del futuro hijo de Camila, embarazada y condenada a muerte, funciona como un eco de este sacrificio inicial, o éste como una anticipación de aquél. La inocencia del feto, o la de los gatitos recién nacidos, ejemplifican analógicamente la de Camila, ya explícita en el «no sé» que parece retratarla para siempre, cuando se detiene la imagen del plano 15, y que constituye una constante que se mantiene en toda la narración cinematográfica. Esta constante, si bien niega todo crédito a la

supuesta justicia del padre, y de Rosas, tiende a la vez a convertir a Camila en una víctima expiatoria, desmaterializando la dimensión histórica de su figura, y por lo tanto también la dimensión histórica del orden patriarcal que esta figura cuestiona, esencializando así la diferencia sexual, como pudo hacerlo cierta tendencia del feminismo en los años 70. A la vez, esta *inocencia* de Camila niega el pecado original y sus consecuencia culturales, apuntando hacia un nuevo orden, inaugurado por su transgresión, y materializado primero por estas aguas que invaden el final de la secuencia (plano 31), y desde las cuales se da el renacimiento de la muchacha.

Elemento omnipresente en esta segunda unidad narrativa, el agua se asocia con la limpieza, la purificación, el rito iniciático. A la blancura inmaculada de las toallas que lleva Rita a sus amos, o de la ropa que otra esclava carga sobre su cabeza en el último plano, se oponen las manchas que exhibe el pantalón del esclavo que carga los cubos de aguas, tomadas en primerísimo plano (plano 18). Elementos omnipresentes también, en esta misma segunda secuencia-prólogo, las puertas, sus umbrales, y los personajes representados en el momento en que entran, franquean el límite, a menudo obscuro, o al contrario, representados en el momento en que se detienen, y no penetran en el espacio así diferenciado. Estos umbrales, significantes de la transición, o de la transgresión, son recurrentes en el film, que repite constantemente estos conceptos. El Bautismo se concibe como lo que purifica a la humanidad del pecado original, su origen es doble: opone a la caída la pasión crística redentora, que vuelve posible el bautismo como sustituto de cualquier rito expiatorio. En el texto fílmico estas nociones - pecado, bautismo, caída, pasión, redención- son, más allá del texto religioso que señalan, núcleos articuladores cuyo significado parece problemático, porque se enmarcan en una doble lógica. En efecto, la transgresión de Camila no lo es más cuando se considera que se oculta para proteger la vida, valor fundamental, en cambio, el orden que encarna su padre se tiñe de pecado; la *caída* de Camila, y la de Gutiérrez, físicamente significadas en el momento en que los dos caen de rodillas -él frente a su cama, cuando acaricia la colcha desviando su mirada del crucifijo (plano 199), ella al lado de su padre, cuando se anuncia el fallecimiento de la abuela (plano 200)- son también ascensiones: el primer encuentro verdadero, el primer beso, ocurre en el campanario (planos 218-222) del mismo modo que Camila y los gatitos, o La Perichona, ocupan el lugar más elevado de la casa. La ambivalencia de estas nociones que corren a lo largo de los fenómenos textuales -sería difícil remitir a todos los fenóme-

nos que parecen regidos por esta dinámica- parece sintomática de la coexistencia de dos órdenes antagónicos, que se enfrentan en el establecimiento de una jerarquía ética y sin embargo se cruzan en las nociones mencionadas. En el momento clave de la diégesis, cuando Camila sale de su casa para irse con Gutiérrez y transgrede así todos los límites concebibles, el texto fílmico deconstruye un cuento popular de manera bastante significativa: toda la casa y sus habitantes duermen, varios planos muestran domésticos durmiendo en el suelo, como alcanzados por el sueño en el lugar mismo donde se encontraban, un mundo cuyo encantamiento no acepta la Bella no-durmiente, que huye del sortilegio que se propone condenarla a una espera inmóvil y pasiva (planos 233-242).

2 - 2. El cumpleaños: renacimiento

La tercera unidad narrativa es a la vez la primera del film en sí, liberado de los créditos (planos 33 a 85). La presencia de créditos sobrepuestos durante las dos primeras secuencias implica un desdoblamiento del inicio del film: empieza desde las primeras imágenes, pero de manera marginal, como una sub-historia, un infra-texto que se desliza por debajo de los créditos y adquiere cierta dimensión de suplemento. En cambio, después del segundo plano de transición, empieza la ficción cinematográfica, en el sentido en que ésta está ahora despojada de señales o referencias a la situación de enunciación. Si el encuentro con la abuela funcionaba como un bautismo que sellaba un segundo nacimiento, el inicio de otra vida, este fenómeno, que se desarrolla al nivel del montaje y de las estrategias de enunciación fílmica, revela a su vez una estructuración parecida: sugiere un segundo inicio del film. De la misma manera, las secuencias a continuación parecen representar otro renacimiento de Camila, vinculado con el encuentro del amor, anunciado por su abuela.

De ahí que este segmento narrativo se organice alrededor del primer encuentro entre los dos personajes que constituyen la pareja mencionada en el epígrafe: Camila O'Gorman y Ladislao Gutiérrez. Este encuentro es muy progresivo, se representa como un descubrimiento paulatino, que se descompone en cuatro secuencias: la confesión (planos 33-34), la misa (35), la visita al librero Mariano (36-52), el cumpleaños de Camila (53-85). Subrayemos que la cámara sólo revela el rostro de Gutiérrez en el momento en que lo descubren los dedos de Camila (planos 53-55). Este

lento acercamiento funciona como una representación literal de los tópicos que postulan que el amor, tanto como el destino, son *ciegos*, pero también lo son la justicia y la verdad, es decir que no se someten a las «visiones» convencionales. En la primera secuencia de la serie, Camila dialoga con Gutiérrez sin verlo, y se dirige a él pensando que está hablando con el padre Félix, su confesor; luego sólo lo divisa a lo lejos, mientras está celebrando la misa, y pregunta «¿Quién es el nuevo padre?»; por fin descubre su identidad con los dedos, ya que sus actos obedecen al juego de la gallina ciega. Esta *ceguera* tiende a disculparla: sus sentidos propiciaron la relación antes de que su razón pudiera censurarla; coinciden por lo tanto cumpleaños y cumplimiento del verdadero primer encuentro, como si éste funcionara, a la par del encuentro con la abuela, como un *renacimiento* de Camila. El personaje cuyo nombre da su título al film se define por lo tanto respecto a estos dos personajes claves, así se entiende el doble inicio del texto, que figura el doble comienzo de la *historia* de Camila, tal como la obra de Bemberg la elabora.

El desdoblamiento que describe la muchacha al confesar su sueño en la primera secuencia de la serie sugiere que está entrando en una nueva vida. A la vez, los maullidos que menciona al narrar su sueño erótico remiten a los que el espectador acaba de oír, y por lo tanto no sólo a la imagen de una *gata* en celos sino también a la de unos gatitos ahogados. Esta segunda connotación deconstruye el tópico de la mujer-gata seductora y pecadora, ya que asocia la actividad sexual con la vida, la energía vital, injustamente reprimida; cuanto más tanto que las ambiguas palabras del sacerdote y su tono no son de condena, sino de comprensión: «los sueños no vienen de la nada, *nacen* del corazón».

Por otra parte, esta secuencia empieza con un plano que representa un retrato de Rosas, mientras se oye la voz fuera de campo de Camila, que se queja de la prepotencia de su padre; la figura del primero parece entonces confundirse con la del segundo, en una única sombra represora que define a la vez el lugar, y su función: padre, gobierno e Iglesia son tres instancias que representan un mismo orden que censura el deseo de la mujer. No obstante, se produce un desfase: la voz, diferente, y sus extrañas palabras, rompen la rutina del rito. La primera secuencia se construye entonces como el sorprendente enfrentamiento de dos lógicas, en un lugar que vuelve todavía más inesperada la manifestación de alguna alternativa a la ortodoxia impuesta. La práctica de la confesión, -único espacio *público* propuesto al discurso de la mujer, espacio que a la vez escenifica su situa-

ción de enunciación: encerrada en el secreto, la vergüenza, la culpa-, se encuentra entonces subvertida: en vez de funcionar como *dirección de conciencia* -relación jerárquica que supone la total sumisión de la confesada y la función represora del confesor, mediador de la palabra divina- la práctica tradicional se encuentra desviada y se convierte aquí en un intercambio, diálogo entre dos seres humanos, y su dimensión erótica se vuelve entonces muy intensa. Por eso es por lo que Camila no se atreve a seguir, a pesar de la explicación tranquilizadora que le da su nuevo confesor («los dos cumplimos la misma función»). La erotización de la confesión, que procede del desplazamiento del destinatario, y de la benévola acogida a las fantasías de Camila que las palabras de su interlocutor sugieren, inaugura sin duda los ejes articuladores de las relaciones futuras entre Camila y Gutiérrez, pero señala sobre todo un posible intersticio en un sistema que se quisiera hermético: el lugar de máxima distancia -relación espiritual, jerárquica y represora- se invierte en el lugar de máxima intimidad -relación sensual, de igualdad, y subversiva. Otras secuencias de confesión van a marcar la evolución de sus relaciones, y confirmar lo que ésta ya evidencia, desde el diálogo cómplice, en oposición a la censura (planos 126-140), hasta la declaración de Camila («me muero de amor», planos 187-198), seguida, poco después, por la de Ladislao (planos 226-227). Volveremos sobre esta práctica y su representación.

Además, cómo dejar de observar el énfasis que la banda sonora pone en los suspiros acelerados de Camila, en sus susurros entrecortados e intensamente emocionados, que corren en la oscuridad de la iglesia; en efecto, la construcción de los planos 33 y 34 obedece a una doble posición: al nivel de la imagen, la cámara, que al inicio está lejos y detrás de la muchacha, va acercándose progresivamente (34), el encuadre se reduce, y al final de la confesión sólo parte del cuerpo y el perfil de Camila ocupan la mitad derecha del cuadro, mientras que la mitad izquierda, oscura, materializa el espacio del confesionario desde el cual parece salir la voz de su interlocutor invisible; al nivel de la banda sonora, en cambio, desde el plano anterior (33) -retrato de Rosas- los cuchicheos de Camila llegan al espectador como si éste estuviese ocupando la posición del confesor. Esta doble y contradictoria posición confirma la inversión que describimos anteriormente, la distancia necesaria a la confesión es cuestionada desde el inicio por la amplitud sonora de los suspiros de Camila, y poco a poco se evidencia la intimidad insoportable que provoca la huida de la muchacha. El erotismo perverso y negado de la confesión, que pene-

tra los secretos ajenos, parece también evidenciado al nivel del relato del sueño que propone Camila, ése funciona como *mise en abyme* de la posición del confesor. En efecto en el relato del sueño se describe una posición de *voyeur*, y la voz desconocida que contesta a Camila funciona como esa puerta que abre en su sueño: encarna un deseo que transgrede los límites de la norma, de la ley:

Camila - Yo no tengo remedio. He vuelto a reñir con mi padre, es tan prepotente. A veces deseo que se muera. Y después tengo sueños feos. (plano 33) Anoche escuchaba maullidos, no sabía de dónde venían; soñé que abría una puerta y veía a un hombre y una mujer, ella hacía gemidos como los gatos... Padre, no podía dejar de mirar, no podía dejar de mirar, era más fuerte que yo. Me acercaba y miraba ... y cuando la vi, ahí desnuda en el suelo, esa mujer, era yo. Me da tanta vergüenza, Padre.

el Padre - Tu sabes que los sueños no vienen de la nada, nacen del corazón.

