

Camila O' Gorman *sin escena*

Las tramas de la censura teatral en Buenos Aires

*y Montevideo, 1856-1857**

Alejandro Eujanian** y Luz Pignatta***

Universidad Nacional de Rosario

La historia es conocida. El 12 de diciembre de 1847 dos jóvenes que se habían involucrado en una relación de amor prohibido huyeron de Buenos Aires con destino desconocido. Ella pertenecía a una familia de la élite porteña. Él era un sacerdote nacido en Tucumán y sobrino del gobernador de esa provincia, que había llegado a la ciudad como párroco de la iglesia del Socorro. Unos días después, el provisor de la diócesis y el obispo creyeron conveniente informar de la fuga de Camila O'Gorman y Uladislao Gutiérrez al gobernador Juan Manuel de Rosas. Adolfo O'Gorman, el padre de Camila, hizo lo mismo. Los tres justificaban su demora en la notificación y reclamaban, en nombre de la familia y de la Iglesia, la búsqueda de los amantes y su castigo ejemplar por haber cometido el “acto más atroz y nunca oído en el país”.¹ También los opositores del gobernador, desde su exilio en Montevideo y en Chile, reclamaban castigo por un acto que a su juicio era testimonio de la degradación moral que se había producido en Buenos Aires. Entre ellos Valentín Alsina, que denunciaba “el crimen escandaloso” y se preguntaba “¿Hay en la tierra castigo bastante severo para el hombre que así procede?”.² Rosas dispuso entonces la búsqueda de los amantes para que fueran remitidos a Buenos Aires.

El 16 de junio de 1848, un sacerdote cercano a la familia O'Gorman, Miguel Ganón, los reconoció en una fiesta celebrada en la ciudad de Goya, en la provincia de Corrientes. Fueron delatados, detenidos y trasladados al campamento militar de Santos Lugares, en las afueras de la ciudad de Buenos Aires. El gobernador utilizó la suma del poder público que le había otorgado la legislatura para ordenar su fusilamiento. Se le habría comunicado que Camila estaba embarazada. Fue en vano. Ambos jóvenes fueron ejecutados el 12 de agosto de 1848. Según

* Agradecemos los aportes, comentarios y sugerencias de Ana Clarisa Agüero, Elsa Caula, Alejandra Laera e Ignacio Martínez, y también las observaciones realizadas por los evaluadores anónimos en el proceso de publicación de este artículo.

** aeuja@live.com.ar. ORCID: <<https://orcid.org/0000-0001-6162-1781>>

*** luzpignatta@gmail.com

¹ Adolfo O'Gorman al gobernador de la provincia de Buenos Aires, “Documento sobre la desaparición de C. O'Gorman con el clérigo Gutiérrez”, 21 de diciembre de 1847, Buenos Aires, en *Compilación de leyes, decretos y demás disposiciones de carácter público dictadas en la provincia de Córdoba*, t. VII, Córdoba, Imprenta Rivas, 1881, p. 833.

² Valentín Alsina, *El Comercio del Plata*, 5 de enero de 1848, en M. Bilbao, *Vindicación y memorias de don Antonino Reyes*, t. I, Buenos Aires, Imprenta del Porvenir, 1883, pp. 355-356.

testigos, Camila murió después de dos descargas del pelotón de fusilamiento. Los opositores al régimen acusaron a Rosas de haber “engrosado la lista de los grandes crímenes” con un acto “sangriento y atroz”: la ejecución de “una niña cumplida, un clérigo, un niño”.³ Camila se fue convirtiendo así en una víctima del terror rosista, y el crimen fue interpretado como el comienzo del fin de la tiranía.⁴

Desde la derrota de Rosas en 1852, la historia de Camila ha perdurado en la memoria social como testimonio de la barbarie del régimen rosista, a través de su frecuente representación en la literatura, el teatro y el cine.⁵ Por ello, llama la atención el caso de *Camila O’Gorman*, una obra de teatro de 1856 a la que la censura impidió su estreno en diversas ocasiones ¿Cuáles fueron los motivos por los que una historia en la que se acusaba al exgobernador de haber cometido un crimen infame que todos repudiaban fuera prohibida primero en Buenos Aires y luego en Montevideo?

La obra se basó en la novela escrita en 1856 por Felisberto Pelissot, un francés que había llegado a la ciudad pocos años antes.⁶ Dicha novela fue traducida al español y adaptada para el teatro por Heraclio Fajardo, un joven periodista uruguayo filiado al Partido Colorado que había emigrado a Buenos Aires en 1855 por cuestiones políticas.⁷ Se trataba de una versión polémica de la historia que no logró ser estrenada en el teatro, pero que circuló a través de su publicación como libro ese mismo año y de su reedición en 1862.⁸ En este artículo nos detenemos en las diversas circunstancias que confluyeron en el fallido estreno de la obra de teatro en 1856 en Buenos Aires y en 1857 en Montevideo.

³ Las citas entrecorridas provienen, respectivamente, de: Domingo F. Sarmiento, “Camila O’Gorman (crónica del 26 de agosto de 1849)”, en D. F. Sarmiento, *Obras Completas*, t. vi, Buenos Aires, Lajouane, 1887, p. 208; Hilario Ascasubi, “Lamentos de Donato Jurao á la bárbara fusilacion de la joven Camila OGorman y su seductor” (sic), fechado el 20 de agosto de 1848, en H. Ascasubi, *Trovas de Paulino Lucero, o colección de poesías campestres desde 1833 hasta el presente*, t. II, Buenos Aires, Imprenta de la Revista, 1853; y Sarmiento, “Camila”, p. 212.

⁴ Para un análisis sobre los relatos del caso en el contexto de los acontecimientos, Leila Area, *Una biblioteca para leer la nación. Lecturas de la figura Juan Manuel de Rosas*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2007.

⁵ Si bien la historia tuvo diversas adaptaciones durante los siglos XIX y XX, fue la película *Camila* de María Luisa Bemberg en 1984 la que la revitalizó al ponerla en diálogo con el contexto posdictatorial y con las lecturas feministas del personaje.

⁶ Su nombre original era Philibert Adrien Péliissot, nacido, probablemente, en Salón-de-Provence el 21 de agosto de 1801. Conjeturalmente, le corresponden algunas intervenciones en la prensa marsellesa de la década de 1840. Por una solicitud de subsidio de 1848, sabemos que se define como “écrivain, feuilletoniste dramatique et musical”. En 1853 está en Buenos Aires, donde publica las tres obras de las que hay registro. En 1857, participa en Tucumán de la fundación del colegio de San Miguel junto con Labougle y Laurindo Lapuente, y al poco tiempo vuelve a Francia. Muere en Marsella en 1879. Agradecemos a Vicente Tuset Mayoral (IECH-UNR-CONICET) por recuperar la escasa información disponible sobre el autor.

⁷ Heraclio Fajardo nació en Villa de San Carlos en la República Oriental del Uruguay el 30 de octubre de 1833. Durante los años de la guerra civil rioplatense su familia emigró a Brasil. Producida la derrota de Oribe, aliado de J. M. de Rosas, regresó a Montevideo donde fue redactor de periódicos filiado al opositor Partido Colorado. Los conflictos políticos de 1855 en Uruguay lo llevaron a migrar a Buenos Aires donde fundó el periódico literario *El Recuerdo*. Retornó a su país en 1857 y dirigió *El Eco Uruguayo*. En los años siguientes, además de artículos en la prensa, publicó *Arenas del Uruguay* (poemas), la leyenda *Cruz de Azabache* y el drama *La indígena*. Falleció en Chivilcoy el 1° de enero de 1868. José María Torres Caicedo, “Heraclio Fajardo” (1863), en J. M. Torres Caicedo, *Ensayos biográficos y de crítica literaria sobre los principales publicistas, historiadores, poetas y literatos de la América Latina*, París, Braudry Librería Europea, 1868.

⁸ La única representación de la que tenemos noticia se produjo en Córdoba el 12 de julio de 1873 y, dado el éxito, se repitió la función el día 20. Efraín Bischoff, *Tres siglos de teatro en Córdoba (1600-1900)*, Córdoba, Imprenta de la UNC, 1961, p. 193.

En el contexto político en el que Buenos Aires se constituía como un Estado liberal soberano, que buscaba tanto distanciarse de la tiranía de Juan Manuel de Rosas como diferenciarse del gobierno de la Confederación Argentina, Fajardo acusó a los herederos del rosismo como responsables de la prohibición. Sin embargo, un significado menos evidente surge de un corpus que recoge las voces de una diversidad de actores involucrados en el debate sobre la obra, que deriva en el de las normas e instituciones que debían regular la actividad teatral: autoridades eclesiásticas y municipales, familiares, escritores y prensa. A través del análisis del acontecimiento, pretendemos reconstruir los contextos pertinentes e interactuantes de una particular trama compuesta de tensiones preexistentes: entre clericalismo y anticlericalismo, libertad y orden, gobierno e Iglesia, presente y pasado reciente, lo público y lo privado.⁹

De la novela al teatro: los enigmas de Camila O’Gorman

En 1856 Felisberto Pelissot publicó la novela *Camila O’Gorman*, traducida y prologada por Heraclio Fajardo, director del periódico *El recuerdo*, en el que comenzó a salir como folletín. A fines de 1857, su autor lanzó una nueva edición, pero ya sin Fajardo, con el que había tenido un conflicto con motivo de la comercialización de la primera edición.¹⁰ Después de la publicación de *Buenos Aires ante la Europa; su actualidad, sus cosas y sus hombres* en 1858, poco se sabe de Pelissot y su nombre se hubiera perdido definitivamente para la literatura argentina o francesa si no fuera por las reediciones de su *Camila* hasta mediados del siglo xx.¹¹ Fue con esa historia de amor trágico con la que alcanzó un efímero reconocimiento, que lo instaló brevemente en un primer canon de la novela argentina: la *Antología* que escribió su amigo Juan E. Labougle en 1856. Su autor consideraba que *Camila O’Gorman* de Pelissot, *La novia del hereje* de V. F. López, *Amalia* de José Mármol y *Soledad* de Mitre alcanzaban la forma más moderna de la literatura, cuya función era producir “instrucción, moralización y placer”.¹²

La novela se inscribe así en un registro de lectura de la época orientado a lectoras que se inclinaban por “historias de heroínas crepusculares asediadas por aristócratas, en castillos me-

⁹ La idea de que los significados de un acontecimiento no son transparentes, sino que, más allá de lo que afirmen los protagonistas, deben ser descifrados a través de sus contextos pertinentes e interactuantes, surge de la lectura de Carlo Ginzburg *Historias nocturnas*, Barcelona, Muchnik, 1991, p. 188; y Dominick LaCapra, “Repensar la historia intelectual y leer textos”, en E. J. Palti, “*Giro lingüístico*” e historia intelectual, Bernal, Universidad Nacional de Quilmes, 1998.

