

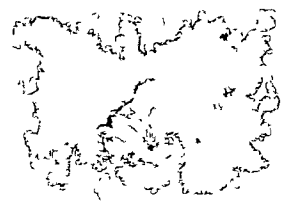
TESIS DE LICENCIATURA

**Orígenes de la novela histórica argentina:
categorizaciones genéricas en torno a *Amalia*, de José Mármol.**

Alumna: Prof. Mariangel Di Meglio

Directora: Mag. Mónica L. Bueno

Codirector: Mag. Edgardo Horacio Berg



Servicio de Información Documental
Dra. Liliana B. De Boschi
Facultad de Humanidades
U.N.M.D.P.

1. INTRODUCCIÓN

“Por lo pronto, los escritores de la generación de 1837 parecen haber tenido la comprensión del problema y haber estado dispuestos a enfrentarlo con el máximo de convicción y seguridad de que podían disponer, superando, inclusive, la irregularidad y precariedad de su tiempo.”¹ Noé Jitrik

1.1 Presentación del tema – Planteamiento de la hipótesis de trabajo

El presente trabajo se propone analizar a la novela decimonónica *Amalia*, de José Mármol, en su tensión entre estatutos tales como “novela histórica”, “novela política”, “novela social”, “novela realista”, “novela romántica”, “novela folletinesca”, entre otras tantas categorizaciones.²

Dicha obra ha sido elegida como foco de análisis con el fin de reflexionar acerca de los orígenes de la “novela”, y más específicamente de la “novela histórica”, en el ámbito de la literatura argentina. El texto en cuestión representa cierto canon literario de la época, que trascendió las fronteras del tiempo.

¿Por qué elegir un texto canónico?. Justamente porque todo “canon” remite a cierta “norma” o “modelo” a seguir, que implica rigor y autoridad. Tal es así que el crítico Noé Jitrik afirma que el canon posee en la retórica su momento de concreción para “(...) ejercer un dominio, una dirección que se supone adecuada, imprescindible, segura. (...) un es así que debe ser”.³

¹ Noé Jitrik. *Ensayos y estudios de la literatura argentina*. Buenos Aires: Galerna, 1970. Pág.187.

² Los rótulos anteriormente mencionados provienen de diferentes lecturas que se han realizado acerca de la novela en tratamiento. Esta cuestión será desarrollada páginas más adelante, en el apartado destinado a las lecturas que de esta novela se hicieron a lo largo de los siglos XIX y XX.

³ Noé Jitrik. “Canónica, regulatoria y transgresiva”, en *Orbis Tertius*, 1995. Pág. 159.

Por su parte, los géneros literarios van de la mano con la cuestión del canon, ya que los mismos “(...) no son actos de habla autónomos, sino producciones lingüísticas situadas en un contexto. Cuando hablamos de géneros nos referimos a esa idea de tipo discursivo que reglamenta formas específicas de la escritura; son convenciones que existen como horizontes de producción para los autores y marcas de expectativas para los lectores”.⁴

Entonces, en el presente trabajo se tratará de plantear, y posteriormente responder, un interrogante clave que articula el mismo: ¿se puede comenzar a pensar la creación de la novela histórica argentina a partir de la publicación de *Amalia*?, y en tal caso, ¿cuáles son las marcas que identifican al género en sus inicios?. En este sentido acordamos con el postulado de la siguiente cita de Elisa Calabrese:

(...) cuando aparece *Amalia*, aún no hay historia sobre Rosas y su época; no puede haberla. Y sin duda, la versión ficcional del texto sesgó con su carga ideológica discursos históricos posteriores. De allí la importancia de la reflexión de Jitrik (...), pues ello permite incorporar esta novela como un texto fundacional para un género cuya historia (...) “se organiza como un conjunto de desplazamientos en virtud de criterios, conceptos o funciones que la van modificando sustancialmente en su forma”. Al preguntarnos sobre el problema de la distancia histórica, se hace patente que la institucionalización de *Amalia* como primera novela histórica la privilegia frente a manifestaciones del género más ajustadas al modelo canónico en el sentido de reconstruir un pasado remoto, lo cual indica su concomitancia ideológica con una línea de la historiografía argentina.⁵

De este modo, la hipótesis que sostiene el trabajo se resume de la siguiente manera:
Mediante el predominio de elementos autobiográficos y la presencia de una actitud ideológica que “lee” de un modo particular la realidad política de su tiempo, Mármol,

⁴ Laura Scarano y Aymará de Llano. *Saberes de la escritura. Géneros y convenciones del discurso académico*. Mar del Plata: Editorial Martín, 2001. Págs. 19 – 20.