Camila - ¿Padre Félix?

el Padre - No soy el padre Félix.

Camila - Pero ¿cómo? yo creía que hablaba con mi confesor, ¿por qué me dejó seguir?

el Padre - Los dos cumplimos la misma misión.

Camila - Yo no quiero seguir confesándome con usted, discúlpe-me, Padre. (plano 34)

La sorpresa de Camila y su pregunta «¿por qué me dejó seguir?» señalan que el límite no ha sido transgredido por ella, ni por él («los dos cumplimos la misma misión»), sino por la relación inédita que los dos establecen en estas circunstancias, y como a pesar suyo, obedeciendo a algo que es «más fuerte» que ellos. La misma lógica obra en la secuencia del cumpleaños, verdadero encuentro, aunque una vez más diferido: sólo él puede ver, mientras que Camila puede (sólo) tocar.

En estas dos circunstancias el personaje masculino es nombrado negativamente «No soy el Padre Félix», «No es el Padre Félix», una repetición que puede sugerir un desplazamiento, y referir la negación a un estatuto que, de alguna manera, no corresponde a este personaje. En la fiesta privada se cuestiona tanto más la función de Gutiérrez cuanto que éste se encuentra fuera de una situación sacerdotal, se subraya así su

dimensión mundana. Además, los primeros planos sobre su rostro tienden a valorarlo en tanto hombre joven y hermoso.

La emoción intensa que evidencian los rostros de Camila y Ladislao, en el juego de tomas en primer plano campo y contra-campo, en el momento en que la muchacha descifra con sus dedos las facciones del cura (planos 54-65), es enfatizada por las miradas tensas de las tres mujeres y de la madre de Camila (planos 58 y 63) y contrasta con la ausencia total de turbación que experimenta la muchacha en la secuencia anterior, cuando está sola en el coche con Ignacio, su novio oficial, de vuelta de la librería de Mariano. Ella lee una página de Echeverría y permanece indiferente a las súplicas del joven que se queja: «Hasta cuándo me vas a dejar atormentado», e insiste: «Yo te hablo en serio, dejemos una fecha». Camila no le contesta, elude, como cansada, la presión de su novio oficial (plano 51).

Todo converge por lo tanto hacia la valoración de este rito familiar del cumpleaños como re-nacimiento de Camila: nace en tanto *mujer*. El juego de la gallina ciega funciona entonces como un rito iniciático. En el inicio del largo plano 53, que sigue los movimientos del juego, el novio de la hermana de Camila - rosista convencido que cancela el matrimonio al final, cuando Camila está condenada- surge de la sombra, detrás de Camila vestida de blanco, la amenaza y le dice: « Hermosa princesa », inmediatamente después, sus últimas palabras se pierden con él en la oscuridad. Parece encarnar la figura tradicional del *lobo feroz*, del *ogro*, o del *diablo*, y revelar así tanto la dimensión erótica del juego, en el que hombres y mujeres se tocan, como el nuevo estatuto de *presa* que se otorga a la muchacha, eufemizando los peligros que se ciernen sobre su inocencia, o evocando los eventuales rigores del castigo que encuentran las caperucitas que salen del camino recto.

El vértigo que experimenta Camila al caminar en el patio, o mejor dicho al buscar su camino con los ojos vendados, jugando a la *gallina ciega*, tiende a evocar no sólo estas alegorías que muestran al amor ciego, sino también la tópica inocencia de la virgen que va a recibir la *luz* de su enamorado. Y de hecho, Camila primero se topa con Ignacio, el cual, al escaparse, deja Gutiérrez al alcance de las manos de la muchacha: la substitución lúdica anuncia la substitución real. Por otra parte, el último plano (560) del film muestra los rostros de Camila y de Gutiérrez reunidos en la muerte, juntos en el mismo ataúd, ojos vendados ambos, pero un pañuelo negro se ha substituido al pañuelo blanco del juego. Cierta inversión quizá

se pueda leer aquí: no fue el hombre quien comunicó la luz viril a su amada, luz que hubiera garantizado su socialización - recordemos la sentencia del padre «la mujer soltera es un caos, Camila, un desorden de la naturaleza; para someter esa anarquía sólo hay dos caminos, el convento, o el matrimonio «sino que la amante fue la que contagió la *ceguera*, u» ofuscación, a su compañero, rasgo que la identifica desde este re-nacimiento celebrado, en tanto importante rito privado (R. Cicerchia, 208).

Estos ojos vendados de Camila anticipan por supuesto el castigo que la sociedad reserva a la ceguera -o al deslumbramiento- de su pasión prohibida; los juegos de luz y oscuridad en el film repiten sistemáticamente esta problemática: por momentos la sombra invade el cuadro y vuelve casi imposible el desciframiento de la imagen, en otros casos un resplandor tan intenso surge detrás de los objetos o personajes representados en el cuadro que éstos pierden su relieve y se convierten en sombras irreconocibles. Luz y tinieblas casi siempre dividen el campo y parecen remitir al motivo cristiano de la lucha entre el bien y el mal, mientras que los personajes van pasando de una zona a otra, cuestionando la relación antitética que suele encerrar estas nociones, y evidenciando la instancia de tránsito. El rostro de Camila, a menudo espléndidamente alumbrado, aparece asociado con la noción de redención que la luz connota; se confirma su función de mártir redentora, y a la vez se niega la legitimidad de la ley que la condena. Además, en la fiesta del cumpleaños, Camila, con los ojos vendados, rodeada y llamada a gritos por los invitados que componen un círculo a su alrededor, se encuentra en posición de víctima expiatoria.

Los planos de la última secuencia, que representan la ejecución de los amantes sacrílegos (planos 504-560), juegan también sobre esta oposición luz / tinieblas, y parecen insistir sobre la dimensión iniciática de la muerte, relacionada con los tópicos de la modelización «historia de amor». En efecto, en la primera parte de esta secuencia (planos 504-515) la tensión sube paulatinamente, las sillas de los condenados están en la oscuridad, Gutiérrez espera y los guardias llevan a Camila. Una serie de primeros planos indica el mudo intercambio entre los dos enamorados que se miran por última vez, antes de que les venden los ojos, mientras se oyen los toques intradiegticos del tambor, y una lente, tensa e inarmónica música extradiegética. En el final del plano 515 se opera una ruptura, se oye: «¡Atención compañía! ¡Marchen!», y todos se ponen en movimiento, las puertas en la parte superior del cuadro, detrás de los personajes, se abren,

y brota una luz enceneguedora por esa repentina apertura, mientras que empieza el tema melódico del film, tocado por violines; esta versión exaltada y romántica del tema, música extradiegética, llega a cubrir el toque del tambor, y acompaña primero el paso del arco oscuro hacia la luz del alba (plano 516), luego el trayecto hasta el paredón, de los condenados y la compañía, pero se suspende, se calla, en el momento en que todos se detienen delante del paredón. La cámara se mueve entonces desde la luz hacia la zona totalmente oscura, a la derecha del cuadro, en la cual está, invisible, el paredón. La sombra invade el cuadro que se vuelve totalmente negro, como el silencio invade la banda sonora, sugiriendo un suspenso total del tiempo (plano 521). Después de esta ruptura, empieza la tercera parte de esta secuencia: la ejecución de los condenados, acompañada sólo por los redobles de los dos tambores (planos 522-551). Cuando, después de Gutiérrez, Camila cae muerta (plano 552), el silencio invade una vez más el texto fílmico, y luego se oye sólo el frío viento de invierno, cuyo soplo estridente vuelve más siniestro el silencio. Esta cuarta parte se compone de una serie de planos en los que alternan tomas en picado y en contra-picado, enfatizando sin duda el triunfo de la opresión despiadada (tres soldados inmóviles, la torre y la bandera, planos 558 y 559), pero también la transcendencia del momento: desde otro mundo, desde otra dimensión surgen las voces de los rostros inmóviles de Camila y Gutiérrez, que vuelven a hablarse para enunciar el triunfo de su unión: «-Ladislao, ¿estás aquí? / -A tu lado Camila.», éste se enmarca entonces, al reiniciarse el tema musical del film con las notas de piano, en el tiempo sin límites de los amores prohibidos, de las historias de amor que se vuelven leyendas.

2 - 3. Navidad y Pascua: cronología ritual

Después de la mención escrita inicial («Buenos Aires 1847») el texto fílmico no proporciona ninguna fecha, sin embargo las fiestas religiosas ritman el tiempo del relato y construyen una cronología que, de hecho, se reduce a un período de más o menos un año: desde el primer encuentro con Gutiérrez hasta la muerte de ambos protagonistas. Esta cronología se dedica sobre todo a detallar las progresivas etapas de la pasión irreprimible que los acomete, y justifica así a los amantes, mostrando su impotencia frente a tan avasallador sentimiento. Dos momentos claves de esta

relación resultan asociados con las dos principales fiestas católicas: Navidad y Pascuas.

La sombra de Rosas acompaña por supuesto toda la narración; está presente, como lo vimos, desde la secuencia de la confesión inicial, que se abre con un primer plano sobre un retrato de Rosas; este mismo retrato reaparece en el campo, con las mismas velas, durante un movimiento panorámico que abarca la asistencia y llega hasta el púlpito (plano 104), en la secuencia del sermón de Gutiérrez. Presencia evidente también en la divisa punzó que todos exhiben en la fiesta del cumpleaños; todos, excepto Gutiérrez, que el padre Gannon amonesta antes de redimirlo, ofreciéndole una (planos 70-75). Este mismo padre Gannon es el que los va a denunciar, después de reconocer a Gutiérrez durante una fiesta en el pueblo de Goya, Misiones, donde se esconde la pareja.

El gobierno de Rosas es el objeto segundo de la representación: la biografía de Camila es tradicionalmente un relato ejemplar de los excesos represivos del rosismo. En el cuarto segmento narrativo, siete secuencias encadenadas ilustran particularmente la atmósfera de terror que impera y modifican las dimensiones de la relación entre Camila y Ladislao: el amor prohibido parece proceder de una *pasión* común, que los lleva a protestar contra los crímenes del tirano. Necesitamos analizar la construcción de esta dimensión política, y entender su relación con la temporalidad ritual que señalamos.

En primer lugar, conviene recordar las secuencias que componen el cuarto segmento narrativo que nos interesa (planos 86-153): después de la secuencia del cumpleaños, última de la unidad narrativa precedente, empieza la secuencia que reúne Camila y su abuela: leen, exaltadas, las cartas de amor que recibió *la Perichona*. Su complicidad eufemiza la senilidad morbosa de la anciana, sin embargo la *locura*, que pronto va a calificar a Camila, ya se manifiesta en su *hada madrina*, como un ineludible castigo o como una última forma de resistencia. Mientras las dos están bailando un minué, surge de la sombra Adolfo, que censura la visita de Camila, y se despide luego de su madre, prometiéndole volver a la chacra para Navidades (planos 86-88). Y de hecho ahí estará cuando Eduardo, el hermano, irá a informarle de la fuga de Camila (planos 252-267).