¹⁰ Se trató de una edición con notables modificaciones que incorporó “el folleto histórico del Comercio del Plata” que había escrito en 1848 Valentín Alsina, gobernador de Buenos Aires desde mayo de 1857; el apéndice titulado “Capricho retrospectivo”, que agrega nuevas páginas al falso diario que Camilla habría escrito en Goya y las “filiaciones” de los prófugos. Por otra parte, no hay referencia a Francisco López, coautor en la primera edición, ni a Heraclio Fajardo como traductor. Felisberto Pelissot, *Camila O’Gorman*, Buenos Aires, Imprenta de las Artes, 1857. En este trabajo utilizaremos la primera edición de 1856: Felisberto Pelissot, *Camila O’Gorman*, Buenos Aires, Imp. Americana, 1856. Sobre el conflicto con Fajardo, véase: Hebe Molina, *Cómo crecen los hongos. La novela argentina entre 1838 y 1872*, Buenos Aires, Teseo, 2011, pp. 414-416.

¹¹ Sobre la base de la segunda edición de 1857, fue reeditada en 1883, 1885 y 1898 por la Librería e Imprenta del Progreso de Barcelona en su colección Obras Selectas; posteriormente la editorial Tor, a través de “J. C. Rovira”, la publicó en 1933 como tomo xxvi de la “Biblioteca Tradición Argentina”.

¹² Juan Eugenio Labougle, *Ensayo sobre la literatura de los principales pueblos y especialmente del Río de la Plata*, Buenos Aires, Imp. y Librería de J. A. Berheim, 1856, pp. 236 y 237.

dievales que bosquejan oscuros escenarios del terror”.¹³ Graciela Batticuore señala que sobre esas lecturas se cernía una censura más o menos velada que alertaba contra los peligros de las novelas sentimentales para los sensibles espíritus de las niñas. Para evitarlos, se solía apelar a la descalificación como mala literatura o a “adaptaciones” por parte de traductores y editores, que promovían giros moralizantes ausentes en las versiones originales.¹⁴

Sin embargo, no es esto lo que se observa en la adaptación teatral de Fajardo que, por el contrario, exacerbó los rasgos moralmente más polémicos de la novela. Esa amplitud de registros era posible porque la historia de Camila contenía ya, de acuerdo con cómo había sido interpretada hasta ese momento, tanto los rasgos para la elaboración de una novela histórica reducida a fines políticos, moralizantes e instructivos, como también para la construcción de un relato que celebraba en nombre del amor la desobediencia al *pater familias*, la violación de los sacramentos y la acusación al clero por su inmoralidad e hipocresía.

La versión de Pelissot enmarcaba la historia luego de la batalla de Caseros de 1852, cuando dos jóvenes acceden por intermedio de Lázaro Torrecillas, el amigo íntimo de Camila O’Gorman, a un manuscrito apócrifo que la protagonista había escrito en sus últimos meses de vida. A través de esas memorias, de los recuerdos de Lázaro y de la crónica que escribió Valentín Alsina en *El Comercio del Plata*, Pelissot elaboró una trama que enlazaba historia y novela, estableciendo entre ellas una relación de complementariedad y, al mismo tiempo, de posibilidad. Era novela porque ya era historia. Era historia a través de la crónica de Alsina, que funcionaba como umbral de lectura.¹⁵ A partir de ella se desplegaba la novela, como el género que podía responder dos interrogantes que la historia rehuía por pudor, por intereses políticos o por la ausencia de documentos: por qué los jóvenes habían huido de Buenos Aires y por qué el gobernador ordenó su fusilamiento una vez que arribaron a Santos Lugares.¹⁶ Con los recursos de “la imaginación y la verosimilitud romanesca”, el autor proponía una solución cuyas razones se hallaban menos en los datos históricos que en las reglas del género literario.¹⁷ El drama romántico tornaba verosímil la historia de Camila como víctima del deseo y la pasión de Rosas, ofreciendo una solución alternativa a la que había elaborado Valentín Alsina y retomado Sarmiento en 1849 al afirmar que el fusilamiento tuvo por objeto revivir el terror rosista y reforzar el control social en un momento en el que se había relajado el respeto a su autoridad.¹⁸

De este modo, las memorias apócrifas de Camila O’Gorman cumplían en la novela cuatro funciones. En primer lugar, producían en el lector un efecto de autenticidad.¹⁹ En segundo lugar, revelaban las causas de la huida y del fusilamiento de los amantes y, al hacerlo, orientaban al lector respecto del sentido que debía otorgarle al pasado reciente en la sociedad posro-

¹³ Graciela Batticuore, “Lectoras de novela en el siglo XIX”, *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte*, n° 9, 2016, p. 7. Disponible en: http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_2.php&obj=250&vol=9

¹⁴ *Ibid.*, p. 8.

¹⁵ Si bien en la segunda edición esta relación cobró mayor relevancia con la inclusión del folleto completo; en la primera, se utilizaba un fragmento como epígrafe que funcionaba como punto de partida. Pelissot, *Camila*, p. V.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ *Ibid.* Sobre la expansión del romanticismo en el Río de la Plata desde mediados de la década del treinta, véase: Graciela Batticuore, Klaus Gallo y Jorge Myers (comps.), *Resonancias románticas. Ensayos sobre historia de la cultura argentina (1820-1890)*, Buenos Aires, Eudeba, 2005.

¹⁸ Sarmiento, “Camila”.

¹⁹ Alberto Giordano, “Notas sobre diarios de escritores”, *Alea*, vol. 19, n° 3, 2017.

sista, atravesada por el uso político de su olvido y de su recuerdo. En tercer lugar, las memorias de Camila cumplían una tercera función: enmendar su falta y reconciliarse consigo misma al ofrecer una reflexión moral destinada a evitar que otras jóvenes cometan sus mismos errores.²⁰ De ese modo, creía, su culpa podría ser redimida: “Dios que vé las intenciones, me absolverá tal vez con la condición de confesar humildemente mi falta, mi grandísima falta, á fin de evitar á las jóvenes que se hallaran en una situación análoga á la mia, de incurrir en otra semejante”.²¹ Finalmente, antes de ser fusilada, Camila le entregó a Lázaro su manuscrito “destinado á vengarme un dia y á castigar á mi asesino”.²² Así, sus últimas palabras le hacían cumplir al manuscrito una cuarta función: las memorias que había escrito para encontrar la paz se transformaron en un instrumento para su venganza en el futuro.

La adaptación de la novela que realizó Fajardo redujo el manuscrito apócrifo a una única función: rehabilitar la memoria de dos seres desgraciados.²³ En la obra de teatro, solo se hace referencia a las memorias de Camila en la escena en la que la joven revela el sentido político, moral y pedagógico que el espectador debe otorgarle a su historia: “He aquí por fin terminadas mis memorias hasta el día. Ellas serán, me prometo, la solución del enigma que ignora la sociedad con mi conducta ofendida. Huir con un sacerdote, abandonar su familia por un amor insensato, por una pasión ilícita que la sociedad reprueba y la iglesia estigmatiza”.²⁴

Es esta una escena fundamental de la obra de Fajardo, porque a través de ella el enigma principal se desplaza de la pregunta por los motivos que llevaron a Rosas a decidir el fusilamiento de los amantes a la pregunta acerca de por qué Camila y Uladislao decidieron huir de Buenos Aires. Responder a esa pregunta era el móvil principal de la adaptación realizada por Fajardo y, para él, el gran hallazgo de la novela de Pellisot, porque justificaba a Camila y la redimía de culpa. Por ello, Fajardo respetó la concatenación de los sucesos narrados en la novela, a la vez que hizo uso literal del texto para la construcción de algunos diálogos y monólogos. En cambio, dejó de lado aquellos aspectos moralizantes e instructivos respecto del rol de la mujer y el control de las pasiones que se introducían a través del manuscrito. Así, el erotismo que en la novela antecede al acto de la violación es suprimido en la obra de teatro para privilegiar la violencia explícita con la cual Rosas somete a su víctima impotente.

De todos modos, ¿fueron esos cambios introducidos por Fajardo en su adaptación los que explican las operaciones de la familia, la prensa, el gobierno y la Iglesia para evitar su estreno en Buenos Aires y Montevideo? Todo se orienta hacia una respuesta negativa, ya que cuando se publicó el drama a fines de 1856 y en 1862 no generó mayores objeciones públicas. Esto nos lleva a considerar no tanto la obra en sí misma sino su inminente representación teatral como la causa que provocó el conflicto que involucró al autor, a la familia O’Gorman, a los empresarios del Teatro de la Victoria, al gobierno municipal, al provisor eclesiástico y al obispo de Buenos Aires.

Hay motivos para pensar que Fajardo se inspiró para adaptar la novela en la representación que presencié pocos meses antes de la obra *Locura de amor* de Manuel Tamayo y Baus,

²⁰ Pelissot, *Camila*, p. 15.

²¹ *Ibid.*, p. 154.

²² *Ibid.*, p. 193.

²³ Heraclio Fajardo, *Camila O’Gorman. Drama histórico en seis actos y en verso*, Buenos Aires, Imprenta Argentina del “Nacional”, 1862, pp. xxx-xxxii.