⁵ Elisa T. Calabrese, “La novela argentina actual”, en Elisa T. Calabrese y otros. *Itinerarios entre la ficción y la historia. Transdiscursividad en la literatura hispanoamericana argentina*. Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano, 1994. Págs. 59 – 60. La cita de Noé Jitrik que incluye la autora corresponde al texto titulado *El balcón barroco*. México: UNAM, 1988.

en "Amalia", crea una "novela histórica" desfasada del modelo europeo, mediante cierta traducción caracterizada por la irreverencia de la historia del género con respecto a los parámetros canónicos occidentales.

Esta hipótesis general permitirá pensar en un origen nacional del género, que polemiza con las convenciones históricas y taxonómicas europeas de la "novela histórica", en especial con las conceptualizaciones de Georg Lukács acerca de la misma, así como observar de qué manera la novela en cuestión retoma ciertos parámetros del género planteados por Noé Jitrik respecto a la "novela histórica latinoamericana", pero reorientando el mismo con ciertas particularidades que son intrínsecas a la obra de Mármol.

De este modo se tratará de ver si el uso deliberado y político que Mármol hace de la categoría "novela histórica" en función de mostrar la realidad de su tiempo y tomar partido, es o no una operación del autor que funciona de modo programático, es decir, tomando a la novela (obra de ficción), como documento histórico, con valor documental. En este sentido, y acordando con Noé Jitrik, la literatura cerraría los blancos de la historia.

El itinerario a seguir podría ser esquematizado de la siguiente manera: luego de realizar un recorrido por la biografía del autor y el marco histórico (época de Rosas) - estético (Romanticismo) que se refleja en la novela, se intentará responder cuál es la relación decimonónica entre literatura y política. Para ello, se estudiará la misma en relación con sus efectos inmediatos al momento de producción, y con sus efectos posteriores a lo largo de la Historia. De esta manera se contemplará la posibilidad de una cierta interdisciplinaria y entrecruzamiento entre la Historia y la Literatura, pensando en la novela (género literario de ficción), como formadora de ciudadanos - patriotas a lo largo de la Historia (afán didáctico - moralizante).

Finalmente, se intentará el cruce de la misma con el marco genérico europeo y latinoamericano, enfatizando puntos de ruptura con el modelo romántico, mediante la definición de una cierta poética de origen del género novela histórica en la Argentina, basada en la refutación de concepciones canónicas postuladas y desarrolladas en Europa sobre conceptos que atañen a la "representación".⁶

Para guiar la lectura de las siguientes páginas, debemos tener presente que *Amalia* es un complejo ejemplo de novela romántica. El juego mnemónico de algunos clisés descriptivos, la proyección subjetiva, la exaltación sentimental, las funciones sucesivas, las perspectivas internas del proceso amoroso, tienen un claro parentesco con los distintos metagéneros narrativos de la corriente romántica. Pero Mármol monta toda la categorización sentimental sobre ejes semánticos históricos, políticos y sociales, radicalmente transformados por las situaciones límite de violencia. Varios factores contextuales influyen en la elaboración de la obra: el terror de la *mazorca*, que empuja al exilio a los componentes del grupo intelectual porteño de 1837; las experiencias autobiográficas, la efervescencia antirrosista en la capital uruguaya, entre otros aspectos.

Para la comprensión de la funcionalidad político-social en *Amalia*, no podemos prescindir de la perspectiva histórica (que será analizada ampliamente), protagonizada por el polémico dictador Juan Manuel Rosas, en su primera etapa de gobierno de Buenos Aires, desde el fusilamiento del coronel Dorrego hasta 1832, y en su segundo gobierno, a partir 1835, con la proclamación como "Restaurador de las Leyes". Rosas se sirve del federalismo provincial para destruir el poder de la burguesía comercial; se apoya en el conservadurismo porteño, las transigencias del consorcio comercial inglés,

⁶ Aquí se observará entonces, la ruptura con ciertos segmentos históricos del registro novelístico, a saber: la construcción de la figura del autor, la deconstrucción del personaje clásico (encarnado en la figura de Andrés Bello), la ruptura de los marcos taxonómicos del género, entre otros.

las montoneras de gauchos, los despóticos caudillos de provincias. Además de la represión contra los unitarios en Buenos Aires, el país vive una cruenta guerra civil donde se presentan diversas situaciones bélicas: las campañas del general Lavalle, el bloqueo de la escuadra inglesa, los triunfos de Oribe sobre los federales, las muertes violentas de Crámer, Castelli, Lavalle, entre otras.