La secuencia siguiente (planos 89-94) muestra a Camila en su cuarto, de noche, con su nodriza que lamenta tener que perderla pronto, cuando se case; fuera de campo, en la calle, se oyen gritos y golpes, cascadas de caballos, y «¡Viva la Santa Federación!». Camila y su hermano, asomados

a la ventana, intentan horrorizados entender lo que sucede. Camila comenta «Otra vez, como cuando éramos chicos, ¿hasta cuándo, Dios mío?» Este enunciado funciona como referencia histórica implícita, ya que la historiografía consigna estos años del segundo gobierno de Rosas como período de aguda tensión; a la vez, la comparación que establece la muchacha y su pregunta final otorga a la frase un valor transhistórico ya que enmarca este episodio de represión feroz en una serie cíclica de episodios parecidos, lo cual no deja de evocar algunas interpretaciones de la historia argentina, contemporáneas de la producción del film:

La discorde au sein du pouvoir martial et le sombre bilan de six ans d'omnipotence ont rendu inévitable une retraite peu glorieuse des « sauveurs de la patrie ». le dialogue avec les partis, saisis après des années d'ostracisme d'une soudaine frénésie électorale, les efforts des militaires pour imposer des conditions et des gardes-fous au fonctionnement de la démocratie restaurée : autant de traits récurrents d'une histoire politique cyclique. Pourtant, ces sept années (1976-1983) ne ressemblent pas à leur symétrique de la décennie antérieure (1966-1973) et l'on peut s'interroger au sujet des séquelles durables qu'elles peuvent avoir laissées sur la société et l'État. Le traitement de choc politique — la violence du pouvoir n'a pas de précédent dans l'Argentine contemporaine — s'est doublé d'un traitement de choc économique. (A. Rouquié, 3-4)

La tercera secuencia (planos 95-99) se desarrolla en la calle, entendemos que se trata de la mañana siguiente, se exhiben las consecuencias de los actos nocturnos, oídos y vislumbrados por los hermanos. Camila, una de sus hermanas, y el novio de ésta llegan a la sacristía delante de la cual está colgando la cabeza del librero Mariano, a quien Camila solía comprar libros prohibidos. La escenificación de las peores prácticas del rosismo se acompaña de un supuesto enunciado de Rosas, reproducido por el personaje masculino, que contesta las protestas de su novia: «como dice Rosas *veinte gotas de sangre derramadas a tiempo evitan de derramar veinte mil*»: se justifica el sacrificio higiénico, entendido como mal menor.

Las dos secuencias siguientes se relacionan directamente con lo ocurrido y nos muestran las reacciones de Ladislao Gutiérrez y Camila O'Gorman respecto a este acto despiadado y sangriento. Primero asistimos al sermón de Ladislao (planos 100-107), cuyas palabras escandalizan a los señores, de pie, que lo escuchan: un largo primer plano del padre de

Camila (102), irritado, que mira con exasperación cómplice a su futuro yerno, nos indica el efecto de las palabras del cura. Simétricamente opuesto, un largo plano de las mujeres sentadas y dos primeros planos de Camila (104-105-107), muestran la actitud atenta, y hasta fascinada, que este sector de la población reserva al sermón. Un breve análisis de las palabras de Gutiérrez nos permitirá reconocer los valores que se enfrentan en el texto fílmico:

Y entonces, queridos hermanos, ¿cómo preparar nuestro corazón para la Navidad que se acerca? Pensando en su hondo significado tengo que preguntaros: ¿Qué ha pasado la otra noche en la casa de Dios? ¿es que ha vuelto Herodes a poner la cabeza del Bautista en el plato ensangrentado? Porque si algunos vienen a matar y a destruir, él vino para que tengan vida, y para que la tengan en abundancia. «Yo soy el buen pastor», dijo, y el buen pastor da vida a sus ovejas, y es el deseo del Padre que no se pierda ni una sola de ellas, por descarriada que parezca. Ni una sola. ¿Y de dónde viene esta congoja hoy, entonces? de que un hermano nuestro ha sido bestialmente privado de su vida. Y en verdad os digo como les dijo el Señor que lo que hicisteis a mis hermanos más pequeños, a mí me lo hacéis. Ya es hora que se sepa que todo reino dividido contra sí mismo, no perdurará, que toda casa dividida será asolada. Hermanos, no tengamos miedo, ésta es la palabra de Dios, y no hay ley que pueda hacer callar esta palabra. Oremos ahora todos juntos. Bienaventurados los mansos, bienaventurados los que tengan hambre y sed de justicia, porque ellos serán saciados... (planos 100-107)

Una serie de oposiciones estructuran la imagen y revelan las estructuras de dominación: hombres de pie vs mujeres sentadas, tomas en picado para las mujeres, unos y otros espacialmente separados; cura (arriba, toma en contra picado) vs feligreses (abajo, tomas en picado); cruz y velas (fe-sacrificado) vs retrato de Rosas y velas (idolatría-sacrificador), Adolfo (escandalizado) vs Camila (fascinada). Estas distinciones remiten a la organización social de la época, y al uso perverso que, según las representaciones más difundidas, hizo de la religión la «Santa» Federación de Rosas - uso que se encuentra escenificado en el cuento de Echeverría *El Matadero*. Una vez más es posible observar el peso de los elementos preconstruidos en la representación de este episodio de la historia. El texto

fílmico reproduce estos elementos para construir una imagen ético-política de Camila y Gutiérrez: se vuelven entonces los representantes de una fe auténtica, que se opone al perverso compromiso de la hipócrita sociedad federal.

Paralelamente una serie de oposiciones semánticas estructuran el discurso del cura: matar, destruir, privar (de la vida) vs vida, tener vida, dar (vida); dividir, algunos, una sola, descarriada (x2) vs todos, juntos, reino, casa (x2); ya es hora vs perdurar, ha vuelto; pastor vs ovejas; padre, señor vs hermanos; decir vs callar; bestial(mente) vs mansos; ley, justicia vs descarriada; perder vs abundancia; sed, hambre vs saciar; miedo, congoja vs bienaventuranza. El discurso cristiano se fundamenta en una comunidad unida y sumisa (ovejas) a una buena autoridad. La buena autoridad es la que *da vida*, y la que *mata* se encuentra por lo tanto deslegitimada, sin embargo la mala autoridad sólo se define como la que *divide*, es diabólica, bestial, y el discurso se cierra sobre las tautologías del discurso católico.

Si consideramos que este discurso sobre el pasado es a la vez un discurso sobre el presente, quizás se pueda leer aquí el consenso mínimo que pudo reunir a los argentinos alrededor de la condena de la violencia y del exceso de autoritarismo, durante el desmoronamiento del gobierno de la Junta, después del fracaso de las Malvinas, y a lo largo de la *transición*, o del progresivo *renacimiento* de las prácticas democráticas. Pero se leen a la vez la dimensión incuestionable de la *autoridad*, y las dudas que acompañan este proceso respecto a la posible, o probable, continuidad de un régimen que, bajo distintas formas, *perdura*, o cuyas consecuencias pudieran perdurar. Surgen entonces otros aspectos, poco evidenciados en la narración fílmica, pero presentes sin duda a nivel latente.

Primero, la noción de *abundancia*, (a la cual se oponen *privado*, *hambre*, *sed*) manifiesta indirectamente en el sermón la dimensión económica del *Proceso*; esta dimensión tiende a parecer menos pertinente cuando se piensa en la amplitud de las tremendas consecuencias humanas de la represión, sin embargo, podemos preguntarnos si se pueden separar estas dos dimensiones. La dimensión socio-económica tal vez sea objeto de una denegación, como son objetos de cierta denegación visual en el film los domésticos negros, cuyos cuerpos sólo ocupan algunas escenas, como para cumplir con el cuadro estereotipado que preconstruye la representación de la Federación. Su *invisibilidad*, pasividad y silencio los convierte en puros instrumentos de la injusticia del *amo*, que a veces ni siquiera

tiene que *hablar* para que se cumpla la sentencia - el film opera una elipsis entre la secuencia en el altílo, en la cual Camila anuncia el veredicto a su hermano, mientras los dos son observados por el padre, y la secuencia siguiente, que muestra al doméstico negro que echa los gatitos al agua. Esta ciega sumisión contrasta con la resistencia que intentaron oponer Antonio Reyes, jefe de Santos Lugares, y los soldados, en el momento de cumplir las órdenes de Rosas y fusilar a los amantes. Después de la caída de Rosas, se celebró un juicio en contra de Reyes durante el cual se abrió una polémica sobre la obediencia debida del «sacrificador» (Calvera, 144). Esta circunstancia teje una vez más un vínculo entre el momento histórico referencial y el pasado inmediato, y de alguna manera naturaliza la sumisión. Sin embargo, el paralelo que se puede establecer entre este silencio de los domésticos, y el que se impone a las mujeres, revela, más allá de su negación, la dimensión socio-económica e histórica de la opresión doméstica, y por lo tanto de la diferencia sexual. En segundo lugar, si hablar vs callar remite esencialmente a la *libertad de expresión*, ésta se reivindica como noción procedente de una ley transcendente - «no hay ley que pueda hacer callar *esta palabra*»- y no espacio político adquirido por luchas históricas. En síntesis, vemos dibujarse un marco en el cual el concepto de *Derechos Humanos* convierte en problema ético los antagonismos socio-históricos que el *Proceso* se dedicó a borrar, silenciar, aniquilar. Tanto la denegación de la dimensión socio-económica de la política represora, como el desplazamiento de las contradicciones hacia el campo de la *palabra*, operan la deshistoricización del episodio, o sea la desmaterialización de su dimensión histórica. En esta interpretación ética, que estructura el discurso de Gutiérrez, parecen converger la tendencia discursiva dominante en los años 80 (años que proclaman, en Argentina como en *Occidente* la «muerte de las ideologías»), y la tendencia esencialista del discurso feminista, que plantea una oposición genérica estable, cuya supuesta transhistoricidad procede de la reproducción histórica de las prácticas y los esquemas que la sustentan.

Durante el sermón varios oyentes se abanicaban: el calor remite a la estación representada y vuelve a manifestarse en el momento de la siesta que elige Camila para su huida. Paralelamente, poco tiempo antes de que sean descubiertos y detenidos Camila y Ladislao notan la llegada del otoño, y del frío. La verosimilitud climática que utiliza el texto fílmico insiste por lo tanto en las fechas católicas que enmarcan la unión sacrílega: Navidad y Pascuas, fechas que confieren una dimensión crística a su

pasión. Por otra parte estos datos inscriben la relación de la pareja en el ciclo natural: nace en primavera y se acaba, fatalmente, en invierno, a la vez se sugiere así la llegada de otro ciclo, de otro inicio.