²⁴ *Ibid.*, p. 80.

que narraba la historia de Juana I de Castilla, la joven que por amor perdió su cordura y también su reino. Allí descubrió en su protagonista, Matilde Duclós, la actriz que debía interpretar a Camila.²⁵ A su vez, en el drama español halló el modelo para delinear el personaje y las condiciones que debía reunir un drama histórico para emocionar al público: “¿Quién no sintió desgarrado el corazón ante la aflicción de aquella esposa amante que se creía despojada del amor de su idolatrado Felipe? ¿Quién no sintió humedecer su mejilla con las lágrimas de ternura que arrancaba aquella voz apasionada?”²⁶

Junto con las similitudes que encontraba entre los dramas de Camila y Juana, Fajardo recuperaba los resortes que en *Locura de amor* movían a los personajes a realizar las acciones más innobles: los celos; el amor que “raya en el más alto grado de sublimidad”;²⁷ las emociones exaltadas; las intrigas de la corte y los caprichos de Felipe, que se asemejaban al círculo de Palermo; la ambición de quienes rodeaban al rey –los flamencos–, opuestos a la fidelidad del pueblo español que, en el contexto rosista, estaría representado por opositores y víctimas de Rosas; y, finalmente, la compasión que Juana inspiraba en el espectador, que esperaba también provocara en Buenos Aires el sino trágico de Camila.²⁸

Esos elementos bien combinados debían satisfacer el gusto del público porteño por el drama de amor romántico. De hecho, pocos meses antes había sido muy bien recibido el estreno del drama *La dama de las camelias* de Víctor Hugo en El Argentino. Sin embargo, más allá de las analogías, la obra de Fajardo nunca se estrenó, mientras que la historia de Juana I de Castilla se convirtió en un inmediato éxito en España, en gran parte porque alimentaba el orgullo nacional español a través de una historia en la que podía verse el enfrentamiento entre una reina identificada con su pueblo y una nobleza extranjera que conspiraba contra ellos, llevándolos a la ruina moral y económica. Si Fajardo buscó sintonizar del mismo modo con el público de Buenos Aires, ello se debe a que entendía que también allí la sociedad había construido ya sus representaciones del pasado reciente sobre la base de un sentimiento de rechazo absoluto a la tiranía de Rosas. Estaba convencido de que solo rencor y odio había dejado su recuerdo, en contraste con el amor incondicional a quienes habrían sido sus víctimas, entre ellas, ninguna más que Camila. Pero la reacción que generó el anuncio del estreno en la prensa porteña mostraba que las controversias en torno a ese pasado no habían cesado, así como las heridas no habían cerrado. En ese sentido, a diferencia de *La dama de las camelias*, la historia de Camila era un hecho histórico reciente y, a diferencia de *Locura de amor*, no era aún el recuerdo de un pasado distante, sino que se trataba de un hecho del presente; su fusilamiento, pero también su culpa; la injusticia, pero también la vergüenza familiar; el odio a Rosas, pero también la responsabilidad de quienes lo apoyaron y les confirieron legitimidad a sus actos.

²⁵ Actriz y empresaria teatral con una prestigiosa trayectoria en España, había arribado a Buenos Aires en 1856 con veintitrés años. Desde muy joven fueron destacadas sus “Bellísimas cualidades... elegancia..., figura esbelta y simpática, escogidos ademanes, voz clara y sonora, y sobre todo genio, sensibilidad e inteligencia, [...]”. “Apuntes biográficos. Doña Matilde Duclós”, *El fénix*, Valencia, n° 143, t. 4, 25 de junio de 1848, pp. 370-371. Emilio R. Casares “Matilde Duclós”, en E. R. Casares, *Diccionario de la Zarzuela en España e Hispanoamérica*, vol. 1, Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2002, p. 679.

²⁶ *El Eco Uruguayo*, n° 1, Montevideo, 6 de enero de 1857, pp. 5 y 6.

²⁷ *Ibid.*

²⁸ Sobre las características del melodrama español y el gusto popular: Jesús Rubio Jiménez, “Melodrama y teatro político en el siglo XIX. El escenario como tribuna política”, *Castilla: Estudios de literatura*, n° 14, 1989. Disponible en: <http://uvadoc.uva.es/handle/10324/15404>.

Al momento de su fallido estreno, las disputas políticas en Buenos Aires y el enfrentamiento con el gobierno de la Confederación Argentina presidida por Urquiza activaron el debate sobre el gobierno de Rosas y los responsables de sus crímenes, entre ellos, exfuncionarios civiles y militares, hombres del clero y de la justicia que seguían ocupando altos cargos en ambos gobiernos. En particular, durante los debates legislativos en torno a la ley de enjuiciamiento a Rosas en 1856 y 1857, la tragedia de Camila O’Gorman fue evocada reiteradamente tanto por quienes estaban a favor de la sanción como por quienes se oponían argumentando que el juicio se podría extender no solo a los colaboradores directos de Rosas sino al pueblo que había consentido sus excesos.²⁹ En ese contexto, la obra tenía para Fajardo la función política de reactualizar un pasado que suponía concluido y, al mismo tiempo, revivirlo a través de una pieza moralizante que recordaría al pueblo de Buenos Aires: “lo que fue y lo que hizo Rosas; así, renovándose las impresiones de horror que el tiempo ha moderado, colocará en su verdadero punto de vista a los que, aprovechándose del olvido de un pueblo generoso, ¡quieran hacer renacer ese gobierno de salvajes!”.³⁰

Se trataba del mismo sentido que Sarmiento le otorgaba al fusilamiento de Camila en la prensa y en la legislatura, como un modo de presionar a los senadores para votar la ley que promovía el juicio a Rosas en 1857.³¹ En ese campo de producción y confrontación de interpretaciones sobre el pasado reciente irrumpía el drama de Fajardo. No como reflejo de un pasado ya ido sino como el medio que lo produce y lo proyecta al futuro, en el sentido que le atribuyó Sarmiento a la novela de Pelissot y a la literatura antirosista: “Nuestra literatura comienza por *Camila O’Gorman*, por el *Prisionero de Santos Lugares*, por la *Amalia*, como nuestra pintura se ensayará en reproducir escenas horrosas de la tiranía, para calentar el corazón de nuestros *retores* a la manera antigua...”.³²

Por todo ello, el éxito que había tenido en Buenos Aires el estreno de *Locura de amor* y la actriz Matilde Duclós, junto con lo oportuno de una obra que en ese clima político podía alcanzar un reconocimiento que solía ser esquivo para los autores locales, contribuyeron a elevar las expectativas por el anunciado estreno de *Camila O’Gorman* a cargo de la Compañía Duclós en el Teatro de la Victoria de la ciudad de Buenos Aires.

Episodios de censura teatral en dos repúblicas liberales

Los mismos motivos que para Fajardo garantizaban el éxito de la obra fueron los que preocuparon a los empresarios del Teatro de la Victoria, Colodro y Rañal, que temían que la representación “pudiera rozar las susceptibilidades políticas de un número de sus abonados”.³³ José Colodro era un empresario de origen español, que en 1854 manejaba el café y confitería que se hallaba frente al teatro, a quien Benito Hortelano denunció como hábil y dispuesto a

²⁹ Alejandro Eujanian, *El pasado en el péndulo de la política. Rosas, la Provincia y la nación en el debate político de Buenos Aires, 1852-1861*, Bernal, Universidad Nacional de Quilmes, 2015.

³⁰ “Crónica teatral”, *La Tribuna*, 17 de septiembre de 1856, citado como epígrafe en Fajardo, *Camila*.

³¹ Domingo F. Sarmiento, “El suplicio de Camila O’Gorman”, *El nacional*, 18 de julio de 1857, en D. F. Sarmiento, *Obras completas*, t. 13, Buenos Aires, Imp. y Lit. Mariano Moreno, 1896.

³² *Ibid.*, pp. 383-384.

³³ Fajardo, *Camila*, p. VIII.

utilizar todos los recursos a su alcance, legales e ilegales, para imponerse a socios y actores.³⁴ En 1856, se había hecho cargo de dos teatros de Buenos Aires, El Argentino y el Principal de la Victoria. Pero ese año, a raíz de un conflicto con la Compañía de Francisco Torres que reclamaba mayores beneficios por sus presentaciones, decidió clausurar El Argentino con el fin de presionar a los actores cerrándoles los espacios para sus actuaciones. Mientras tanto, en el Teatro de la Victoria la compañía Duclós exhibía con éxito obras de autores europeos.³⁵ De este modo, la puesta en escena de la obra de Fajardo se inscribía en un doble conflicto. Con el autor de la novela, que finalmente decidió publicar una segunda edición sin Fajardo; y con los empresarios, que buscaban presionar a los actores y socios con el fin de monopolizar la escena teatral porteña.³⁶

Según Fajardo, ante las dudas de los empresarios de que la obra pudiera generar descontentos, sugirió consultar a tres reconocidas figuras del ámbito intelectual y político rioplatense: José Mármol, Alejandro Magariños Cervantes y Héctor Florencio Varela. Todos fueron favorables al estreno y sus opiniones se publicaron como aval ante posibles reclamos.³⁷ Por su parte, los empresarios decidieron consultar a dos miembros de la Comisión de Educación, Domingo F. Sarmiento y Gabriel Fuentes, y por sugerencia de este último, al provisor eclesiástico Martín Boneo.³⁸ Todos se inclinaron por no aprobar su estreno.³⁹

Es probable que los empresarios hayan solicitado sus opiniones porque pocos meses antes habían sido advertidos por la Comisión Municipal de Educación con motivo de la obra *Jerónima la castañera*, cuestionada por los “abusos de palabras” y por las “acciones descomedidas y quizás inmorales con que se ofende la decencia y honestidad moral”. Se trató solo de una advertencia, ya que la comisión no había definido aún “el modo y la forma que deben pasar las obras teatrales antes de exhibirse”.⁴⁰ De este manera, se explica por qué el autor y los empresarios solicitaron opiniones a quienes consideraban cada uno de ellos autoridades para dirimir si la obra podía ser estrenada, ante la incertidumbre respecto de cómo proceder en el caso de una solicitud de censura y quiénes, eventualmente, debían tomar esa decisión: ¿un grupo de intelectuales elegidos *ad hoc*, como supuso Fajardo; una asociación civil, como durante el período rivadaviano; la policía, como en la etapa posrevolucionaria; una comisión revisora de comedias, como durante el gobierno de Rosas; la Municipalidad, a quien el her-

³⁴ Respecto de la crítica de Hortelano a Colodro, véase: Benito Hortelano, *Memorias*, Madrid, Espasa-Calpe, 1936, pp. 248 y ss.

³⁵ La Compañía puso en escena los dramas *Catalina Howard* y *Juan sin tierra*; las comedias *Álbum de Señoritas*, *La Escuela del Matrimonio*, *Las ilusiones perdidas*, *Trompas inocentes*, *Un clavo saca otro clavo*; y las zarzuelas *Buenos Noches D. Simón* y *el Marido de la Mujer de D. Blas*. *El eco uruguayo. Periódico político, literario, crítico y noticioso*, Montevideo, 12 de marzo de 1857, n° 13, p. 94.