La perspectiva histórica de la novela está representada por la represión rosista, en Buenos Aires y sus alrededores, en un tiempo reducido del año 1840, desde el 4 de mayo hasta comienzos del mes de octubre, fecha conflictiva por las consecuencias de la retirada de Lavalle. La amenaza del ejército unitario del general Lavalle que, después de operar en Corrientes y Entre Ríos, se propone atacar la capital, y el bloqueo del almirante francés Mackau, provocan la crisis del gobierno federal y, como consecuencia del peligro, se recrudece la feroz acción represiva de la *mazorca* contra los unitarios. Las situaciones de violencia, generadas por la organización represiva, influyen en las situaciones melodramáticas de la novela, actúan como desencadenantes del *climax* de terror y del destino fatal de los procesos amorosos de las parejas Daniel Bello y Florencia Dupasquier, y de Eduardo Belgrano y Amalia.

Es necesario finalmente, destacar el papel preponderante de los eventos históricos, desde los movimientos del general Lavalle, en el norte, y su avance por la provincia de Buenos Aires hasta la situación de los exiliados en Uruguay, desde la acción de los ejecutores policiales hasta los juicios negativos sobre la dictadura. Toda esta materia ocupa el mayor número de páginas, hasta tal punto que la historia sentimental, supeditada a las situaciones contextuales, movida siempre por las tensiones políticas, queda reducida a sólo catorce capítulos.

1.2 Romanticismo. Marco estético

Mármol fue uno de los principales escritores exponentes del Romanticismo en América, así como también, formó parte de la llamada "Generación del 37", a la que nos referiremos a continuación.

Si tuviéramos que aludir a los orígenes de la nueva generación literaria, diríamos que los miembros de la primera generación romántica surgieron de las condiciones imperantes en el Río de la Plata en los años inmediatamente posteriores a la Revolución de Mayo.

El Estado "institucionalizador" era aquel de las reformas rivadavianas, inspiradas en las doctrinas de la Ilustración tardía y en la práctica de un Estado confiado en su capacidad y en su derecho de incidir sobre todas las facetas de la vida social. En gran medida, la generación romántica argentina se gestó en el seno de las instituciones educativas rivadavianas, en el Colegio de Ciencias Morales (1823 – 1830) primero, y en la Universidad de Buenos Aires después. Su experiencia educativa los transformó no sólo en una elite "nacional", sino también cultural de procedencia y de configuración social "laicas".

Asimismo, tal formación hizo de esta generación intelectual la primera que pudo concebir su lugar en la sociedad y en la cultura en términos "modernos", en lugar de hacerlo en los términos heredados del Antiguo Régimen.

¿En que consistía la actitud ilustrada en el interior del romanticismo local? En una aceptación de un esquema de valores universales cuya realización debía constituir una meta: progreso económico, social, cultural y político, la instauración de patrones de racionalidad en el conjunto de la sociedad, mediante una eficaz acción del Estado sobre el cuerpo social y sus integrantes, y una creencia en la capacidad de la voluntad política para forcer el curso de los hechos.

El bagaje cultural adquirido por la generación romántica en las escuelas la legitimó como elite intelectual aún antes de que ella cristalizara su perfil ideológico en un movimiento político – literario de contornos precisos.

De acuerdo con la concepción de Jorge Myers⁷, la historia del movimiento cultural identificado con la “Nueva Generación” o “Generación del 37” con el romanticismo se divide en cinco etapas.

En primer lugar, entre 1830 y 1838/39, los escritores románticos publican sus primeros ensayos intelectuales, se organizan en un movimiento de perfiles relativamente nítidos, y definen un temario de problemáticas centrales y un “programa” intelectual.

Una segunda etapa (1839 - 1844), tiene su origen en las condiciones políticas del Río de la Plata de entonces: la del “romanticismo revolucionario”, integrado en su totalidad por exiliados y concentrado en derrocar al régimen rosista.

La tercera etapa del movimiento abarca desde 1844 hasta 1854: en ese período el movimiento sigue manteniendo cierta identidad común, a pesar de la dispersión geográfica de sus miembros, mientras que al concentrarse sucesivamente la mayor parte de los románticos argentinos en Chile, las condiciones imperantes en ese país promoverán un desplazamiento hacia posiciones menos extremas que las del lustro anterior, y permitirán una renovada concentración en los debates y empresas intelectuales asociados con el programa romántico.