Conviene examinar la selección de los fragmentos evangélicos convocados en el sermón de Gutiérrez: éste reúne el nacimiento de Jesús y la muerte de Juan el Bautista - la cabeza del librero Mariano expuesta suscita lógicamente este texto. El nombre de Herodes mencionado simboliza la figura del tirano, y remite entonces a dos personajes: el que hizo la masacre de los niños inocentes y el que ofreció a Salomé la cabeza del Bautista. La segunda injusticia viene a substituir a la primera, y el papel de la mujer seductora es entonces implícitamente evocado, así como en el texto de la oveja descarriada, que, como lo vimos, estructuraba los planos de la primera secuencia. A la representación de un sujeto colectivo, una *generación* entera, anónima, víctima de un rey que no tolera rival alguno, se substituye por lo tanto la de un héroe mártir, que *pierde* su cabeza por culpa de dos mujeres que obedecen ciegamente a sus deseos. La dimensión privada, familiar (Herodes y Herodiada) y perversa del *sacrificio*, desplaza la dimensión pública, nacional y política de la injusticia, como si esta dimensión fuese ineludiblemente clausurada, reprimida. El desplazamiento operado entre uno y otro episodio indica: 1) la base común de ambos, la oposición ética: bien / mal - vida / muerte, en la cual se cruza el discurso dominante de los 80 y el esencialismo feminista; 2) un desplazamiento desde lo *público*, colectivo, social, hacia lo *privado*, individual, familiar, característico de la clausura física e ideológica del espacio social impuestas por la represión, de ahí su importancia en los procesos de producción de sentido en el texto fílmico de M-L. Bemberg; 3) un desplazamiento desde lo político hacia lo religioso, que también remite al contexto histórico anterior, a la represión de los años 70 que pudo favorecer la militancia religiosa como substituto de la acción política, y promovió posiciones relacionadas con la llamada «Teología de la liberación».

Si el «hondo significado» de Navidad funciona como referencia temporal en el relato de la relación amorosa que poco a poco nace entre Camila y Ladislao - la historia cuenta que la pareja huyó el 12 de diciembre (L. Calvera, 51)- el texto asocia por lo tanto la *nueva* vida de estos dos enamorados con la nueva era que inicia el nacimiento de Jesucristo. Esta fase de transición se inscribe en una dimensión religiosa, y aunque exalta así el *amor* en tanto último y único valor transcendente, encierra a la vez a los jóvenes en una trama que los predestina al sacrifi-

cio: se vuelven víctimas expiatorias de un mundo en el cual reina el *mal*, el *poder* es deshistoricizado por una interpretación que lo identifica con el mal, el origen del mal, de la destrucción y de la muerte.

En la quinta secuencia de esta unidad narrativa (planos 108-125) la familia y algunos amigos están reunidos alrededor de la mesa del almuerzo dominical, comunión privada, después de la misa. La banda sonora registra los comentarios masculinos que censuran al padre Gutiérrez. Interviene Camila con un discurso de denuncia: «Nada justifica la violencia, unitarios contra federales, federales contra unitarios, toda mi vida he escuchado lo mismo», cuya dimensión política evidente está inmediatamente desplazada hacia una dimensión individual y amorosa: «Lo que pasa es que Camila está queriendo defender a su confesor». Sin embargo, la respuesta que da Camila a su futuro cuñado: «Sí, ¿está mal, defender a alguien que tiene el coraje de estar del lado de la vida?», y la lógica que estructura sus acusaciones, se enmarcan en una dimensión moral, y no socio-política: los dos *bandos* están confundidos en una misma culpa: el uso de la violencia. Lo cual no parece ser sino la reproducción fiel del argumento que primero legitimó el terror represivo, y en segundo lugar desplazó el análisis histórico de la espantosa estrategia militar hacia un balance ético que lamentó cualquier forma de *terrorismo*, de izquierda como de derecha⁷. Difícil sería sin embargo considerar que hubo alguna equivalencia en los efectos de la *violencia* que los dos *bandos* utilizaron, difícil también concebir estos sectores como equivalentes: ¿cómo comparar la potencia institucional, social, económica de las Fuerzas Armadas, que gobiernan, con la impotencia trágica de las organizaciones armadas de izquierda? Lo que sí, en cambio, se puede observar, es la retórica del nacionalismo mesiánico y elitista que compartieron los militares y algunos dirigentes de las organizaciones que promovían la lucha armada (O. Anzorena, 306-308), y que parece ser una constante en la formación discursiva argentina; esta constante se fundamenta sin duda en el «déficit de historicidad» que lamentara Rodolfo Walsh, que veía en «ese vacío histórico [...] las leyes de la toma del poder en Argentina», pero legitima a la vez estrategias violentas que *crean el vacío histórico*, «al programar científicamente el exterminio de 30 mil argentinos», como lo señala Miguel Bonasso en un sintético balance (1990, 172-176).

La unidad narrativa que analizamos se cierra con una secuencia que

7. Véase el prólogo a *Nunca más. Informe de la CONADEP*.

evidencia cierta comunión de ideales entre Camila y Gutiérrez (planos 126-140), y a la vez muestra la primera etapa de la dimensión transgresiva de su relación: la subversión del rito de la confesión, ya anunciada desde el primer plano de la secuencia inicial y sobre la cual volveremos. La confesión aparece desviada, ya que el intercambio entre los dos personajes la desplaza hasta convertirla en un diálogo de conspiradores: «Buenos Aires es una ciudad muy violenta [...] debes tener más cuidado» le dice Gutiérrez a Camila. El montaje alterna primeros planos de Camila y primeros planos de Ladislao, e insiste así sobre las sonrisas simétricas que iluminan sus rostros. Sólo cuando Camila alude explícitamente a este desplazamiento, Gutiérrez parece tomar conciencia de la transgresión que permite, y reacciona. Pero ya Camila ha sobrepasado los límites que la ortodoxia fija a su discurso:

Camila - Usted me ordena los pensamientos, padre, como una brújula. Me siento bien después de hablar con usted.

Ladislao - Para esto estamos los sacerdotes.

Camila - No sé lo que haría si no pudiera venir a contarle mis penas.

Ladislao - Y tus pecados.

Camila - Sí, y mis pecados.

Ladislao - Éste es un confesionario, no lo olvidemos.

Camila - No lo olvido padre. Voy a tener que inventar muchos pecados.

El texto fílmico sugiere entonces que una común reacción moral constituye el origen de la relación amorosa: frente al hipócrita marco dominante, impuesto por la represión y la censura, el diálogo entre Camila y Ladislao manifiesta una legítima rebelión. El pecado no está en las palabras de denuncia que caracteriza esta relación incipiente, sino en la sociedad que acepta, callando, los abusos y las crueldades del poder de Rosas. La inocencia que reivindica Camila («voy a tener que inventar muchos pecados») invierte los valores que promueve la ortodoxia político-religiosa, y desacredita su legitimidad.

Con la secuencia siguiente (planos 141-153) comienza una nueva unidad narrativa que corresponde a la crisis que esta relación incipiente provoca en la conciencia del cura, muestra el diálogo entre Gutiérrez y su protector, secretario del obispo, Monseñor Felipe Elortondo y Palacios. Éste censura el sermón del joven sacerdote, y llama su atención sobre los

peligros que representa la mujer. Pero su intercambio funciona a la vez como referencia histórica indirecta, en la medida en que alude a las difíciles relaciones entre Rosas y los jesuitas (Calvera, 13-14). Estas tensiones añaden otro argumento descalificador: la «*Santa Federación*», que irrumpe en varios planos nocturnos, mediante gritos que llegan desde la calle fuera de campo y estremecen a los protagonistas, no es sino el *diabólico* mundo al revés que pinta Echeverría en su cuento *El Matadero*.

El ciclo del período de Navidad corresponde a las crisis que caracterizan el enamoramiento progresivo de Camila y Ladislao, y a la fuga de los amantes, seguida por la representación de las reacciones que provoca en todos los sectores y a todos los niveles de la sociedad masculina: padre, Iglesia, gobierno (planos 252-275). Este ciclo curiosamente se cierra con una secuencia que representa otra misa (planos 276-281), en la cual este mismo Elortondo, que censuró el sermón de Gutiérrez, lee a los feligreses, desde el púlpito que ocupara anteriormente el cura ahora sacrílego, una carta firmada por Rosas que funciona aquí como una sentencia⁸ y una apología a la *rectitud*...

... resultaría carga y mengua para la Iglesia, el Estado y el sacerdote, si semejante atentado se encubriese, o no se castigara con la justicia ejemplar que corresponde, para satisfacer a la religión y a las leyes, y para impedir, por una rectitud saludable, la consiguiente desmoralización, libertinaje y desorden. Firmado Brigadier General Don Juan Manuel de Rosas, Gobernador y Capitán General de la Provincia. (planos 276-281)

La simetría de estas dos secuencias que representan parte de una misa enfatiza el contraste entre la voz de denuncia del gobierno y defensa de la vida, que encarnó Gutiérrez, y la del orden perverso y destructor que encarna la figura, ausente pero omnipotente, de Rosas, cuyo discurso se substituye a las palabras del clero. Se clausura esta secuencia con un plano cercano en picado que muestra a la nodriza negra de Camila, Rita, los ojos húmedos, primero escuchando con angustia la lectura, y luego volviendo la espalda al púlpito para rezar frente a una estatua del niño Jesús en su

8. El texto de esta carta corresponde, según los documentos citados por Leonor Calvera, a la respuesta de Rosas al provisor García del 17 de enero de 1848, registrada en la *Compilación de leyes y decretos de Córdoba*, Córdoba, 1881.

estatua (plano 281). El movimiento de la mujer subraya el desfase entre la religión oficial, cuya palabra se confunde con la de Rosas, y la fe auténtica, que se dirige hacia la figura inocente de Jesús.

Este último plano de la nodriza y el niño Jesús insiste en esta coincidencia cronológica que asocia el *renacimiento* de los amantes con el nacimiento de Jesucristo. De hecho la mayor parte de la secuencia que sigue este plano se compone de una serie de primeros planos de Camila y Ladislao (283-294), desnudos, que se inventan una nueva historia, y se bautizan con nombres y apellidos nuevos: Valentina Desand y Máximo Brandier. Vuelve a repetirse, de manera explícita en las palabras de Gutiérrez, la predestinación de Camila: «Tú naciste para amar», ella corrige «Para amarte». Y este destino va a ser reinterpretado en términos de predestinación común que los une en la pasión y el martirio.

La muy breve secuencia siguiente (planos 296-303) los muestra a ambos con un grupo de niños, dando clase. Un texto cosmogónico emerge en la iniciación que ambos promueven: el «sol» y la «luna» son los objetos que les están enseñando a los niños de su clase. Inmediatamente después se abre el segundo ciclo temporal: llega el Capitán de Goya a la casa de Camila y Ladislao, para traerles dulces de parte de su esposa, y convidarles a la fiesta del domingo de Pascua (planos 304-320). La unidad narrativa que se abre con esta invitación sintetiza las dudas y los remordimientos de Gutiérrez, su resignación al ser reconocido por Gannon, y el difícil crecimiento de los amantes; pero esta evolución y este cambio en los sentimientos del cura se representan en coincidencia con las celebraciones de la Semana Santa. Primero, el montaje opone planos de los dos amantes y planos de una procesión (322-327). El Viernes Santo parece cogerlos desprevenidos, como si se hubiesen olvidado del tiempo en el *lugar ameno* que los ampara, en la sencilla felicidad de su aislada pero enamorada existencia, que finge ignorar los fundamentos transcendentales del tiempo: la caída y la pasión redentora. Un primer plano de conjunto (321) los muestra ocupados en casa, él leyendo y ella cosiendo, cuando empiezan a oír (fuera de campo) el canto que anuncia el paso de la procesión. Se levantan. El plano siguiente los muestra saliendo de su casa y parándose en el umbral. Alternan entonces planos de la procesión y planos de los dos protagonistas, hasta que los fieles pasen delante de ellos y se alejen (328). La inmovilidad de la pareja se opone al flujo de los fieles que acompañan la cruz, que domina los planos de la procesión (toma en contra-picado, cruz en el centro del cuadro), como su silencio estupefacto

se opone al canto unánime. Esta serie de planos parece escenificar su situación de «ovejas descarriadas». Siguen fuera de campo los cantos mientras la cámara muestra a Camila y Gutiérrez otra vez en casa (plano 329), ella cierra las ventanas: «Está empezando a hacer frío ¿verdad?» dice como para legitimarse, y él contesta «Sí, ya pasó el verano». El ciclo de la naturaleza a su vez los condena: después de la fase de regeneración y plenitud amorosa del verano, el invierno llega como fase de decadencia y muerte. Pero más allá del ciclo natural, estos datos indican que el texto más hondamente integrado en la narración cinematográfica es el texto cultural de la pasión. El final del plano traslada la *pasión* hacia la exhibición de una unión sexual exaltada, Gutiérrez tumba a Camila en la mesa en la cual leía, y la muchacha, acostada entre las velas, parece ser una víctima sacrificada en un altar (final del plano 329). Este *culto* sexual es tanto más sacrílego cuanto que se realiza mientras siguen oyéndose los cantos religiosos, remotos, fuera de campo. La alternativa se pone en evidencia en esta escenificación ritual de la unión sexual: la carne o el espíritu, la condena o la redención.