³⁶ J. A. de Diego, “Diez años de teatro (1852-1862)”, *Investigaciones y ensayos*, 18 enero de 1975.

³⁷ *La Tribuna*, 26 de octubre de 1856, p. 3. Las respuestas llegaron el 15 y el 16 de octubre de 1856. Fajardo, *Camila*, pp. IX a XII.

³⁸ La Comisión de Educación era una de las cinco comisiones creadas por la ley de municipalidades de 1854, cada una de ellas integrada por tres miembros del Concejo Municipal. En 1856, estuvo conformada por D. F. Sarmiento, Emilio Agrelo y Gabriel Fuentes. Entre sus funciones, se encontraba la de “impedir todo lo que pueda ofender la moral pública y corromper las costumbres” (capítulo III, artículo 33), Ley N° 35 “Organización Municipal”. Buenos Aires, 10 de octubre de 1854.

³⁹ *La Tribuna*, 26 y 27 de octubre de 1856.

⁴⁰ Nota de la Comisión de Municipal de Educación a los empresarios del Teatro de la Victoria, Buenos Aires, 4 de junio de 1856. Citada por Mariano Bosch, *Historia del teatro en Buenos Aires*, Buenos Aires, El Comercio, 1910, pp. 254-255.

mano de Camila dirigió su reclamo; o la autoridad eclesiástica, a la que recurrieron los empresarios?⁴¹

Según Fajardo, fue en ese momento que comenzaron a surgir en la prensa: “Las ‘infamaciones anónimas’ y ‘amenazas personales’, [que] tenían la intención de evitar la exhibición del drama al que denunciaban por ‘su alta inmoralidad... atentatorio a la religión y bochornoso para la familia de la víctima’”.⁴² Se refería al periódico *La Constitución*, que asociaba a antiguos partidarios de Rosas,⁴³ pero evitaba mencionar periódicos claramente antirrosistas, como el oficialista *El Nacional*, que publicó la nota presentada al gobierno por Eduardo O’Gorman, hermano de Camila y cura de la Villa de Mercedes, en la que reclamaba a las autoridades que impidieran su estreno, “que ofende a las buenas costumbres, y lastima a una familia viviente”.⁴⁴ Tampoco mencionaba al diario conservador *El Orden*, que protestaba haciéndose eco de la carta del hermano: “Como si no fueran bastantes, añade, los tormentos que han desgarrado nuestro corazón, se pretende prolongarlos dándole una forma odiosa de publicidad”.⁴⁵ Fajardo prefería elegir como antagonistas a los que consideraba como resabios de la tiranía, antes que a la prensa que respondía a grupos que sentía políticamente afines.

Por su parte, también las autoridades eclesiásticas comenzaron a ejercer presión sobre los empresarios. Gabriel Fuentes, párroco de la iglesia de San Miguel Arcángel y miembro de la Comisión Municipal de Educación, les sugirió que la sometieran a la censura de la Iglesia: “desde que [en] el drama aparecía un sacerdote y una joven encinta, circunstancia que, como Empresarios, no podíamos pasar desapercibida”. De todos modos, les anticipaba que a su juicio no debía ser puesta en escena “por inmoral, por ofensivo al decoro del pueblo de Buenos Aires y á la distinguida familia del Sr. O’Gorman”.⁴⁶

Para Fuentes, el problema principal no era la obra, sino que ese suceso fuese exhibido en el teatro, cuya misión era “corregir, ilustrar, moralizar las costumbres, y todo lo que no sea esto es faltar a la esencia del drama [...]”.⁴⁷ Estos argumentos de tradición ilustrada no eran novedosos.⁴⁸ En el caso de esta pieza teatral se centraban en dos hechos que Funes denunciaba por falsos e inverosímiles: la violación o el intento de violación por parte de Rosas y la su-

⁴¹ Sobre las prácticas de la censura teatral durante la primera década revolucionaria y el período rivadaviano, Guillemina Guilamon, “La cultura teatral porteña y la sociedad del buen gusto: una aproximación desde los escritos de fray Camilo Henríquez en *El Censor*”, *Coordenadas. Revista de Historia local y regional*, n° 1, enero-junio, 2015, disponible en: <http://ppct.caicyt.gov.ar/coordenadas>; Klaus Gallo, “¿Una sociedad volteriana?: Política, religión y teatro en Buenos Aires, 1821-1827”, *Entrepassados*, n° 27, 2005; Eugenia Molina, “Pedagogía cívica y disciplinamiento social: representaciones sobre el teatro entre 1810 y 1825”, *Prismas. Revista de Historia Intelectual*, UNQ, n° 8, 2004. Respecto del gobierno de Rosas, la Comisión revisadora de comedias y sainetes estaba formada por el Fiscal del Estado, el Discreto Provisor y el Jefe de Policía y dos ciudadanos renovados anualmente, según lo establecido en el decreto de 23 de agosto de 1837. *Leyes y decretos promulgados en la Provincia de Buenos Aires (1810-1876)*, t. IV, Buenos Aires, Imprenta del Mercurio, 1878. p. 304.

⁴² Fajardo, *Camila*, p. XII.

⁴³ Heraclio Fajardo, “El drama Camila O’Gorman. Conducta de la Empresa del Teatro de la Victoria”, *La Tribuna*, 26 de octubre de 1856, p. 3.

⁴⁴ *El Nacional*, 7 de noviembre de 1856, p. 2.

⁴⁵ *El Orden*, 6 y 7 de noviembre de 1856, p. 3.

⁴⁶ *La Tribuna*, 27 y 28 de octubre de 1856, p. 2.

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ Roberto Di Stefano, “El púlpito anticlerical. Ilustración, deísmo y blasfemia en el teatro porteño postrevolucionario (1814-1824)”, *Itinerarios*, Anuario del CEEMI, Universidad Nacional de Rosario, Año 1, n° 1, 2007.

puesta bendición de su amor por un sacerdote: “Qué nos diga en qué creencia puede suponerse que Dios bendice en el cielo una unión, que su divina ley prohíbe en la tierra?”.⁴⁹

De este modo, las soluciones sugeridas por *El Nacional*, cambiar el nombre de los personajes públicos evocados o suprimir escenas polémicas, difícilmente podían modificar aquello que el mismo diario consideraba el problema de fondo: la inmoralidad del hecho en sí mismo, que por medio de una imprudente representación retornaba al presente. Esa solución era también inaceptable para Fajardo ya que las escenas cuestionadas explicaban, justificaban e inducían al perdón de los amantes y a la bendición de su amor. Era ese el único modo en el que podrían considerarse como víctimas inocentes del deseo de un tirano, antes que como dos jóvenes que cedieron a la pasión y realizaron un acto imperdonable, que no solo debió ser condenado en el pasado sino, sobre todo, debía ser olvidado en el presente.

Por otro lado, un sector de la prensa liberal buscó confrontar la idea inicial de que se trataba de una censura por motivos puramente morales y religiosos. *El Nacional* ponía en cuestión el carácter dramático del acontecimiento histórico que se hallaba en su base. Un episodio digno de la historia, la política y la crítica legal, pero no del drama. No era más que un amor ilícito, como tantos otros, que no hubiera tenido repercusión sin la ejecución de los amantes: “solo por su muerte es que aquellos desgraciados amores viven en la memoria”. Sin embargo, rápidamente abandonaba el laico camino de la crítica teatral, cuando irrumpían en sus argumentos juicios morales que distinguían este ilícito, al que definía como una “estraña violación de todas las leyes divinas y humanas”.⁵⁰

Con el debate instalado en la prensa y conforme a la recomendación de Gabriel Fuentes, los empresarios solicitaron la opinión al provisor eclesiástico Martín Boneo, que respondió al día siguiente como si ejerciera funciones formales de censor teatral: “[...] no puedo absolutamente dar licencia para representar el drama *Camila O’Gorman*, en beneficio de la moral pública, que se vería afectada por la exposición de las debilidades humanas, constituyendo un nuevo incentivo a los muchos que por desgracia se arrastra hacia la corrupción al pueblo”.⁵¹ Fue esa nota la que según Fajardo convenció a los empresarios de cancelar su estreno.⁵²

De modo que ya todo estaba resuelto cuando la Municipalidad tomó conocimiento oficial de la solicitud de prohibición elevada al ministro de gobierno por Eduardo O’Gorman. Solo se limitó a “recomendar” a la Comisión de Educación, a cargo del mantenimiento y vigilancia de la instrucción pública, que “haga saber a las empresas teatrales no pongan en escena ‘Camila O’Gorman’, hasta tanto que ella lo examine”.⁵³ De este modo, ni el Consejo Municipal ni la Comisión de Educación debieron expedirse en un tema que podía afectar el frágil equilibrio interno de un Consejo heterogéneo. Entre sus miembros se encontraban Gabriel Fuentes y el progresista o “pandillero” Domingo F. Sarmiento, que ya habían anticipado su opinión desfavorable; y el conservador o “chupandino” José Mármol, que había avalado el estreno pocos días antes.⁵⁴ Tam-

⁴⁹ *La Tribuna*, 27 y 28 de octubre de 1856, p. 3.

⁵⁰ *El Nacional*, 7 de noviembre de 1856, p. 2.

⁵¹ *La Tribuna*, 27 y 28 de octubre de 1856, p. 2; *El Orden*, 27 y 28 de octubre, p. 2.

⁵² *La Tribuna*, 26 de octubre de 1856.

⁵³ Acta de la 49 sesión ordinaria celebrada por el Consejo Municipal el día 4 de noviembre de 1856 y de la 50 sesión ordinaria celebrada el 7 de noviembre de 1856, *Actas del Consejo Municipal de la ciudad de Buenos Aires correspondientes al año 1856*, Buenos Aires, Talleres gráficos “Optimus”, 1911, pp. 318-326.