Las últimas etapas refieren al romanticismo más que a la “Generación del 37”, ya que en los primeros años que siguieron a la caída de Rosas, ese grupo intelectual se disolvió enteramente en la política de facciones del momento. Paradójicamente, la “Generación del 37” se esfumaba como corriente orgánica en el mismo instante en que

⁷ Jorge Myers, “La revolución en las ideas: la generación romántica de 1837 en la cultura y en la política argentinas”, en *Nueva Historia Argentina*. Op. Cit. Págs. 381 a 443.

el sistema literario y de ideas promovido por ella conquistaba una hegemonía indiscutida en todos los ámbitos de la cultura argentina.

1.2.1 Ideario del Romanticismo europeo

El Romanticismo irrumpió en la Argentina de la mano de Esteban Echeverría en una fecha muy precisa, 1830, cuando dio a conocer sus primeras producciones poéticas en la prensa porteña. Sin embargo, muchas fueron las modificaciones que se realizaron en nuestro continente, y que Mármol, como autor, esbozó en su obra.

En principio, y para poder establecer un paralelismo entre ambos romanticismos, creemos necesario remitirnos a las conceptualizaciones que de este movimiento literario nos llegaron desde Europa.

En este sentido, seguiremos el trabajo de Rogerd Picard titulado *El Romanticismo social*, a fin de caracterizar al movimiento en el viejo Continente.

En primer lugar, el romanticismo designa una generación literaria que agrupa las letras, las artes y todo el pensamiento de una época comprendida entre los años 1815 – 1820, que finaliza entre 1848 – 1852, cuando empieza a formarse una nueva sociedad, en la que triunfa el realismo en la literatura.

Como principales características del romanticismo europeo podemos enunciar al llamado a la imaginación, a la pasión, a la magnificencia; el amor por el “color local” y por lo individual, el liberalismo como principal corriente, y el carácter social de la obra literaria.

Sin lugar a dudas, el país donde más auge tuvo la corriente romántica fue Francia, y allí, Victor Coussin definía “*las tres grandes dimensiones*” del romanticismo,

(...) considerando que eran la belleza, la verdad y el bien y, bajo esta última categoría, que es precisamente la de lo “social” mencionaba el entusiasmo de los románticos por los grandes pensamientos políticos,

religiosos y sociales, y su propensión a darle al arte una orientación moral.⁸

Si tuviésemos que desglosar cada una de estas características, afirmaríamos lo siguiente:

- la imaginación del romanticismo francés desempeña un gran papel en los planes de organización o de progreso social. Lo "bello" servía para conseguir la emancipación general de los espíritus;
- en "lo verdadero", encontramos el sentimiento de la naturaleza y de la historia, abandonando la inspiración y guiados por la razón;
- "el bien" venía de la mano del sentimiento de la libertad, entremezclado en la figura del poeta romántico.

Recordemos que, tal como lo afirma Picard, el lirismo fue la forma literaria privilegiada ya que constituye

(...) un puente entre las verdades aportadas por la intuición sentimental o imaginación y las anticipaciones del espíritu en el dominio del bien moral o social. El lirismo (...), se aplica, en nuestros románticos, a los sentimientos universales, más aún que a las emociones puramente personales del poeta.⁹

No debemos olvidar que desde 1815 hacia 1830, en Europa, la conexión creciente de la literatura con la política, se transforma en una asociación de lo "literario" con lo "social", unido a las ideas del liberalismo. De la unión del arte con la sociedad surge el "romanticismo social":

⁸ Rogerd Picard. *El Romanticismo social*. México: FCE, 1959. Pág. 32.

⁹ Rogerd Picard. Op. Cit. Pág. 36.

Por medio de la libertad de examen quedan descubiertos los sufrimientos sociales que son condenados en nombre de la justicia, y se hace la promesa de remediarlos en nombre del progreso. Libertad, justicia y progreso son temas comunes a los "sociales" y a los poetas. El liberalismo es el resorte principal del romanticismo y, según su doctrina, debe trascender tanto la sociedad como la literatura, y el mundo moral tanto como el de los intereses materiales.¹⁰

Dicha unión de "*libertad, justicia y progreso*" fue retomada en nuestro continente, y más específicamente en nuestro país, con los ideales de Mayo que luego se propagarán a la Generación del 37'.