Las dudas y los remordimientos de Gutiérrez lo invaden entonces, su crisis de conciencia se expone en las secuencias que siguen esta unión: en primer lugar en el plano que lo muestra antes del alba rezando, fuera de la casa, y rechazando a Camila que llega a buscarlo (322); y en segundo lugar en los planos posteriores a su reconocimiento por Gannon, en el pueblo de Goya, durante la fiesta. Éstos últimos cobran una dimensión casi sobrenatural, con unos efectos escénicos que lindan con el estilo gótico (planos 364-366): el cura seductor-seducido es alcanzado por la mano de Dios («El brazo de Dios llega a todas partes» explica el padre Gannon cuando se acerca para identificarlo, planos 346-361); además toda la secuencia que narra los sucesos de la noche fatal en el cual los amantes son identificados y denunciados (planos 334-392) registra los truenos y aguaceros de una tormenta que funciona como manifestación tópica de la ira divina. En efecto, después de ser identificado, Gutiérrez huye, y corre a la iglesia donde entra con violencia, gritando: «¿Por qué no me dejas vivir en paz?», un trueno ensordecedor le contesta entonces, y un relámpago ilumina la cruz, con una lívida luz deslumbradora (planos 364-366). El joven ex-cura parece tener entonces la revelación de su destino de mártir, como Camila, un rato después, cuando entra a su vez en la iglesia, y lo ve de rodillas, rezando (planos 386-392). El destino de ella se da como consecuencia del que acaba de (re)descubrir Gutiérrez, un tiempo desvia-

do de un camino que todavía desconocía. Esta fiesta a la cual acudieron y que de alguna manera determinó su condena era, según algunos datos biográficos, celebración del cumpleaños del juez de paz de Goya, el 16 de junio de 1848 (A. Schettini, 350); sin embargo, el texto fílmico permanece ambiguo en cuanto a esta circunstancia, en cambio, la elipsis temporal que opera el relato, y el montaje que encadena las secuencias narrativas, asocian la invitación del Capitán, la procesión del Viernes Santo, y la fiesta, como si ésta fuese la celebración del domingo de Resurrección. La carencia de elementos cronológicos objetivos deja al tiempo ritual la función referencial.

Ahora bien, estas dos fechas rituales que adopta la narración para la fuga y la captura, es decir el inicio y el final de esta pasión prohibida, desplazan la cronología histórica para enmarcar la relación condenada en un destino cuya transcendencia merece ser examinada. Si para representar el día en que huye la pareja se aprovecha de la fecha señalada por el archivo (12 de diciembre 1847) para ubicarla de forma imprecisa, en el tiempo identificado con la Navidad, para la captura en cambio el desplazamiento parece ser mayor, y sobre todo, mediante el elipsis temporal, la coincidencia se da como perfecta. ¿Cómo ignorar entonces la construcción que opera el texto fílmico? Esos amantes se vuelven una doble figura crística, a la vez opuesta y complementaria. Se exhibe el arrepentimiento y la pasión religiosa de Gutiérrez por un lado, y por otro la ausencia de culpa, la conciencia limpia de Camila, transfigurada por su pasión amorosa: ambos entonces se someten a la injusticia que los va a sacrificar, porque en esta sumisión encuentran la clave de una dimensión que los trasciende. Ya no se trata tanto de exhibir la represión, sino de exaltar el martirio redentor, que anuncia la resurrección de los amantes. Las últimas tomas del film (planos 556-560), en picado y contra-picado, demuestran una verticalización de la perspectiva, en la que se cruzan las figuras emblemáticas del orden represivo y el cielo transparente y puro de una unión post-mortem. Unión que el diálogo escenifica: surgen las voces (*¿fuera de campo?*) de los amantes muertos que repiten, cuchicheando, sus últimas palabras: «- ¿Ladislao, estás aquí? /- A tu lado, Camila.» Tanto estas voces como la de Dios que irrumpe, con truenos y relámpagos, introducen una solución de continuidad respecto al realismo convencional practicado hasta aquellos planos por el texto fílmico, y que vinculamos con las representaciones tópicas del espacio diegético del rosismo; esta especie de *rea-*

lismo mágico desplaza las normas hasta aquí adoptadas, y su dimensión marginal, muy poco desarrollada, pero sensible en los juegos de clarooscuro u oposiciones violentas luz / tinieblas, desgarran sin embargo el orden cerrado de la racionalidad profana. La interpretación mística del género *historia de amor* desarticula las normas de la biografía y del relato histórico, como el tema romántico que tocan los violines, en el momento del último viaje de la pareja hasta este vacío oscuro que ocupa el paredón (plano 521), ahoga el sonido diegético y realista de los tambores. El silencio que irrumpe entonces sería, de alguna manera, el objeto de la última parte de esta reflexión.

3. La confesión: clausura y apertura

Como lo señalamos, este rito de la confesión abre la ficción narrativa con los primeros planos libres de créditos. También encontramos al final del film planos de confesión que contrastan la sumisión de Gutiérrez y la rebelión de Camila: rechaza la propuesta del sacerdote y se niega a confesar sus pecados. Se puede considerar que en un segundo nivel lógico -ya no sólo cronológico- la diégesis está organizada en una serie de etapas cuyos núcleos son secuencias de confesión, y este segundo nivel opone un tiempo lineal, irreversible, al tiempo cíclico analizado anteriormente. En efecto, debemos observar cómo este rito cambia paulatinamente de sentido, se desplaza, desde el sacramento de penitencia, al cual está intrínsecamente vinculado, hasta volverse una *confesión* en el sentido de *profesión de fe* heterodoxa. Así, este tiempo ritual segundo difiere del que acabamos de estudiar, no se enmarca en la repetición-reproducción de momentos precodificados, predeterminados, y en este sentido hasta pierde su dimensión ritual, rompe con el tiempo cerrado y cíclico del rito, para abrir un nuevo camino. Vamos a examinar brevemente los elementos que estructuran esta nueva vía.

En primer lugar sin duda conviene considerar la confesión como el marco impuesto a un discurso que se debe *callar*, como bien lo recuerda, en el momento en que pareciera olvidarlo Camila, Misia Joaquina su madre: «Comé, Camila. Calláte y escuchá.» La paz del almuerzo dominical no admite el cuestionamiento que inaugura la muchacha (planos 108-125). Este marco encierra doblemente este discurso, en el secreto y en la

culpa. Esta situación de enunciación niega las dos condiciones elementales de existencia de un discurso: la dimensión pública y la propiedad. Así se aniquila, en el dispositivo de la confesión, la existencia misma de un discurso producido por mujeres. En la sombra y el silencio del confesionario se expresan en un susurro palabras que ni son escuchadas en tanto discurso con el cual se puede dialogar, ni son identificadas como procedentes de un individuo: sólo remiten a la existencia universal del mal, particularmente padecida por las que son, por definición, *débiles*. Esas palabras no se oyen sino en la medida en que *confiesan* pecados, es decir cuentan cualquier forma de manifestación del mal en un individuo, y no les corresponde sino la penitencia, el castigo por el cual el penitente redime sus culpas. Esas palabras no son espontáneas, ni autorizadas sino requeridas. Por otra parte, en la confesión, una distancia infranqueable separa el locutor y su interlocutor, mediador de la palabras divina, distancia materializada en la rejilla que divide el espacio, y niega a su vez cualquier apertura al diálogo de dos sujetos.

En la serie que componen las nueve confesiones representadas en el film este marco se desplaza, estalla, y la serie se divide entonces en dos series divergentes. Ya desde la primera secuencia (planos 33-34), lo vimos, existe una inversión de las modalidades tradicionales: el sacerdote no interroga para medir el mal que atormenta a su *hija* de confesión sino que la muchacha exhibe un sueño erótico frente a un desconocido y se va, interrumpiendo el rito antes del sacramento de penitencia que daba sentido a su discurso. Al no reconocer la dimensión impersonal y por lo tanto indiferente del que la escucha, Camila niega la *misión* que da sentido al rito, más allá de los individuos en presencia. Cuando se niega a seguir confesándose, Camila despoja el marco de sus coordenadas fundamentales, individualiza su discurso y el del sacerdote, los vierte en una lógica de interlocución que la ambigüedad de las palabras de Gutiérrez no vedaba. Esta lógica es la que se impone en la segunda secuencia (planos 126-140) que concluye con la necesidad en la que se va a encontrar Camila de «inventar muchos pecados», enunciado que no sólo postula su inocencia, sino que entra en contradicción total con la penitencia. Estas dos secuencias difieren al nivel de las tomas, y por lo tanto de la representación de la situación o escenificación del marco que nos interesa: en la primera se muestra el personaje de Camila, de espaldas, arrodillada delante de la rejilla, en un plano de conjunto que poco a poco se reduce: la cámara va acercándose y girando hasta que el encuadre revela, en la mitad derecha,

un plano americano de Camila de perfil, y en la mitad izquierda una zona oscura y opaca. Los dos espacios están presentes en el mismo plano, pero incomunicados, y la opacidad señala una absoluta distancia que la voz desconocida y el diálogo que provoca transgreden. La segunda secuencia de confesión se construye con una serie de planos cercanos en los cuales alternan Camila y Ladislao; no se representa a los dos personajes en un mismo espacio pero el diálogo los reúne en un mismo proceso que poco a poco, y a pesar de las débiles vueltas al orden que enuncia el sacerdote, lo aleja del marco autorizado:

- Ladislao - Buenos Aires es una ciudad muy violenta, seguramente quise protegerte.
 Camila - Entonces debo callar, no es cierto?
 Ladislao - No, debes tener más cuidado, eso es lo que quise decirte.
 Camila - (risa)
 Ladislao - ¿Qué es lo que te causa tanta gracia?
 Camila - El modo que usted encuentra para decirme que no me desapruera.
 Ladislao - ¿Eso hice?
 Camila - Sí.
 Ladislao - ...
 Camila - Usted me ordena los pensamientos, padre, como una brújula. Me siento bien después de hablar con usted.
 Ladislao - Para esto estamos los sacerdotes.
 Camila - No sé lo que haría si no pudiera venir a contarle mis penas.
 Ladislao - Y tus pecados.
 Camila - Sí, y mis pecados.
 Ladislao - Éste es un confesionario, no lo olvidemos.
 Camila - No lo olvido padre. Voy a tener que inventar muchos pecados.
 Ladislao - ...