⁵⁴ Con respecto al debate político porteño en 1856, véanse: Mariano Aramburu, “‘La República del Río de la Plata’: El Estado de Buenos Aires y la nación en 1856”, *Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana* “Dr. Emi-

bién ocupaban bancas el ex rosista Lorenzo Torres, al que la acusación como responsable de los crímenes del antiguo gobernador se renovaba en los momentos de mayor conflictividad política; y Emilio Agrelo, fiscal en el juicio contra Rosas, que se debatió en 1856 y habilitó la legislatura en 1857. En ese debate participaron varios miembros de la legislatura porteña, entre ellos Sarmiento, uno de los impulsores de la solución política sobre el pasado reciente según la cual Rosas debía ser considerado el único culpable de los crímenes de los que se lo acusaba, con el fin de evitar la exposición pública de quienes habían constituido sus indispensables apoyos civiles, políticos, religiosos y militares.⁵⁵

Lo cierto es que la Municipalidad postergó la discusión acerca de a quién correspondía censurar o dar licencia a la exhibición de una obra teatral. ¿Era la autoridad eclesiástica el tribunal de censura teatral del Estado de Buenos Aires? Gabriel Funes opinaba que sí. Pero ¿estaban de acuerdo los otros miembros de la Comisión Municipal? Por otro lado, tampoco se había fijado posición con respecto al derecho de los familiares para reclamar contra la exhibición de una obra que afectaba su buen nombre y honor. Veremos que ambas cuestiones se retomarán en 1860 y 1861, con motivo de la censura de dos obras, una de temática religiosa y la otra histórica. La obra de Fajardo no necesitó ser estrenada para poner en evidencia tanto los débiles acuerdos políticos que existían en la provincia de Buenos Aires enfrentada a la Confederación, como el conflicto de jurisdicciones entre la Iglesia y el gobierno municipal en el mismo momento en que se estaban creando las instituciones del Estado de Buenos Aires, con base en la Constitución jurada en 1854.

De todos modos, Fajardo decidió publicar el drama, que el 12 de noviembre de 1856 ya estaba a la venta.⁵⁶ En el prefacio explicaba los obstáculos que impidieron el estreno, pero eludía como motivo de la censura la presión ejercida por la Iglesia e insistía, en cambio, en que sus detractores tenían intenciones políticas, “rezagos de la célebre mashorca”, que se cobijaban con el manto de la religión y la moral.⁵⁷ En forma de libro, la obra careció de los opositores que tuvo al intentar llevarla al teatro, lo que fue interpretado por su autor no como indiferencia sino como testimonio del triunfo de su causa.⁵⁸ Lo cierto, en cualquier caso, es que la censura era más tolerante con un libro cuya circulación era restringida que ante una obra de teatro cuyo impacto en la opinión pública era menos previsible, en la medida que era representada en un espacio al que asistía un público más numeroso, social y políticamente heterogéneo.⁵⁹ En torno al pasado reciente, pocos meses antes se había producido un escándalo en El

lio Ravignani”, n° 49, 2018; Ignacio Zubizarreta, “Whistle-stop en carruaje: Los viajes de los gobernadores a los pueblos bonaerenses, 1854-1858”, *Población y sociedad*, vol. 26, n° 1, 2019, disponible en: <https://dx.doi.org/10.19137/pys-2019-260106>.

⁵⁵ Los municipales Sarmiento Mármol, Azcuénaga y Torres participaron activamente en los debates del Senado del Estado de Buenos Aires cuando se discutió la ley de enjuiciamiento a Juan Manuel de Rosas, en 1856 y 1857. Eujanian, *El pasado en el péndulo*.

⁵⁶ De hecho, la publicación fue anunciada por el mismo periódico que reclamaba la censura. *El Nacional*, 12 de noviembre de 1856, p. 3.

⁵⁷ Se trata del Prefacio Inédito de 1857 que publicó en la edición de 1862. Fajardo, *Camila O’Gorman*, pp. XIII-XIV.

⁵⁸ “Era el triunfo más elocuente que jamás pude obtener contra la torpe difamación y la ruin maledicencia”, *ibid.*, p. XIV.

⁵⁹ Respecto del desarrollo de la actividad teatral y el rol del teatro en un proceso de mayor duración, véanse: Eugenia Molina, *El poder de la opinión pública. Trayectos y avatares de una nueva cultura política en el Río de la Plata, 1800-1852*, Universidad Nacional del Litoral, 2009; Guillermina Guillamon, “Una modernidad en la periferia. La conformación de un circuito de espectáculos en el siglo XIX porteño”, *Claves*, vol. 7, n° 13, julio-diciembre, 2021, disponible en: <https://doi.org/10.25032/crh.v7i13.10>.

Argentino, cuando el joven Lucio V. Mansilla retó a duelo a José Mármol por considerar que su obra *Amalia* ofendía a su familia, especialmente a su madre, hermana de Juan Manuel de Rosas.⁶⁰ Por otro lado, los teatros eran ámbitos no solo destinados al entretenimiento, sino que también se realizaban mítines organizados por los clubes políticos en los que se dividía la dirigencia porteña en esos años convulsionados.⁶¹

“Camila O’Gorman delante de la inquisición” o la censura en Montevideo

Ante los obstáculos que encontró en Buenos Aires, su autor tomó la decisión de exhibirla en su Montevideo natal. En marzo de 1857 todo se hallaba dispuesto para su estreno con Matilde Duclós como primera actriz. El lunes 9 se realizó una lectura pública del drama *Camila O’Gorman*.⁶² Pero la opinión con respecto a su estreno inminente cambió abruptamente a los pocos días. *El Eco Uruguayo* publicó en primera plana la noticia de que el Vicario Apostólico de Uruguay había presentado al gobierno una nota en la que señalaba los inconvenientes de estrenar una obra en la que “*aparecen dos sacerdotes delincuentes de seducción y delación*”. Nuevamente un representante de la Iglesia exigía la prohibición. Sin embargo, como en el episodio porteño, Fajardo insistía en que no eran esas las “verdaderas causas”, ya que detrás de la censura se hallaban personas que fueron cercanas a Rosas y su gobierno: “que se empeñan en que el más nefando crimen de Rosas permanezca en las tinieblas del olvido”.⁶³

Sin nombrarlos, se refería a ex rosistas que habían huido a Montevideo después de la derrota de Rosas o tras el levantamiento del sitio de Lagos sobre la ciudad de Buenos Aires y del juicio que condenó a la horca a un conjunto de hombres acusados de haber pertenecido a la mazorca en 1853. Entre ellos Antonino Reyes, la máxima autoridad en Santos Lugares al momento de los fusilamientos.⁶⁴

Con el título “Camila O’Gorman delante de la inquisición”, *El Eco* publicaba un artículo firmado por El bachiller, en el que se retomaba el argumento que denunciaba la falsa apelación a la moral y la religión de quienes solo procuraban la defensa de Rosas.⁶⁵ El foco se puso sobre el grupo al que Magariños Cervantes denominó “un círculo de odiosa memoria”, el mismo que había intrigado por la prohibición en Buenos Aires, al que le preocupaba menos la supuesta inmoralidad de la obra que la condena “elocuente y enérgica de la tiranía” que en ella se realizaba.⁶⁶

⁶⁰ Domingo F. Sarmiento, “Escenas populares. El rey de los Luchadores. El reto y la máscara negra”, en D. F. Sarmiento, *Obras Completas*, t. XLII, Buenos Aires, Imprenta y Litografía Mariano Moreno, 1900. Sobre la dimensión histórica compleja y cambiante de lo construido como escandaloso y su relación con la imagen pública del poder, Pol Dalmau y Isabek Burdiel, “La imagen pública del poder. Escándalos y causas célebres en Europa (siglos XIX-XX)”, *Historia y Política*, n° 39, 2018, disponible en: <https://doi.org/10.18042/hp.39.01>.

⁶¹ Pilar González Bernaldo, “Espacios y formas de sociabilidad”, en M. Ternavasio (dir.), *Historia de la provincia de Buenos Aires: de la organización federal a la federalización de Buenos Aires: 1821-1880*, Buenos Aires, Edhasa/Gonnet, UNPE: Editorial Universitaria, 2013, pp. 369-370.

⁶² *El Eco Uruguayo*, 15 de marzo de 1857, pp. 2-3.

⁶³ “Camila O’Gorman”, *El Eco Uruguayo*, 19 de marzo de 1857, pp. 1-2. Las cursivas pertenecen al original.

⁶⁴ Eujanian, *El pasado en el péndulo*, pp. 127-139.

⁶⁵ *El Eco Uruguayo*, 29 de marzo de 1857, p. 129.

⁶⁶ “De Alejandro Magariños Cervantes a una de las personas más conspicuas de esta capital”, 30 de marzo de 1857, en Fajardo, *Camila*, pp. XIX-XXI.

Por otro lado, también en Montevideo correspondía preguntarse ¿cuál era la legalidad que respaldaba la solicitud de censura previa por parte de la Iglesia oriental? De acuerdo con la ley, decía Fajardo, solo después de su estreno un juez podía ordenar la censura de las obras.⁶⁷ A diferencia de lo que sucedió en Buenos Aires, en Uruguay el gobierno decidió nombrar una comisión censora *ad hoc*, que no se expidió debido a la epidemia que azotó Montevideo. Pero en primavera, con el retorno de la compañía Duclós a la ciudad, el debate en la prensa se reactivó. Juan Eugenio Horne acusó a Fajardo en *La República* de haber escrito un drama “con un objeto político y de circunstancias”, que se revelaba en su título.⁶⁸ Es decir, independientemente de su trama, la mención del personaje ya era considerado un asunto político e inmoral.

Finalmente, la comisión censora emitió un dictamen en el que proponía como condición para su exhibición una serie de correcciones, cambios de palabras y supresiones, que responden a dos motivaciones.⁶⁹ La primera se refiere a expresiones que denotaban cierto erotismo en las emociones femeninas producto de un estado de relajamiento moral provocado por la pasión. Por ejemplo, la supresión de la referencia sobre la voz de Uladislao: “¡Capaz sería de volverse loca la más fría mujer en su presencia!”; o de la estrofa en la que Camila acusaba a Rosas “que sin conciencia abusa de mi femenino flaqueza, y por saciar su vileza ni mi condición escusa”. Por otra parte, la palabra *hechizo*, asociada a la mujer, fue reemplazada por *hermosura* y, en el mismo verso, se suprimió la referencia a la provocación que ejercía en los hombres “su seno blanco y rollizo”. Mientras que el “fluido”, que ligaba a los amantes, fue sustituido por el más casto “afecto”. En el mismo sentido, la expresión al amor por el que me “embriago” (que podría sugerir pérdida del sentido y del juicio moral) fue reemplazada por un amor que “embelesa”. Finalmente, la escena en la que se insinuaba la tentativa de violación por parte de Rosas fue modificada, para dejar claro que no se había consumado.