Por su parte, los románticos europeos reconocieron a la conciencia moral, al ideal y a Dios, como fuentes de vida interior y garantías de progreso; por ello hablamos de un "optimismo social" característico de esta época. La fe en el porvenir y la pasión del progreso caracterizaron al romanticismo en su segunda etapa, es decir, al romanticismo social, donde la obra literaria comenzó a cobrar utilidad.

¿Qué importancia tiene la "novela" en este período?. Aquí conviene rescatar ciertas palabras de Picard y relacionarlas íntimamente con los que ocurre con la novela en el continente hispanoamericano, ya que en este punto hallamos una filiación importante entre ambos continentes: "La novela se presenta, pues, como un mediador poderoso entre los pensamientos de una época, las filosofías en marcha, y la multitud que no tiene acceso directo a ellos y que nos lee más que obras de ficción. La novela (...) resucita la historia".¹¹

Las principales características de la novela social serían las siguientes:

- el novelista social, es considerado un buen testigo de su época y debe hacer en sus textos, una propaganda de la misma;

¹⁰ Rogerd Picard. *Ibidem*. Pág. 49.

¹¹ Rogerd Picard. *Ibidem*. Pág. 159.

- se presenta en los textos la sociedad del momento como materialista y descompuesta por el egoísmo;
- uno de los temas predilectos de los novelistas es la crítica de las instituciones sociales;
- se muestra al individuo en lucha contra la sociedad opresiva o mal organizada;
- se simplifican los personajes simbólicos al maniqueísmo: éstos son completamente buenos o completamente malos, según la ideología del autor.

Muchos de estos rasgos llegan a nuestro continente. Ellos se presentan en *Amalia* de un modo claramente definido. Tal como en Europa, después de la Revolución francesa y del Imperio, se sentía la necesidad de reconstruir la sociedad; en América también ocurrió algo similar con los jóvenes que siguieron la corriente del romanticismo social y sansimoniano,¹² que llamaba a la revolución, pacífica o no, para la transformación del mundo.

Con el ingreso del Romanticismo en nuestro continente, la literatura se enfocó en la reforma mientras los escritores románticos buscaban un escape de la turbulencia política y social de la época. El romanticismo hispanoamericano se asociaba casi exclusivamente con el liberalismo anteriormente mencionado de los autores europeos como Víctor Hugo. Los elementos principales del estilo romántico incluyeron el subjetivismo, el sentimentalismo y la libertad artística. El amor y la pasión, la muerte trágica, la libertad del individuo, la devoción patriótica y la independencia eran los temas esenciales del movimiento, aunque el romanticismo hispanoamericano también se enfocó en los temas del indio, el esclavo y la historia política.

¹² "El arte, la poesía, van a ser el vehículo de la verdadera doctrina, y por eso, al dar al arte un lugar preeminente en la vida social, Saint - Simon y sus discípulos conceden a los artistas (...), una parte cada vez mayor en la dirección del Estado". Rogerd Picard, Op. Cit. Pág. 286.

1.2.2 Ideario del “Romanticismo argentino”

El romanticismo de nuestras tierras tomó sus ideas del acervo romántico europeo pero marcando características propias.

El canon romántico argentino siguió a figuras paradigmáticas del romanticismo europeo tales como Lord Byron y Víctor Hugo. En la década de 1830, Víctor Cousin y Pierre Leroux ocuparon el centro del sistema local de lecturas.

En un principio, el romanticismo argentino se definió principalmente por aquello que rechazaba: el neoclasicismo, la influencia literaria española, y la filosofía “materialista” de la generación anterior. La nueva escritura romántica debía encarnar un ideal de originalidad en la producción artística, es decir, en primer lugar, el movimiento romántico local se concebía como portavoz de un pensamiento revolucionario que acompañara la nueva sociedad y explicara su sentido.

En unión con ello, la nacionalidad era el objeto de estudio privilegiado en todos los tratados románticos. Los escritores concebían la identidad nacional como creación nueva, reñida en todos los aspectos con el legado ofrecido por la historia, es decir, con el legado de España y de la vida colonial. En consecuencia, la nación era para ellos una identidad móvil, cambiante.

Asimismo, el ideario de esta generación se basaba en los siguientes aspectos:

- 1 – la articulación de una interpretación crítica cuyo término central era la sociedad antes que el individuo;
- 2 – una defensa de la igualdad como valor social supremo;
- 3 – la esperanza de una revolución que impulsara una regeneración moral e intelectual de toda la sociedad argentina.