Si el cuestionamiento anterior afectaba la indiferencia del interlocutor, en esta secuencia la no indiferencia del mensaje es la que queda borrada. Los planos muestran a Gutiérrez encerrado en la oscuridad, sobre su rostro la sombra de la rejilla dibuja cuadritos luminosos y otros oscuros; Camila en cambio está en plena luz y su rostro se ilumina varias veces cuando ríe y sonrío. El joven sacerdote reprime unas sonrisas, y varias

veces lleva las manos hacia su boca, o su barbilla, como para detener, ocultar o borrar expresiones y palabras que aparentemente no controla. Su silencio, en la mitad y al final de la secuencia, contrasta con la determinación de Camila: indica también la pérdida de control en la cual se encuentra, no consigue invertir el proceso para regresar al marco tradicional. Éste aparece entonces tan fragmentado como la rejilla, cuyo ritmo plástico evidencia, en el rostro de Ladislao, las grietas por las cuales se insinúa el intercambio, el diálogo: Camila *no* debe callarse.

La tercera confesión que escenifica el film es la de Gutiérrez (plano 181): aquí se abre la segunda serie divergente, ya que en ésta se mantiene el marco tradicional, y la confesión recobra su sentido de expiación, en efecto, unos planos después, se representa a Gutiérrez mortificándose (plano 185). Cuando Ladislao le pide al padre Félix que acepte su confesión, la oscuridad y el secreto son herméticos. La toma de palabra de Camila invierte los papeles, Ladislao pierde la suya al perder el marco que la autorizaba. Entre la confesión de Gutiérrez y el plano que lo muestra flagelándose una serie de planos (182-184) que reúnen Camila y sus hermanas: Clara anuncia que su novio se ha declarado. Cuando las hermanas censuran su resistencia al matrimonio, la confianza que les hace la muchacha es elocuente: «Yo quiero otra cosa, Clara. Yo quiero alguien diferente. Alguien de quien pueda sentirme orgullosa, sí, sí, orgullosa. [...] Quiero poder gritar su nombre. Quiero poder decir: éste es mi marido. Y gritarlo!» Esos deseos indican que este amor es la alternativa que encontró Camila, que se niega a entrar en la cárcel del matrimonio, la alternativa que la construye en tanto sujeto que identifican un querer, un poder, un decir, un hacer, que no tardarán en concretarse.

De ahí que el regreso de Gutiérrez no pueda imponerse a la pareja, la cuarta secuencia de confesión demuestra hasta qué punto el proceso no admite ninguna posibilidad de retorno.

- Camila - ¿Padre Ladislao? ¿Padre Ladislao?
 Ladislao - Sí hija. Te escucho Camila, habla.
 Camila - Me muero de amor, Padre.
 Ladislao - Esto no es pecado, es natural a tu edad.
 Camila - Lo amo con todo mi corazón. Haría cualquier cosa por él.
 Ladislao - Deberías pensar en casarte, que al cabo están claros tus sentimientos, hija.

- Camila - Él no puede casarse, y yo no soy su hija.
 Ladislao - Cuidado con lo que dices, Camila.
 Camila - Es que no se da cuenta de quien estoy hablando, ¿por qué no me quiere entender?
 Ladislao - Camila tú estás loca. Yo no quiero escucharte.
 Camila - ¡Por favor, Padre!
 Ladislao - Camila, ésta es la casa de Dios.
 Camila - ¡Por favor!
 Ladislao - ...*(cierra la ventanilla)* (planos 187-198)

Esta secuencia evidencia el funcionamiento del discurso de Camila, que se apodera del marco de la confesión y lo subvierte, e invierte a la vez los papeles tradicionales: la confesión se desliza hacia volverse *declaración*. Con el «yo no soy su hija» la especificidad de la relación entre locutor e interlocutor está negada. Este enunciado despoja a Gutiérrez de los medios que necesita para mantener el marco anterior, descarta, quiebra la dimensión ritual que define la situación. El montaje, una vez más, alterna planos que muestran el rostro de Camila y planos que muestran el rostro de Gutiérrez, sin embargo la figura clásica del campo / contra-campo que se dedica a la representación de un diálogo es deconstruida; primero, por la sistemática amplitud del encuadre, en primerísimo plano, que da una visión excesiva, turbadora, de *inquietante extrañeza* y desasosegante intimidad, de los rostros así expuestos, y en segundo lugar, por los ritmos plásticos, muy poco clásicos. En efecto, el rostro de Ladislao vuelve a desdibujarse bajo las sombras y luces cuadradas que le imprime la rejilla, pero esta vez los primerísimos planos registran el vértigo que experimenta el joven, captan sus ojos exorbitados, le confieren una dimensión tetralógica: sus rasgos parecen alterados por las presiones contradictorias que padece. Y, como figurando el otro lado del cerco en el cual intenta encerrarse, están los primerísimos planos del centro del rostro claro y de rasgos simétricos de Camila, éste aparece por una ventanilla que al encuadre sobrepone otro cuadro interno a la composición, negro, con una pequeña apertura en el centro, en forma de rombo. Este efecto de reforzamiento del encuadre es bastante extraño: en primer lugar, por supuesto, indica que estos planos representan la mirada de Gutiérrez, encerrado en el confesionario, que sólo puede ver a Camila a través de esta ventanilla. Es la primera vez que se muestra este punto de vista en la confesión - hasta ahora los planos de confesión representaban una mirada ajena a los dos

personajes, que por otra parte no parecían en condición de mirarse. Estos efectos plásticos revelan la verdad del confesionario, metonimia de la «casa de Dios»: es un espacio que produce alteraciones, enajenaciones, deformidad, mutilación. En segundo lugar, este cuadro sobrepuesto refuerza, explícita, explica el vértigo de Gutiérrez, cuya mirada se pierde en la trampa que constituye la mirilla, como si ésta fuera el orificio de una cerradura. La morbosa fascinación del sacerdote hacia esta estrecha apertura, y hacia la ilimitada entrega que le anuncian los labios brillantes y entreabiertos de Camila, designan a la muchacha como *la mujer*, es decir como instrumento del demonio. A la vez, este dispositivo visual funciona como una *mise en abyme* de la clausura que imponen la situación (inmediata y también diegética), la Iglesia, la sociedad, la cultura: la ética sexual del cristianismo no es sino la manifestación exacerbada de la diferenciación genérica cuya construcción naturaliza la relación de dominación, y engendra todas las divisiones jerárquicas (H. Cixous, 347; P. Bourdieu, 90-95). La exaltación de la castidad confiere a la oposición hombre / mujer un estatuto de eje paradigmático en el cual se inscriben otras: puro / impuro, superior / inferior, espíritu / carne, o materia, etc., que fundamentan la legitimidad de las relaciones de dominación. Si, para san Agustín, la transmisión del pecado original se hace en el acto sexual, en el placer que éste produce, es lógico que toda sexualidad sea luego, y durante mil quinientos años, concebida como fuente de todo mal, y que el *sexo* - es decir *la mujer*, reducida a esta fantasmática representación del deseo - sea este abismo en el cual uno - es decir un *hombre* - esté siempre a punto de caer (Uta Ranke-Heinemann, 90-115). Entendemos entonces que esta pareja aparentemente excepcional no es sino una pareja *ejemplar*, respecto a lo que *la mujer* llega a representar en nuestra cultura, respecto a *eso* que nuestra cultura construye como *la mujer*.

Entre ésta última y la siguiente confesión median las secuencias que narran el sepelio de la abuela y la visita de Camila a Gutiérrez enfermo, el beso y las caricias que intercambian entonces, la cita a la cual él acude sin manifestarse, y el encuentro en el campanario, que les revela la fuerza irrepresible de su deseo (planos 199-225). Pero antes de analizar esta quinta confesión quisiera evocar la *caída* de ambos personajes, después del diálogo que acabamos de examinar. El plano 199 representa a Gutiérrez entrando en su habitación: está turbado, intranquilo, camina hacia la izquierda y levanta los ojos, luego ve el crucifijo, a la derecha, hacia el cual se dirige. Caen entonces de rodillas, pero en vez de rezar, desvía su

rostro, apoya la cabeza sobre su cama, y acaricia con emoción la coheja. El plano siguiente muestra a Camila que vuelve a casa, Rita la recibe y le anuncia la muerte de la abuela. Camila la abraza, luego se aleja, penetra en otro cuarto donde cae de rodillas al lado de su padre, apoyando la cabeza sobre el regazo de Adolfo. En ambos planos los contrastes claridad / oscuridad están presentes, en el plano 200 son tan violentos que no se ve, a contraluz, el rostro de Camila; en ambos casos se escenifica el paso de un espacio a otro, y la caída. Las simetrías son demasiado obvias para no reunirlos en esta repentina e iniciática gravedad.

La representación de la quinta confesión (planos 226-227) introduce una nueva ruptura respecto a la serie anterior, evidenciando el paso que han franqueado los amantes, su brevedad y su construcción la vuelven bastante enigmática: se produce, por primera vez en el film, un desfase total entre la banda sonora y las imágenes - hasta ahora encontramos sólo fenómenos de anticipación de uno u otro nivel del mensaje, que marcaban un determinado vínculo entre los planos o las secuencias así enlazados. Aquí la «confesión» es lo que se oye, mientras que la imagen muestra primero otro momento, otro espacio, otra situación. Asistimos por lo tanto a una ruptura múltiple: respecto a la espacialización y diegetización del sonido -que reproduce en las demás secuencias las formas clásicas y la redundancia que éstas cultivan-; respecto al espacio del confesionario, que desaparece del espacio fílmico; y respecto a la posiciones que predetermina el marco: ahora el sentido de confesión se ha despojado totalmente de su sentido religioso, y los dos enamorados se confiesan recíprocamente sus sentimientos y tormentos.

- Camila - Soy yo otra vez, necesitaba escuchar su voz.
 Ladislao - Mi Camila, estoy loco, no puedo dejar de pensar en ti, te sueño día y noche.
 Camila - Yo no puedo dormir.
 Ladislao - Camila, te amo. (plano 226)
 Camila - Me pasaría la vida entera arrodillada frente a usted. (plano 227)

Primero (plano 226), el diálogo se da en lo que se suele llamar sonido *en off*, es decir cuyo origen no está en la imagen, pero este término carece de precisión (Aumont, 49). Tampoco procede del espacio que se puede imaginar fuera de cuadro, o fuera de campo. En efecto en el encuadre aparece Gutiérrez (plano americano) de pie, en la oscuridad,

parece apoyarse en una columna blanca, situada detrás de él, sombras de hojas y ramas se dibujan sobre su rostro. Un travelling óptico reduce luego el encuadre y ofrece un primer plano, en el momento en que el personaje lleva a su boca, respirando hondamente su perfume, el pañuelo que recibió de Camila, y que ya lo acompañaba durante su enfermedad. Su mirada se pierde detrás de sus párpados cerrados, o fuera de cuadro. El efecto sugerido es de eco sonoro: esas palabras brotan de su recuerdo. Cuando se oye «te amo», el personaje lleva el pañuelo a su garganta, y se acaricia con él, inclinando la cabeza hacia un lado. Sólo dos enunciados de Camila, el inicial y el final, remiten implícitamente al marco que el diálogo ya no toma en cuenta («escuchar su voz», «arrodillada frente a usted»). Este desfase indica que ya han salido de esta situación de enunciación impuesta, sólo la usan, reorganizándola, reinterpretándola, según sus necesidades.