En segundo lugar, fueron suprimidas y sustituidas un conjunto de locuciones que podían considerarse blasfemas por evocar referencias a los sacramentos o a imágenes y valores asociados a la fe católica. En ese sentido, se eliminó la definición del sacerdote como “modelo de hombre”, un gesto favorable a los reformadores ultramontanos que buscaban erradicar la figura de sacerdotes corrompidos por las pasiones de la carne o negligentes en sus funciones.

Desde el punto de vista religioso, era muy importante el cambio sugerido para la escena en la que Camila escribía en su manuscrito que un anciano sacerdote de Goya “bendijo nuestras nupcias”, ya que podía ser considerada como herejía la consagración de un amor sacrílego. Por ello, propusieron reemplazar la bendición por “prestome su protección. -sabía y benigna”. El fin era mostrar a una Iglesia que la protegía en lugar de una que la entregaba o, incluso, que violaba el sacramento del matrimonio consagrando la unión de dos personas que mantenían una relación ilícita. Por eso, Gutiérrez no podía ser nombrado como “mi esposo” sino simplemente como “Gutiérrez”; en tanto que el hijo, ya no era “nuestro” sino solo “tu hijo”. Finalmente, los censores resolvieron la escena en la que Fajardo había apelado a la muerte como un

⁶⁷ Según Fajardo, el artículo 141 de la Constitución prohibía explícitamente la censura previa. *El Eco uruguayo*, 19 de marzo de 1857, p. 1.

⁶⁸ Citado por Fajardo, *Camila*, pp. XXI-XXIII.

⁶⁹ “La Comisión cree indispensable que V. E. se sirva enviar al susodicho autor este mismo adjunto ejemplar con las correcciones y anotaciones marcadas; para que al pasarlo á los actores *dramáticos*, para el reparto de papeles, *tengan muy presentes, y observen. exactamente las variantes señaladas*, salvando así su responsabilidad”. El dictamen estaba fechado el 12 de septiembre, fue confirmado por el ministro el 26 y recibido por la secretaría para comunicar a su autor el 27 de septiembre de 1857. *Ibid.*, pp. XXIV-XXV.

medio para redimir la culpa. Para ello, no era ya justa sino resultado de la “fuerza” del destino. Tampoco era la oportunidad para que “el Eterno bendiga nuestra unión”, sino para que “nos bendiga a los dos”, como individuos.⁷⁰

De los 2497 versos que componían la obra se habían corregido tan solo 29 y se suprimieron 16, quedando así habilitada para subir a escena. De todos modos, no fue estrenada tampoco en Montevideo. El motivo era que las correcciones propuestas no resolvían el problema de fondo: traer al presente para su representación teatral un hecho inmoral. Las correcciones afectaban a frases o palabras que podían considerarse ofensivas para la fe y la moral, así como contrarias a la imagen de Iglesia y sacerdocio que buscaba construirse, pero no aquello que llevado a escena hacía emerger cuestiones más terrenales: el deseo como móvil de las acciones femeninas, la desobediencia al padre, la hipocresía de la sociedad y las instituciones, la corrupción moral del clero.

Anticlericales, masones y “extranjeros disidentes del catolicismo”

En febrero de 1862 la obra fue reeditada por Cosme Martín, propietario de la Librería El Nacional, que imprimió mil ejemplares y le dio a su autor un adelanto de regalías. Probablemente se trataba de un nuevo intento de presentarla en Buenos Aires, en un contexto diferente al de su prohibición en 1856. De hecho, en el marco de las celebraciones oficiales del 25 de mayo de 1860 se había estrenado sin inconvenientes en el Teatro de la Victoria la obra *Rosas* de Pedro Echagüe. En ella, Rosas se veía envuelto en tramas amorosas que incluían su intervención para separar a dos amantes, el cautiverio de una joven que rechazaba sus deseos amorosos y el renor de una amante que amenazaba su vida antes de la partida del exgobernador a Inglaterra.⁷¹

De todos modos, sus expectativas resultaban excesivas si consideramos dos nuevos casos de censura de obras teatrales. El primero de ellos se produjo ante el inminente estreno de la obra *La América libre*, a fines de 1860. Un descendiente de Manuel Belgrano presentó una moción de censura porque entendía que en ella se exponían aspectos de la vida privada del héroe que ponían en cuestión su moral. Se retomaba así un tema que se había tratado en el caso de *Camila O’Gorman*: el derecho de los familiares para reclamar por la imagen pública de alguno de sus antepasados. ¿Cuál era el límite entre lo público y lo privado en asuntos que afectaban la memoria de personajes históricos? En este caso se nombró una comisión para determinar si la obra debía ser censurada, que recomendó suprimir el nombre de Belgrano en la representación teatral. Pero, al mismo tiempo, recordó el conflicto en torno al drama de Fajardo en 1856. Retrospectivamente, juzgaba que el municipio debía haberla censurado, no por solicitud de un familiar sino porque correspondía ejercer una vigilancia tutelar en lugares a los que concurren “el niño y el anciano, la casta madre de familia y la púdica doncella”.⁷²

⁷⁰ “Correcciones y supresiones practicadas por la comisión censora en el drama *Camila O’Gorman*”, en Fajardo, *Camila*, pp. xxvi-xxviii.

⁷¹ Pedro Echagüe, *Rosas. Drama en dos actos y en verso* (representado el 25 de mayo de 1860, en el antiguo teatro de la Victoria en Buenos Aires, con asistencia de Mitre y de Sarmiento). En P. Echagüe, *Teatro*, Buenos Aires, Vaccaro, 1922.

⁷² “Censura en el teatro”, *Memoria de la Municipalidad de la ciudad de Buenos Aires correspondiente al año de 1861*, Buenos Aires, Imprenta Argentina de El Nacional, 1862, pp. 79-86.

El segundo caso se produjo con la obra *La pasión* en 1861. En esta ocasión, se renovó la disputa entre el gobierno municipal y la Iglesia sobre cuál era la autoridad encargada de censurar obras teatrales. Para el poder civil, la competencia era de la Comisión de Educación, ya que el teatro era una escuela de costumbres y uno de los ramos de la instrucción pública. De todos modos, era evidente que las autoridades municipales no habían logrado fijar reglas claras ni designar una comisión encargada de aplicarlas. En caso de obras que podían ser polémicas, los empresarios no tenían más alternativa que solicitar un permiso antes del estreno. Un procedimiento mediante el cual pretendían protegerse de prácticas municipales que, a la vez que afirmaban que imperaba en Buenos Aires el reino de la libertad, dejaban un resquicio para la aplicación de la censura previa.⁷³

Por su parte, para el provisor Martín Boneo, el fiscal eclesiástico Ildefonso García y el obispo Mariano de Escalada solo la Iglesia tenía autoridad delegada por Dios para intervenir en cuestiones relativas a la moral pública. A su juicio, ninguna ley reconocía a las autoridades civiles como jueces de moral sino solo protectores de ella, mientras que "...la iglesia ha recibido no de los hombres, sino de nuestro señor Jesucristo la misión de enseñar la fe y la moral y ha sido constituida por el mismo Señor Juez para decidir en las cosas de fe y costumbres".⁷⁴

Lo destacable es que ambas instituciones consideraban que la escena teatral debía ser sometida a una censura que no afectaba a otros géneros literarios. Coincidían en la conveniencia de prohibir la exhibición de determinadas obras teatrales que pusieran en riesgo la moral pública, las buenas costumbres y el orden social. Incluso, los motivos podían ser similares. Por ello, tanto la Iglesia como la comisión censora municipal suscribieron los argumentos que utilizó Pedro Gómez de La Serna para resolver en España la solicitud de censura sobre *La pasión*.⁷⁵ Sin embargo, más allá de las coincidencias, se ponía de manifiesto un conflicto en torno a la autoridad de aplicación de la censura, que, si bien se resolvió formalmente a favor de la Municipalidad, siguió siendo en los años siguientes un tema de disputa.

Ello es así porque para la Iglesia no se trataba solo de la defensa de la moral pública. El control de la censura de obras teatrales se inscribía en un contexto más amplio, el del enfrentamiento contra un Estado que se proponía garantizar la tolerancia religiosa y la libertad de culto, bajo la dirección de una élite política y cultural que en ocasiones consideraba a la Iglesia como una institución intolerante y atrasada.⁷⁶ Por este motivo, las autoridades eclesiásticas interpretaban las manifestaciones culturales y las publicaciones de la prensa liberal en el marco de una batalla contra el anticlericalismo y la masonería. Eso precisamente era lo que leían en uno de los párrafos del dictamen de Pedro Gómez de La Serna, en el que advertía que era ne-

⁷³ La Comisión Municipal sostuvo "la competencia exclusiva de la Corporación para estatuir lo que estime conveniente acerca de la censura de las obras que hayan de representarse en los teatros". El dictamen fue adoptado por la Municipalidad en reunión del Consejo Municipal del 16 de febrero de 1861, y en la sesión del 19 de febrero se creó la Comisión censora de obras dramáticas. En *ibid.*, pp. 94-99.

⁷⁴ Obispo de Buenos Aires al Sr. Vicepresidente de la Municipalidad Dr. D. Mariano Bosch, 27 de febrero de 1861, en *ibid.*, pp. 90-92.