Por su parte, el paradigma que formula Esteban Echeverría marca en la generación del 37' una actitud respecto de la escritura:

(...) en América no hay, ni puede haber por ahora literatos de profesión, porque todos los hombres capaces, a causa del estado de revolución en que se encuentran, absorbidos por la acción o por las necesidades materiales de una existencia precaria, no pueden consagrarse a la meditación y al recogimiento que exige la creación literaria (...).¹³

Las diferencias entre el romanticismo europeo y el hispanoamericano podrían resumirse en la siguiente cita de Cedomil Goic:

Si en el romanticismo europeo su momento pasatista es esencial y aun definido en el entronque medieval de las fuentes de la nacionalidad, en el romanticismo hispanoamericano ese pasatismo no tienen cabida. Las novelas de asunto colonial que alcanzan a las instituciones españolas o las de asunto indianista, son novelas sin vivencia auténtica del pasado. El modo de representación característico del romanticismo se vuelve sobre el pasado proyectando sobre él las formas del presente y con la sola finalidad de ilustrar o fustigar la realidad actual.¹⁴

Los integrantes de la Generación del 37 concibieron su acción como una “segunda revolución”, complemento de la Revolución de Mayo anticolonial, inconclusa por culpa del encumbramiento del caudillismo “medieval”, que hizo regresar la Revolución a la etapa absolutista del poder colonial Borbón, haciendo peligrar a la misma. Esta llamada “segunda revolución” por numerosos historiadores y críticos literarios, fue, en verdad, una revolución política y cultural, que se propuso realizar cambios profundos en la sociedad: darle instituciones, escribir la Constitución y las leyes, permitir la libertad de prensa, elegir a los gobernantes, hacer realidad la división de poderes, instaurar la educación popular, establecer una política de inmigración abierta para poblar al país, promover una política económica desarrollista, explotar las riquezas naturales y contribuir a crear la “riqueza nacional”.

¹³ Esteban Echeverría. *Dogma Socialista (Ojeada retrospectiva)*. Ed. La cultura argentina. (Faltan datos de edición). Pág. 170 – 171.

¹⁴ Sandra Gasparini. “En la orilla de enfrente. *Amalia*”, en Cedomil Goic. *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana 2. Del Romanticismo al Modernismo*. Barcelona: Página de Filología, 1990. Pág. 64.

Dicha generación se abocó a la idea de organizar la minoría ilustrada para encargarse del gobierno del nuevo e inexperto país argentino. La postura de aquel grupo de intelectuales, permitió comprender el hecho de que una de las razones fundamentales de su antagonismo hacia Rosas se debiera a que el tirano representó, principalmente, el ascenso al poder de la clase de los estancieros. Ello significó el desplazamiento consecuente de los comerciantes, burócratas y letrados, cuyos antepasados habían conformado la elite independentista hacia 1810, y que por esa razón, se sentían con derechos adquiridos para presidir la suerte de sociedad post - colonial.

Por otra parte, la larga lucha entre unitarios y federales se concentró en el rechazo de lo que los primeros identificaron con las ideas liberales de progreso y desarrollo, y que entre los años 1828 y 1835, justificaron una cruenta serie de asesinatos políticos. El caos que siguió a todo esta situación sirvió para que durante el segundo gobierno de Rosas, tomara fuerza la imagen de éste como procurador y salvaguarda del orden de la República.

En este sentido, el historiador Tulio Halperin – Dongui afirma:

La nueva generación (descendientes del grupo de Mayo que se enfrentaron al segundo mandato de Rosas), en esta primera etapa de actuación política, parece considerar la hegemonía de la clase letrada como el elemento básico del orden al que aspira, y a su apasionada y a ratos despiadada exploración de las culpas de la elite revolucionaria parte de la premisa de que lo principal es haber destruido, por una sucesión de decisiones insensatas, las bases mismas de la hegemonía, para dejar paso a la de los tanto más opulentos, pero menos esclarecidos, jefes del federalismo.¹⁵

Asimismo, esta Generación de intelectuales profundizó los objetivos de la Revolución independentista llevándolos a la práctica política. Para hacer posible este cambio utilizaron el poder del Estado y recurrieron en muchos casos a la violencia, para someter política y militarmente al Partido Federal rosista y a los sectores populares que lo

¹⁵ Tulio Halperin – Dongui. *Proyecto y construcción de una nación*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 19980.

apoyaban. Iniciaron una agresiva importación de mano de obra inmigrante, que llevó al paulatino desplazamiento económico y político de los sectores criollos, y subordinaron la nación a las reglas del mercado internacional.