En cambio, el plano siguiente (227), plano fijo que muestra la mano de Camila acariciando una superficie oscura, puede interpretarse como lo que ella hizo durante la última parte del diálogo del confesionario, porque la toma en leve picado, y por detrás, sólo deja ver la cabeza, el cabello de la muchacha y su mano, y se adecua con la visión que se podría tener de ella arrodillada. El montaje juega entonces con un falso enlace visual, según el cual los dos personajes estarían en un mismo espacio: lo que quedaba fuera de cuadro en el encuadre anterior, es decir la parte inferior del cuerpo de Gutiérrez, sería ahora, con el picado, revelado, e identificado como el objeto de las caricias de Camila. La frase final de la muchacha que acompaña el plano favorece también esta interpretación: «arrodillada frente a usted». Además, en los dos planos domina la oscuridad, y por lo tanto crea cierta continuidad, la brevedad del segundo posibilita aún más la confusión que anticipa el contacto. Su amor todavía se esconde, y las caricias sólo alcanzan substitutos del cuerpo del otro: la sombra del confesionario sigue separándolos, pero sólo como lo que *difiere* su relación, porque la simetría de sus discursos, caricias y emociones los reúne.

Por la noche, después de la secuencia de la procesión y del sacrilego rito sexual, Camila se despierta sola en la cama. Gutiérrez está afuera, rezando, ella lo va a buscar pero él la rechaza. Más tarde vuelve hacia ella que lo espera todavía despierta, y se sienta a su lado, en la cama. Éste es marco de la sexta «confesión» de Camila:

- Camila - Si yo llegara a tener un hijo, tuyo, sería una señal de que

- Dios no está enojado, ¿no es cierto?
- Ladislao - Sí mi niña, sí.
- Camila - Si estuviera enojado, se equivocaría.
- Ladislao - ...
- Camila - Dije algo blasfemo, ¿verdad?
- Ladislao - No lo sé. No sé.
- Camila - ¿Sabes lo que quisiera hacer ahora? Confesarme con vos.
- Ladislao - Camila, calla.
- Camila - Confesarte que cuando te veo rezar, tengo celos.
- Ladislao - Camila si te escucho, ya no voy a saber quién soy.
- Camila - Mi marido, Máximo Brandier. (plano 333)

Más que las espontáneas esperanzas y dudas - quizás algo ingenuas y muy tópicas - de Camila, nos interesa destacar la pérdida de sentido en el discurso de Gutiérrez, como si la emergente subjetividad de una sólo pudiera darse aniquilando la del otro. En efecto, Camila al dirigirse a su confesor finge regresar al marco anterior, pero el «ahora» indica que este destinatario ya no existe, la ironía de su doble discurso evidencia la distancia definitiva que los separa del marco del confesionario. Acude a una representación paródica para mejor evidenciar la dimensión *histórica* de su relación, y la imposibilidad de regreso. Esta muy interesante estrategia es la que emplean a menudo las obras literarias femeninas contemporáneas -pienso, por ejemplo, en la deconstrucción que propone Angélica Gorodischer de los manuales de buena educación en el texto titulado «Casos en los cuales puede una dama ceder su asiento a un caballero», publicado en *Mala noche y parir hembra* (Soriano, 2000).

Ahora bien, si el camino emprendido pudo dar a la mujer un estatuto de sujeto - que se define por su querer, su hacer, su decir, su poder - ubicó a su compañero masculino en un no-ser social: un hombre definido respecto a su esposa ya no es un *hombre*. Significativo resulta que Ladislao sea reconocido y condenado como intruso, fuera de lugar, en el momento en que presencia un espectáculo definido como «cosa de hombres»: Gannon lo identifica durante una riña de gallos a la cual lo ha llevado el capitán de Goya, quien le explicó a Camila: «Misia Valentina, vengo a robarle a su marido por un ratito nada más. Es cosa de hombres.» Hasta al nivel de las relaciones de la pareja se impone el orden social que cancela la apertura inaugurada por los amantes, y esta vez también se escenifica un dilema que los vuelve ejemplares, y no excepcionales: las

relaciones hombre / mujer no se pueden cambiar en una dimensión individual, la dimensión social del amor, de la sexualidad, de los géneros, se revela aquí y revela, sin duda, lo que *dicen* las historias de amor.

Ahí es donde el film de Bemberg, a pesar de las limitaciones que cierta corriente esencialista parece imprimir a su problemática, se relaciona con las empresas deconstruidoras, y reveladoras del *género* como construcción socio-cultural, empresas que caracterizan la mejor producción teórica del momento. Creo que el *esencialismo* que muchas feministas denuncian en el feminismo de la *diferencia* procede de un marco dominante con el cual los discursos de mujeres están en constante negociación. Este marco dominante tendrá sin duda un impacto distinto, según la posición ocupada por el sujeto, el capital social, económico, cultural, que caracteriza esta posición. Sin embargo, y en cualquier caso, esta posición es una posición *dominada* y pienso que esta determinación, en última instancia, confiere al discurso propiedades que en otro momento he llamado *anamórficas*, porque desplazan la perspectiva desde la cual se genera una visión correcta, tuercen las líneas que estructuran las representaciones «normales», no-marcadas, es decir, dominantes, o masculinistas (Le Dúff, 273-280). Y la deformidad de estas imágenes provoca la *anamnesis* (Bourdieu, 61-63), es decir evidencia la dimensión socio-histórica de las relaciones de dominación, dimensión que el orden social se dedica a ocultar, a negar.

El séptimo episodio que podemos relacionar con esta práctica, ya totalmente deconstruida, es el momento en que los amantes esperan en su casa a los soldados que llegan a buscarlos (planos 393-414). Gutiérrez vuelve a casa con la aurora y se abrazan «Yo lo quise así. No me arrepiento de nada», dice Camila, «Yo tampoco», contesta él. Por fin, antes del alba de su ejecución, Ladislao se confiesa con el cura que lo visita, en cambio Camila se niega, «Piensa en la otra vida», le aconseja el sacerdote, «Pero yo pienso en ésta», es su respuesta.

En esta diferencia que mantiene entre los dos amantes la representación de estas últimas confesiones, insertadas en dos series divergentes, diferencia que se opone a la común ausencia de arrepentimiento que los dos afirmaron antes, podemos leer la *diferencia* temporal en la cual se inscriben: Gutiérrez ha vuelto al marco temporal cíclico, su identidad se alimenta del rito, de coordenadas espacio-temporales estables, su subjetividad depende de la reproducción de este marco, en cambio Camila ha seguido su camino, continúa la *historia* que construye su subjetividad.

De alguna manera el rechazo de Camila pudiera confirmar la condena de la mujer a la inmanencia, su imposibilidad de acceso a la trascendencia que, después del catolicismo, el romanticismo, el positivismo, el existencialismo, y el psicoanálisis -entre otros sistemas- se encargaron de demostrar. Además, cuando *piensa en ésta*, Camila parece referirse no sólo a la sucia existencia de la carne, sino a la vida que crece en ella y en nombre de la cual exige que su ejecución sea diferida. Lo cual insiste también en otra construcción dominante: la maternidad salvadora. Sin embargo, se puede observar a la vez la firmeza con la cual esa mujer mantiene su línea, la lógica del camino iniciático que la define, y hasta qué punto su rechazo final valora la *historia* que le deparó subjetividad. La trascendencia no le está *prohibida* sino que *una determinada construcción* de la trascendencia intenta someterla: ella es la que niega la supuesta trascendencia del *Padre*, sea éste Dios, o nombre-del-padre. Afirma en esta negación la *trascendencia* que otorga sentido a su vida, y se manifiesta en la histórica conquista de una posición: aunque sea ésta ínfima, o infinitamente marginal, *difiere* absolutamente del no-ser que le reservaban el matrimonio o el convento. Otro elemento del texto filmico confirma la interpretación que acabamos de proponer: se cita la carta que Gutiérrez consigue escribirle a Camila antes de su ejecución, pero el texto que la banda sonora reproduce *difiere* del que circula en otras versiones de la biografía de Camila -sin duda menos *libres*-, que incluyen esta misiva: «Camila mía: Acabo de saber que mueres conmigo. Ya que no hemos podido vivir en la tierra unidos, nos uniremos en el cielo ante Dios. Te abraza tu Gutiérrez.» Lo que omite el texto filmico es el «te perdona» (Schettini, 336; Calvera, 149) que se asocia al «te abraza», y así la representación no sólo rescata a Gutiérrez de sus contradicciones, sino que descarta, en el momento final del camino que hicieron juntos, el regreso que pudiera significar esta posición asumida por Gutiérrez; o, mejor dicho, niega cualquier valor *significativo* a este regreso, que además sólo corresponde a un *monólogo* de Gutiérrez. A la vez, borrar conscientemente esta frase no puede sino funcionar como la reivindicación de una verdad *histórica*, que ya no procede de las autorizadas fuentes -que pocos datos y muy parciales proporcionan, silenciando el protagonismo de las mujeres-, sino que se construye, se reinventa, reescribe, a partir de una posición homóloga.

Últimas observaciones: si la primera parte de este análisis tendía a

demostrar hasta qué punto el tiempo ritual del sacrificio en *Camila* de M. L. Bemberg se adecuaba a las versiones estereotipadas del rosismo y al discurso dominante del período de su génesis, dibujando así una línea que de alguna manera *clausura* o cancela la producción de discursos diferenciales en la formación discursiva argentina, el estudio atento de la deconstrucción que opera el film del rito de la confesión, que ritma y orienta la diégesis, otorgándole *sentido*, revela en cambio la *permanencia* de un discurso diferencial históricamente silenciado, y se inscribe entonces en la compleja y contradictoria línea opuesta, dominada, que en algún sector de sus materializaciones culturales incluye la opción «revisionista», entendida como necesaria *apertura* impuesta al cerrado marco de las verdades absolutas. Lo cual nos indica por lo menos dos vías de reflexión: primero en cuanto a la necesidad de considerar la posición social de las mujeres, y de no confundirla con la que ocupa su familia: si algo nos *dice* Camila O'Gorman según Bemberg, es que su posición social *no* es la de su padre. En segundo lugar, el conflicto discursivo examinado nos invita a abandonar las categorías tradicionales de análisis que obcecán y obliteran nuestro trabajo: para reconocer un discurso que se está inventando, tenemos que inventar otras categorías, una relación diferente respecto a los objetos culturales.