⁷⁵ El dictamen de Pedro Gómez de La Serna del 14 de junio de 1855 se publicó en el tomo VIII de la *Revista general de Legislación y Jurisprudencia Española*. Los argumentos fueron recuperados en el "Dictamen de la Comisión Especial sobre el drama *La Pasión*", firmado por Esteves Saguí y José Mármol, el 13 de febrero de 1861, y por el obispo en su protesta por haber sido creada una comisión oficial para un caso en el que ya había fallado el fiscal eclesiástico, en *ibid.*

⁷⁶ Roberto Di Stéfano analizó argumentos similares durante el período rivadaviano en R. Di Stéfano, "El púlpito anticlerical".

cesario tomar precauciones contra las aberraciones que en los teatros exhibían obras de “*extranjeros disidentes del catolicismo*”, que ofendían la moral y afectaban la razón de los padres de familia.⁷⁷

De este modo, el episodio desatado en torno a la prohibición de *La pasión* en 1861 nos sirve para recuperar un contexto eludido por los protagonistas de la polémica generada por la puesta en escena de *Camila O’Gorman* en 1856 y 1857, el de los llamados “disidentes del catolicismo”. Roberto Di Stefano observa que durante la década de 1850 se fue radicalizando el anticlericalismo de los liberales románticos, que veían al clero católico como una institución intolerante y atrasada, por lo que no debía permitirse su intervención “en nada de las cosas de este mundo, porque su reino está en el otro”.⁷⁸ Su terreno de acción debía ser exclusivamente espiritual, siempre y cuando su influencia se restringiera a la moral individual de la comunidad de creyentes y no a la moral pública. Esa aspiración se vio limitada en el plano institucional por un ordenamiento jurídico que mantenía el control del Estado sobre la Iglesia, tanto en la Constitución de la Confederación Argentina de 1853 como en la del Estado de Buenos Aires de 1854, lo que explica muchas de las tensiones que observamos en el período.⁷⁹ Por otro lado, si bien los liberales anticlericales sostenían su aspiración de liberar las conciencias del influjo de una Iglesia que consideraban contraria a su programa civilizatorio, en el plano espiritual compartían creencias en lo que respecta a la moral pública, las buenas costumbres y el orden social.

Las tensiones se intensificaron entre 1856 y 1857, para agudizarse ese último año con la carta pastoral del obispo de Buenos Aires Mariano Escalada en la que condenaba a las sociedades secretas. Unos meses más tarde, en septiembre, la prohibición del obispo de realizar un servicio fúnebre en nombre de Juan Musso, reconocido masón, profundizó las divisiones y los ataques cruzados en la prensa.⁸⁰ De un lado se encontraban los católicos liderados por Mariano Escalada, un sacerdote decidido a romanizar y clericalizar la Iglesia de Buenos Aires, disciplinando tanto al clero como a los católicos, mientras que sus opositores denunciaban su intolerancia religiosa. Entre ellos, las logias masónicas que desde 1856 se habían comenzado a organizar en Buenos Aires y en la Confederación, siguiendo un impulso que se había iniciado en Montevideo años antes, donde habían pasado su exilio muchos de los que ahora ocupaban posiciones de privilegio en la prensa, la política y el ejército de Buenos Aires.

Es en ese contexto de conflictividad con la Iglesia católica y de expansión de las sociedades masónicas en el que, según Pilar González Bernaldo, la Orden se preocupó por “difundir sus principios, hacer conocer su historia con el objetivo de consolidar su naciente organización”. Para ello, promovió la publicación de obras doctrinarias que, “[...] son el comienzo de la construcción de una historia-memoria que tiende a fijar y transmitir valores destinados a

⁷⁷ “Dictamen de la Comisión Especial sobre el drama *La Pasión*”, 13 de febrero de 1861, en *Memoria de la Municipalidad*, p. 97.

⁷⁸ Roberto Di Stefano, *Ovejas negras. Historia de los anticlericales argentinos*, Buenos Aires, Sudamericana, 2010, pp. 191 y ss.

⁷⁹ Ignacio Martínez, *Una nación para la iglesia argentina. Construcción del Estado y jurisdicciones eclesiásticas en el siglo XIX*, Buenos Aires, Academia Nacional de la Historia, 2013.

⁸⁰ *Ibid.*, pp. 200-201. En los años siguientes otros episodios similares enfrentaron a masones y católicos, por motivos relacionados con los rituales religiosos, la competencia en temas de beneficencia y “la conquista de la opinión pública”, *ibid.*, pp. 206 y ss.

consolidar el vínculo de identidad masónica”.⁸¹ Entre los principales publicistas de la masonería rioplatense la autora reconoce a Heraclio Fajardo, Justo Maeso y Adolphe Vaillant.⁸² En 1857, el mismo año en que se frustraba en Montevideo la exhibición de *Camila O’Gorman*, Fajardo publicaba una de esas obras doctrinarias. En ella retrataba la tragedia provocada por la epidemia, así como la capacidad operativa y los recursos que los masones habían destinado para hacer frente a la enfermedad a través de la Sociedad Filantrópica.⁸³

En 1856 Alejandro Magariños Cervantes publicó el libro *La iglesia y el estado. Considerados en sus relaciones religiosas, políticas y civiles*, en el cual criticaba el poder temporal de la Iglesia. El libro fue dedicado a Fajardo e incluía un poema de su autoría. Por su parte, cuatro días antes de que aparecieran los pedidos de censura en Montevideo, Fajardo publicaba en *El Eco de Montevideo* un artículo de tapa en el que también condenaba duramente el poder temporal de la Iglesia católica.⁸⁴ Sin embargo, a pesar de ese conflicto manifiesto contra una Iglesia en plena batalla contra el anticlericalismo, su autor prefería denunciar como responsables de la censura a los viejos secuaces de Rosas que con argumentos falaces se escondían detrás de la moral y la religión. Probablemente, optaba por elegir como contrincante a un enemigo más débil que la Iglesia para poner obstáculos reales tanto a la exhibición de su *Camila* como a la acción de los masones en ambas orillas del Río de la Plata. Por otro lado, privilegiando a un fantasma como su enemigo oculto, podía identificar la obra con su protagonista y la censura que recayó sobre su ópera prima con la persecución que sufrió la generación romántica por parte de la “tiranía”. De esa manera, lograba asimilar el pasado reciente en el que se desarrollaron los sucesos con las circunstancias políticas que rodearon los fallidos estrenos en 1856 y 1857. El personaje histórico y su frustrada representación dramática formaban una comunidad de experiencia y destino.⁸⁵

Reflexiones finales

Hasta aquí hemos analizado algunos de los hilos que componen la compleja trama elaborada en torno a la censura de la puesta en escena de *Camila O’Gorman* de Heraclio Fajardo. Un hecho singular, si consideramos que fue la única prohibida y sometida a la censura desde la caída de Rosas en 1852, hasta que surgieron los casos de *La América libre* y *La pasión*, en

⁸¹ Pilar González Bernaldo “Masonería y revolución de independencia en el Río de la Plata: 130 años de historiografía”, en J. A. Ferrer Benimeli (coord.), *Masonería, revolución y reacción*, vol. 2, 1990, p. 1038.

⁸² Heraclio Fajardo tradujo en 1858 la obra de Kauffmann y Cherpin, *Historia filosófica de la Franmasonería. Sus principios, sus actos, sus tendencias*, Buenos Aires, Imp. y Litografía de A. J. Berheim, 1858. Además, publicó las *Obras Completas de Mamerto Cuenca* y las vidas célebres de reconocidos masones como “Magariños Cervantes” y “Héctor Varela” en *Notoriedades del Plata*, Buenos Aires, 1862. Por último, Fajardo habría publicado en Buenos Aires la primera revista masónica, *El iris masónico. Instructor general de la orden*, en marzo de 1858. P. González Bernaldo, “Masonería y revolución”.

⁸³ Heraclio C. Fajardo, *Montevideo bajo el azote epidémico*, Montevideo, Imprenta del Sr. Rosete, 1857.

⁸⁴ *El Eco de Montevideo*, 15 de marzo de 1857, pp. 1 y 2.

⁸⁵ En el epílogo a la primera edición de 1856, sostenía que “por una rara coincidencia” había sido concluida el 18 de agosto, el mismo día de la muerte de Camila O’Gorman y, a la vez, el mismo día en que, por “casualidad providencial”, el Senado de Buenos Aires condenaba a Juan Manuel de Rosas, el responsable de su fusilamiento, “traidor de lesa patria”. Heraclio Fajardo, *Camila O’Gorman. Drama histórico en seis cuadros y en verso*, Buenos Aires, Imprenta Americana, 1856, p. 117.

1860 y 1861. Su autor privilegió el contexto político como motivación excluyente de sus impugnadores en Buenos Aires y en Montevideo, en los que el pasado reciente fue utilizado en la prensa y en la legislatura para acusar a quienes habrían tenido responsabilidades en los crímenes imputados al exgobernador de Buenos Aires Juan Manuel de Rosas. Sin embargo, después de esa particular coyuntura la obra tampoco pudo ser estrenada. En cambio, *Rosas* de Pedro Echagüe se estrenó en el marco oficial de las celebraciones mayas de 1860 con la presencia de las máximas autoridades de la provincia de Buenos Aires. También en ella se incluía una escena en la que Rosas intentaba someter a sus deseos a una joven que tenía cautiva en Palermo. Se repetía la figura de la violación –como voluntad, o más aún como potencia– como metáfora de la violencia política que ya había explorado Echeverría en *El matadero* para representar una violencia que se realizaba en los cuerpos, los espacios y las costumbres y escenificar así el conflicto de clases, razas y géneros.⁸⁶ Pero en *Camila O’Gorman* la violación perdía su potencia metafórica en la realidad del hecho y de los personajes involucrados, que en el momento del fallido estreno seguían habitando la escena social y política porteña.

En ese contexto, la censura puso en escena cuestiones relativas tanto al conflicto de jurisdicciones entre Iglesia y Estado, como a las disputas entre Iglesia y cristianos anticlericales en el momento de construcción del Estado liberal en Buenos Aires y la Confederación Argentina. Pero ¿por qué todo este proceso de debate y censura no involucró a la novela de Pelissot? Más aún, ¿por qué el conflicto tampoco involucró a la publicación de la obra de teatro, unos días después de que su exhibición fuera prohibida? La respuesta a esta pregunta nos condujo a identificar una clave específicamente teatral del conflicto: la preocupación por controlar un espacio al que asistía un público social y políticamente heterogéneo, potencialmente cuestionador del orden social, en el cual se privilegiaba su función pedagógica, como escuela de moral y costumbres. Es en esa instancia que quienes se opusieron al estreno desde la Iglesia y el Estado coincidieron en sus reparos morales, que referían tanto al hecho en sí mismo como a la forma en que la historia era narrada.