Podría afirmarse entonces que cierto costumbrismo característico de la Generación del 37^o se debe al ánimo regeneracionista del mismo:

El socialismo saintsimoniano y su progresivismo entroncaron casi naturalmente con la formación ilustrada y consolidaron una visión utilitaria y política de la realidad, inhibiendo la voluntad ilimitada de libertad o las aspiraciones metafísicas del romanticismo.¹⁶

Pese a ello, se sitúa a la figura de Mármol como parte constitutiva del grupo que representaba el romanticismo social de la Generación del 52^o:

Pero el poeta argentino es también capaz de renovar la visión mítica de una América como tierra de promisión y de representar con el más penetrante sentimiento romántico el contraste de historia y naturaleza en el mundo americano. El regeneracionismo que se apoya – en Mármol – en la renovación del espíritu de Mayo, encuentra paralelo en los comentarios que denuncian el desviacionismo en que se ha caído a poco andar en la vida republicana en relación con los ideales revolucionario de la Independencia.¹⁷

1.2.3 Legado del Romanticismo europeo en el americano

El Romanticismo europeo dejó muchas huellas en el americano. En principio, abogó por la construcción pública de la figura del escritor como complemento necesario de la producción literaria. En este sentido, el poeta tuvo un notable compromiso con el pueblo, éste debía lograr que el pueblo “despertara” al mundo de la cultura.

Otra peculiaridad romántica es que la naturaleza, Oriente, la mujer, el pueblo y el pasado oculto son casi siempre metáforas del Otro, del oprimido y reprimido en general.

¹⁶ Cedomil Goic. Op. Cit. Pág. 65.

¹⁷ Cedomil Goic. Ibidem. Pág. 66.

En este sentido, el poeta y autor se articula en función de mediador, y en Mármol esto es notable ya que política y escritura se entrelazan en su vida. El mayor estímulo de la producción literaria marmoliana es su objetivo político.

Finalmente, debemos afirmar que en el grupo de intelectuales que conformaron esta generación, el utopismo se instala en el plano de lo teórico, con fuertes tintes programáticos pero no inmediatos. Es decir, la Generación de Mayo asiste a la puesta en práctica de una utopía. La realidad se encargaría de disolver todos y cada uno de estos intentos.

La tiranía de Rosas pone a la Generación del 37' en la situación de volver a pensar el país como algo lejos de alcanzar. Memoria y deseo son los polos que traman esta escritura. Es por ello que esta Generación lucha hasta 1852 por la libertad, en contra de la tiranía y con concretas propuestas de organización nacional. Se aboga por la necesidad de abrir culturalmente las fronteras, tratando de aclimatar mejoras de otros sistemas sin perder de vista lo propio.

El espacio cultural contaminado por los vicios sociales, está preparado para recibir los beneficios de la educación. La tensión utópica se presenta en las propuestas de la dicotomía sarmientina civilización – barbarie, en la cual uno de los polos es el vacío y el otro, los beneficios permanentes de la educación y organización social. La escritura se mira en el espejo europeo: el de la civilización. La barbarie no es sólo la extensión y el analfabetismo denunciado por Sarmiento, es también la voz del "otro" que reconoce este autor, de la alteridad enfrentada políticamente: son los salvajes unitarios o la mazorca rosista.

En este período se evidencia también el afán de constituir una historia propia, una historia que se realice a favor de un hombre en un espacio propio: el suelo nacional. En palabras de Álvaro Melián Lafinur,

El Romanticismo es un verdadero drama espiritual, un conflicto de ideas y sentimientos en que se han puesto en juego los fundamentos mismos de la cultura de Occidente y cuyos efectos, (...) se prolongan todavía en algunas características manifestaciones actuales, como ser en los elementos irracionalistas de la filosofía de nuestro tiempo o en algunos rasgos de la literatura, las artes y aún la política contemporánea en los que cabe descubrir idéntica procedencia.