BIBLIOGRAFÍA

- ANZORENA Oscar, *Tiempo de violencia y utopía*, Buenos Aires, Ed. del pensamiento nacional, 1998.
- AUMONT J., BERGALA A., MARIE M., VERNET M., (Esthétique du film, 1983) *Estética del cine*, Barcelona, Paidós, 1985.
- BONASSO Miguel, «Revolución y contrarrevolución: Tres ejemplos latinoamericanos» en *1492-1992: La interminable Conquista*, San José, Ed. DEI, 1990.
- BOURDIEU Pierre, *La domination masculine*, Paris, Le Seuil, 1998.
- CERTEAU Michel de, *L'écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, 1984.
- CICERCHIA Ricardo, *Historia de la vida privada en la Argentina*, Buenos Aires, Troquel, 1998.
- CIXOUS Hélène, «Castration or Decapitation?» en *Out there. Marginalization and Contemporary Cultures*, R. Fergusson, M. Gever, T. Minh-ha, C. West Eds., The New Museum of Contemporary Arts-MIT press, 1990.
- CALVERA Leonor, *Camila O'Gorman: el amor y el poder*, Buenos Aires, Leviatán, 1986.
- CROS Edmond, *El sujeto cultural. Sociocrítica y psicoanálisis* (1995), Buenos Aires, Corregidor, 1997.

- HERNANDEZ Pablo José, *Peronismo y pensamiento nacional. 1955-1973*, Buenos Aires, Biblos, 1997.
- LE DIUFF Michèle, *Le sexe du savoir*, Paris, Aubier, 1998.
- PERROT Michelle, *Les Femmes ou les silences de l'Histoire*, Paris, Flammarion, 1998.
- QUATTROCHI-WOISSON Diana, *Un nationalisme de déracinés. L'Argentine, un pays malade de sa mémoire*, Paris, CNRS, 1992.
- RANKE-HEINEMANN Uta, *Des eunuques pour le royaume des cieux. L'Église catholique et la sexualité* (1988), Paris, Robert Laffont, 1990.
- ROUQUIER Alain, « Argentine : le départ des militaires, fin d'un cycle politique ou péripétie ? », *Problèmes d'Amérique Latine* N° 68 - 2^e trimestre 1983, p. 3-4.
- SCHETTINI Adriana, «Camila O'Gorman: la levadura de un amor prohibido», en *Mujeres Argentinas*, Buenos Aires, Alfaguara, 1998.
- SORIANO Michèle, *Les miroirs du monstrueux*, (mémoire d'Habilitation à diriger des recherches), Université Paul Valéry-Montpellier III, enero 1999, todavía inédito.
- «Rehistoricización y cuestionamiento de los estereotipos en el discurso literario femenino del siglo XX» en VIII^o Coloquio Internacional de Literatura: «Análisis de los diferentes tipos de discurso en el siglo XX», Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 9-11 de octubre 2000.
- «La Esfinge argentina: nationalisme et investissements spéculaires dans *La historia oficial* de Luis Puenzo», *Co-textes N.23 « Luis Puenzo, La historia oficial »*, CERS, Montpellier, 1992, p.59-91.
- «Logos et abjection: la différence en jeu. Analyse socio-critique de l'enjeu spéculaire dans l'économie archaïque du discours libéral argentin « *Imprévue* » 1995-2 « *Río de la Plata. Littérature et Société II* », CERS, Montpellier, 1995, p. 7-50.

ÉDITIONS DU CERS
UNIVERSITÉ PAUL-VALÉRY
ROUTE DE MENDE
F-34199 MONTPELLIER CÉDEX 5
FRANCE

Tél. et fax 04 67 14 24 33 International +33 4 67 14 24 33
cers@alor.univ-montp3.fr
<http://alor.univ-montp3.fr/CERS/>

Voici un extrait de notre catalogue. Un catalogue complet avec la disponibilité et les prix de tous ces ouvrages est à votre disposition. Vous pouvez le demander par téléphone, par fax, par courrier électronique ou par courrier postal.

Revue *Sociocriticism*

I	1	Theories and Perspectives (1)
I	2	Theories and Perspectives (2)
II	1	Soviet Literature of the Thirties : a Reappraisal
II	2}	Space and Ideology
III	1}	
III	2	Social Discourse : a New Paradigm for Cultural Studies
IV	1	Social Discourse : a New Paradigm for Cultural Studies
IV	2	How to Read Bakhtin
V	1	Theories and Perspectives (3)
V	2	Theories and Perspectives (4)
VI	1-2	Lectures sociocritiques : domaine de langue espagnole
VII	1	Arguments et débats, I
VII	2	Arguments et débats, II
VIII	1	Productions textuelles latino-américaines
VIII	2	De la morphogénèse
IX	1-2	Formes textuelles et matériau discursif
Rites, mythes et folklore
X	1-2	Histoire et déni de l'Histoire dans l'Espagne
contemporaine : Almodóvar, Muñoz Molina, Ayala
XI	1-2	Droit naturel — Droit de conquête
XII	1-2	Image(s)
XIII	1-2	Hacia una historiografía en el noroest argentino
XIV	1	Ideologías literatrológicas y significación
XIV	2	Culture et discours de <i>subversion</i>
XV	1	Chronotopes : les espaces du temps

- XV. 2 Image(s) II
 XVI. 1-2 Rosismo y Peronismo: nudos históricos, prácticas literarias

Revue *Imprévue*

- 1978 1-2 Sociétés, mythes et langages
 1979 1-2 Idéologies et pratiques discursives
 1980 1 L'espace discursif de la marginalité
 1980 2 Repères de génétique textuelle :
 histoire, imaginaire, discours
 1981 1 Espaces idéologiques
 1981 2 Réflexions sur l'image
 1982 1 Fonctionnements textuels
 1983 1 Textologie et histoire I
 1983 2 Textologie et histoire II
 1984 1 Poésies engagées
 1985 1 Écrire l'espace
 1985 2 Discours du Je
 1986 1 Problème du Siècle d'Or
 1986 2 La guerre d'Espagne dans les produits culturels
 1987 1 Critiques et histoires littéraires
 1987 2 Histoire, idéologie et culture
 1988 1 Conceptualiser l'espace
 1988 2 Théorie(s) du texte et du genre
 1989 1 1492. La découverte comme événement interdiscursif
 1989 2 Schèmes discursifs
 1990 1 Recherches sur le roman, I. Afrique
 1990 2 Recherches sur le roman, II. Espagne et Amérique latine
 1991 1 Acteurs de l'histoire
 1991 2 La ville
 1992 1 1492. La découverte comme événement interdiscursif, II
 1992 2 Moyen âge
 1993 1 Cultures dominantes et phénomènes identitaires
 1993 2 Miscellanées
 1994 1-2 El indio, instancia discursiva
 1995 1 Río de la Plata. Littérature et société I
 1995 2 Río de la Plata. Littérature et société II
 1996 1 Convergences & divergences
 1996 2 Amour et conventions littéraires du moyen âge au baroque
 1997 1-2 Itinéraires du positivisme
 1998 1-2 Parcours. Hommage à Françoise Zmantar
 1999 1 La verdad de las máscaras :
 Teatro y vanguardia en Federico García Lorca

- 1999 2 L'interpellation du sujet dans l'essai chez Unamuno & Ganivet
 2000 1-2 Textos culturales regionales - Investigaciones sociocriticas
 2001 1-2 Encuentro con Juan Goytisolo

Collection « Co-textes »

- 1 Luis Martín Santos : *Tiempo de silencio*
 2 Francisco de Quevedo : *La hora de todos*
 3 Calderón de la Barca
 4 Mario Vargas Llosa
 5 Juan Goytisolo
 6 Gabriel García Márquez
 7 Miguel Ángel Asturias
 8 Lecture idéologique du *Lazarillo de Tormes*
 9 Alfredo Bryce-Echenique
 10 César Vallejo
 11 Julio Cortázar
 12 Luis Buñuel : *Los olvidados*
 13 Points de repère sur le modernisme
 14 Rubén Barreiro Saguier
 15 Miguel Delibes
 16 Vicente Huidobro
 17 Octavio Paz : *Libertad bajo palabra*
 18 Leopoldo Alas « Clarín » : *La Regenta*
 19-20 Ernesto Sábato
 21 Littérature et institutions dans le Moyen-Âge espagnol
 22 Juan del Encina (1492-1514).
 Le savoir et ses représentations (Monique de Lope)
 23 Luis Puenzo : *La historia oficial*
 24 Sociocritique de la musique de film, I. *Elisa vida mía* (C. Berthet)
 25 Sociocritique de la musique de film, II. *Carmen* (C. Berthet)
 26 Género y transgresión : el cine mexicano de Luis Buñuel
 (Gastón Lillo)
 27-28 Cinéma et Espagne franquiste
 29-30 L'histoire, la nation & l'ethnique dans le Mexique contemporain
 (Marc Morestin)
 31-32 Les *Comedias Bárbaras* de Valle-Inclán
 33 Poétique du fantastique
 34 Hommage à Alfredo Bryce Echenique
 35 Le roman néo-baroque cubain : Severo Sarduy,
 Guillermo Cabrera Infante
 36 *El Verdugo - Le Bourreau* de Luis García Berlanga

- 37 *¡Ay, Carmela!* de Carlos Saura :
 Médiations textuelles et représentation de l'Histoire.
- 38 Jorge Luis Borges - *Les essais.*
- Collection « Études sociocritiques »**
- ALBANESE Ralph *Initiation aux problèmes socioculturels de la France au XVIII^e siècle* 1977
- BUSSIÈRE ANNIE (éd.) *Le roman espagnol actuel 1975-2000*
 T. I. *Tendances et perspectives* 1998
 T. II. *Pratique d'écriture* 2001
- CARCAUD-MACAIRE Monique, CLERC Jeanne-Marie
Pour une lecture sociocritique de l'adaptation cinématographique 1995
- CROS Edmond *L'Aristocrate et le carnaval des gueux : étude sur le Buscón de Quevedo* 1975
Propositions pour une sociocritique 1982
Théorie et pratique sociocritiques 1983
De l'engendrement des formes 1990
D'un sujet à l'autre : sociocritique et psychanalyse 1995
Origine socio-idéologique des formes 1998
- DE LOPE Monique *Traditions populaires et textualité dans le Libro de buen amor* 1983
- FABRE Jean *Enquête sur un enquêteur : Maigret. Un essai de sociocritique* 1981
- FRANCO Jean *Lectura sociocrítica de la obra novelística de Agustín Yáñez* 1988
- GARCÍA-BERRIO Antonio
Enrique Brinkmann. Semiótica textual de un discurso plástico 1981
- JOLY Monique, SOLDEVILA Ignacio, TENA Jean
Panorama du roman espagnol contemporain 1979
- MORA ESCALANTE Sonia Marta
De la sujeción colonial a la patria criolla 1995
- ZIMA Pierre *L'indifférence romanesque : Sartre, Moravia, Camus* 1988

Collection « Études critiques »

- BUSSIÈRE-PERRIN Annie
Le Théâtre de l'expiation. Regards sur l'œuvre de rupture de Juan Goytisolo 1998
- EZQUERRO Milagros
Théorie et fiction. Le nouveau roman latino-américain 1983
- PUISSET Georges *Structures anthropocosmiques de l'univers d'Alejo Carpentier* 1987 (t. I)
 1988 (t. II)

Série pédagogique

- NERIN Pablo, PARRA ROSA
Estructuras fundamentales de comunicación 1985

Série Actes

- 1 *Picaresque espagnole*
- 2 *Picaresque européenne*
- 3 *Opérativité des méthodes sociocritiques*
- 4 *La guerre d'Espagne dans les produits culturels*
- 7 *Publicité et psychanalyse (Annie Perrin)*
- 8 *El indio, nacimiento y evolución de una instancia discursiva*
- 9 *Encuentro con Juan Goytisolo*