Efectivamente, de la novela al drama, la historia de Camila O’Gorman perdía aquellos rasgos moralizantes y disciplinadores que la obra de Pelissot desplegaba a través del manuscrito. Pero era, justamente, en su puesta en escena cuando emergía una Camila deseada y también deseante, encarnada en el cuerpo de una actriz que había ya revelado su capacidad de seducción entre los espectadores de Buenos Aires y de Montevideo. En ese encuentro entre el público y los intérpretes que habilita el hecho teatral, la historia de Camila revelaba su potencia cuestionadora del orden social establecido por imperio del *pater familias*, la Iglesia, el Estado y la prensa. Esa potencia crítica fue la que pretendieron anular quienes se opusieron a la representación de la obra. En cambio, para Fajardo resultaban inaceptables las propuestas de algunos de los censores de eliminar la escena de la violación, o de sustituir el nombre por uno ficticio, o de suprimir la figura de Ganón de la historia o la bendición del amor por un viejo sacerdote de provincia, porque eran esas las condiciones que permitían justificar la huida de Camila y expiar su culpa, cumpliendo así la misión de su obra.

⁸⁶ David Viñas, *Literatura argentina y realidad política. De Sarmiento a Cortázar*, Buenos Aires, Ediciones Siglo Veinte, 1974, p. 15. Una reflexión sobre el carácter fundacional de la metáfora de la violación en Viñas, en Alejandra Laera, “Para una historia de la literatura argentina: orígenes, repeticiones, revanchas”, *Prismas*, n° 14, 2010.

De ese modo, Camila adquiriría una nueva visibilidad en la escena pública porteña en el momento en que Matilde Duclós representara, trayendo nuevamente al presente, su pasión amorosa y su castigo. En ese contexto teatral, político, cultural y religioso, exhibir el drama de Fajardo implicaba poner en escena ante el público porteño una tragedia del pasado reciente de una prestigiosa familia, revivir la llamada tiranía y las complicidades que la hicieron posible, denunciar la intolerancia religiosa, así como también representar a Camila O’Gorman, una joven cuyo recuerdo seguía vivo en la memoria de los porteños, como mujer deseada por hombres del gobierno y el clero, víctima de sus pasiones terrenales y mártir resignada a morir antes que claudicar sus deseos. □

Bibliografía

- Aramburu, Mariano, “La República del Río de la Plata: El Estado de Buenos Aires y la nación en 1856”, *Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana “Dr. Emilio Ravignani”*, 3ra serie, n° 49, 2018, pp. 47-80.
- Area, Leila, *Una biblioteca para leer la nación. Lecturas de la figura de Juan Manuel de Rosas*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2007.
- Arfuch, Leonor, *El espacio autobiográfico*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2007.
- Batticuore, Graciela, Klaus Gallo y Jorge Myers (comps.) *Resonancias románticas. Ensayos sobre historia de la cultura argentina (1820-1890)*, Buenos Aires, Eudeba, 2005.
- Batticuore, Graciela, “Lectoras de novela en el siglo XIX”, *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*, N° 9, 2do semestre 2016, pp. 1-11. Disponible en: http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_2.php&obj=250&vol=9.
- Bischoff, Efraín, *Tres siglos de teatro en Córdoba (1600-1900)*, Córdoba, Imprenta de la Universidad Nacional de Córdoba, 1961.
- Casares, Rodicio E., “Matilde Duclós”, en R. E. Casares. (dir.), *Diccionario de la Zarzuela en España e Hispanoamérica*, vol. 1, Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2002.
- Dalmau, Pol y Isabek Burdiel, “La imagen pública del poder. Escándalos y causas célebres en Europa (siglos XIX-XX)”, *Historia y Política*, n° 39, 2018, pp. 17-22. Doi: <https://doi.org/10.18042/hp.39.01>.
- De Diego, Juan A., “Diez años de teatro (1852-1862)”, *Investigaciones y Ensayos*, n° 18, enero de 1975, pp. 335-385.
- Di Stefano, Roberto “El púlpito anticlerical. Ilustración, deísmo y blasfemia en el teatro porteño postrevolucionario (1814-1824)”, *Itinerarios*, Anuario del Centro de Estudios “Espacio, Memoria e Identidad” (CEEMI), Universidad Nacional de Rosario, Año 1, n° 1, 2007, pp. 183-227.
- Di Stefano, Roberto, *Ovejas negras. Historia de los anticlericales argentinos*, Buenos Aires, Sudamericana, 2010.
- Eujanian, Alejandro, *El pasado en el péndulo de la política. Rosas, la provincia y la nación en el debate político de Buenos Aires, 1852-1861*, Bernal, Universidad Nacional de Quilmes, 2015.
- Gallo, Klaus, “¿Una sociedad volteriana?: Política, religión y teatro en Buenos Aires, 1821-1827”, en *Entre pasados*, n° 27, 2005, pp. 117-131.
- Ginzburg, Carlo, *Historias nocturnas*, Barcelona, Muchnik, 1991.
- Giordano, Alberto, “Notas Sobre Diarios De Escritores”, *Alea*, Universidad de Federal do Rio de Janeiro. Faculdade de Letras. Programa de Pós-Graduação em Letras Neolatinas, vol. 19/3, 2017, pp. 703-713.
- , *La contraseña de los solitarios. Diarios de escritores*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2011.
- González Bernaldo, Pilar, “Masonería y revolución de independencia en el Río de la Plata: 130 años de historiografía”, en J. A. Ferrer Benimeli (coord.), *Masonería, revolución y reacción*, vol. 2, 1990, pp. 1035-1054.
- , “Espacios y formas de sociabilidad”, en Marcela Ternavasio (dir.), *Historia de la provincia de Buenos Aires. De la organización federal a la federalización de Buenos Aires: 1821-1880*, Buenos Aires, Edhasa/ Gonnet, UNIPE: Editorial Universitaria, 2013, pp. 369-370.

Guilamon, Guillermina, “La cultura teatral porteña y la sociedad del buen gusto: una aproximación desde los escritos de fray Camilo Henríquez en *El Censor*”, *Coordenadas. Revista de Historia Local y Regional*, Año II, n° 1, enero-junio 2015, pp. 30-51.

—, “Una modernidad en la periferia. La conformación de un circuito de espectáculos en el siglo XIX porteño”, *Claves. Revista de historia*, vol. 7, n° 13, Montevideo, julio-diciembre 2021, pp. 241-263. DOI: <https://doi.org/10.25032/crh.v7i13.10>.

LaCapra, Dominick, “Repensar la historia intelectual y leer textos”, en E. J. Palti, “*Giro lingüístico*” e historia intelectual, Bernal, Universidad Nacional de Quilmes, 1998, pp. 237-293.

Laera, Alejandra, “Para una historia de la literatura argentina: orígenes, repeticiones, revanchas”, *Prismas. Revista de Historia Intelectual*, n°14, 2010, pp. 163-167.

Martínez, Ignacio, *Una nación para la Iglesia argentina. Construcción del Estado y jurisdicciones eclesiásticas en el siglo XIX*, Buenos Aires, Academia Nacional de la Historia, 2013.

Molina, Eugenia, “Pedagogía cívica y disciplinamiento social: representaciones sobre el teatro entre 1810 y 1825”, *Prismas. Revista de Historia Intelectual*, Universidad Nacional de Quilmes, n° 8, 2004, pp. 33-58.

Molina, Eugenia, *El poder de la opinión pública. Trayectos y avatares de una nueva cultura política en el Río de la Plata, 1800-1852*, Santa Fe, Universidad Nacional de Litoral, 2009.

Molina, Hebe, *Como crecen los hongos. La novela argentina entre 1838 y 1872*, Buenos Aires, Teseo, 2011.

Rubio Jiménez, Jesús, “Melodrama y teatro político en el siglo XIX. El escenario como tribuna política”, *Castilla: Estudios de Literatura*, n° 14, 1989, pp. 129-149. Disponible en: <http://uvadoc.uva.es/handle/10324/15404>.

Viñas, David, *Literatura argentina y realidad política. De Sarmiento a Cortázar*, Buenos Aires, Ediciones Siglo Veinte, 1974.

Zubizarreta, Ignacio, “Whistle-stop en carruaje: Los viajes de los gobernadores a los pueblos bonaerenses, 1854-1858”, *Población y sociedad*, vol. 26, n° 1, 2019, pp. 120-143. DOI: <https://dx.doi.org/10.19137/pys-2019-260106>.

Resumen / Abstract

Camila O'Gorman sin escena. Las tramas de la censura teatral en Buenos Aires y Montevideo, 1856-1857

En este artículo exploramos las circunstancias que rodearon el fallido estreno de la obra de teatro *Camila O'Gorman* de Heraclio Fajardo en 1856 en Buenos Aires y en 1857 en Montevideo. En el contexto político en el que Buenos Aires buscaba diferenciarse tanto de la tiranía de Juan Manuel de Rosas como del gobierno de la Confederación Argentina, su autor acusó a los herederos del rosismo como responsables de operar a favor de la censura. Sin embargo, un conjunto de intereses menos evidentes surge de un corpus que recoge las voces de una diversidad de actores involucrados en el debate sobre la obra, que deriva en el de las normas e instituciones que debían regular la actividad teatral: autoridades eclesiásticas y municipales, familiares, escritores y prensa. A través del análisis del acontecimiento, pretendemos reconstruir los contextos pertinentes e interactuantes de una particular trama compuesta de tensiones preexistentes: entre clericalismo y anticlericalismo, libertad y orden, gobierno e Iglesia, presente y pasado reciente, lo público y lo privado.

Palabras claves: Teatro - Censura - Relación Iglesia-Estado - Camila O'Gorman - Juan Manuel de Rosas

Camila O'Gorman driven off stage. The mechanisms of censorship in Buenos Aires and Montevideo, 1856-1857

This article explores the circumstances surrounding the unsuccessful attempts to stage the play *Camila O'Gorman* by Heraclio Fajardo in Buenos Aires in 1856 and in Montevideo in 1857. In the political context in which Buenos Aires sought to differentiate itself from both the tyranny of Juan Manuel de Rosas and the government of the Argentine Confederation, the author accused the heirs of “rosismo” of operating in favor of censorship. However, a set of less evident interests emerge from a corpus that gathers the voices of a diversity of actors involved in the debate about the play, (and which projected themselves onto the norms and institutions that were supposed to regulate theatrical activity): ecclesiastical and municipal authorities, family members, writers and the press. Through the study of this event, we intend to reconstruct the relevant and interacting contexts of a particular mechanism composed of pre-existing tensions: between clericalism and anticlericalism, liberty and order, the government and the Catholic Church, the present and the recent past, public and private.

Keywords: Theatre - Censorship - Church-state relation - Camila O'Gorman - Juan Manuel de Rosas

Fecha de presentación del original: 29 / 3 / 23

Fecha de aceptación del original: 9 / 9 / 23