El Romanticismo no acertó a destruir y reemplazar todo aquello que motivaba su reacción y salvo en los dominios de la estética, de las artes y de la historiografía, no incorporó mayores conquistas de sentido universal y perdurable. (...) El romanticismo debe ser considerado esencialmente como una disposición, modalidad o tendencia susceptible de manifestarse siempre en el hombre y de la cual aquel período no es sino la expresión colectiva más saliente y poderosa que se haya producido nunca. En ese sentido, el Romanticismo es "una de las actitudes permanentes del espíritu humano", como dice Dilthey del positivismo. (...) El Romanticismo del siglo XIX ha de considerarse el fruto de un estado social en que el espíritu romántico, siempre existente, prevaleció más que nunca en el mundo, merced a distintos factores, se impuso sobre la concepción de la vida y del arte hasta entonces predominante y llegó a condicionar todas las manifestaciones de la existencia conforme al primado casi exclusivo del sentimiento y la imaginación.¹⁸

1.2.4 El Romanticismo en José Mármol

La cuestión genérica juega un papel fundamental en la novela que aquí nos ocupa. Mármol, heredero del romanticismo europeo importado por Echeverría, se encarga de "acomodar" dicha estética a los acontecimientos que se sucedían en nuestro continente.

¿Qué ideas retoma dicho autor de tal Romanticismo y cuáles reconfigura con tinte local? Mármol era romántico por naturaleza debido a que en su novela, como en su poesía, se ven reflejados los grandes temas del romanticismo: la naturaleza, el Cristianismo, la Patria, los sentimientos; los mismos tópicos de los clásicos, pero atacados desde diferente ángulo, no desde el hombre universal sino desde el hombre concreto. En tal sentido, son ejemplificatorios unos versos suyos, en el canto V del *Peregrino*, donde vemos la voz autoral: "*¡Episodios! Manía de mi musa / que enlazada*

¹⁸ Álvaro Melián Lafinur. *El Romanticismo literario*. Buenos Aires: Columba, 1958. Págs. 8-9-10.

anda siempre a mi manía / de libertad para la patria mía / cosa que ni la entiende ni la usa".

Los hombres del romanticismo argentino (Sarmiento, Mitre y el mismo Mármol, entre otros), lucharon con la única arma potente: la pluma. La crítica Fryda Schultz de Mantovani afirma que Groussac, al evocar aquellos años que constituyen el panorama sombrío de *Amalia*, señalaba que "(...) todo testimonio cívico salió ajado y envilecido; no hubo en adelante homenaje admirativo que no supiese a parodia e irrisión; y, por haberse prostituido en las bacanales de Rosas, todo el vocabulario de la belleza y de la gloria quedó, para muchos años, sin eficacia ni virtud".¹⁹

La constitución de una nación civilizada es el objeto de deseo de los románticos argentinos, la utopía a cuya realización se lanzan, bajo el signo de una paradoja; el exilio es el lugar no deseado desde el que se enuncia.

El Romanticismo, que, en palabras de Noé Jitrik, halla en la novela histórica formas de "encarnarse", es un acompañante que está por encima de los procesos latinoamericanos posteriores a la Independencia y, por lo tanto, podría decirse que la idea de un imaginario social, recorrido por las dos pulsiones expuestas anteriormente, da origen o permite que surja la novela histórica en el continente. Así como el Romanticismo se vuelca al pasado para paliar su angustia por el presente, la novela histórica intenta, mediante respuestas que busca en el pasado, esclarecer el enigma del presente.

Asimismo, con respecto a la figura del héroe romántico, encontramos a Daniel Bello²⁰ como paradigma de dicho tipo. El héroe es humano, contradictorio y vulnerable, pero

¹⁹ Fryda Schultz de Mantovani. *Apasionados del nuevo mundo*. Buenos Aires: Ed. Raigal. Pág. 39.

²⁰ Con respecto a este personaje protagonista, debemos afirmar que el mismo, es presentado en la novela como doble literario del autor de la misma. Mármol, con su ritmo, nos inserta en su propia situación, nos equipara a su problema y nos compromete en tanto somos nosotros, los

sobre todo, es un ser representativo de una sociedad señorial convulsionada por la guerra. El mismo debe participar en la lucha ideológica y militar contra la tiranía para restablecer sus derechos.

Retomando el nacimiento y propagación del Romanticismo como corriente estética y literaria, debemos consignar que ya en las postrimerías del siglo XVIII se advierte la proximidad de un vuelco profundo que habría de modificar la situación existente de la novela hasta el momento, trasladando el acento de la misma hacia una exploración en mayor grado introspectiva y centrada en el minucioso análisis de los sentimientos, tal como lo afirmábamos anteriormente.

De este modo, "(...) así como el romanticismo se vuelca al pasado para paliar su angustia por el presente, la novela histórica intenta, mediante respuestas que busca en el pasado, esclarecer el enigma del presente".²¹ El Romanticismo legitima la novela histórica, y en cierto sentido, la produce. De allí su rotunda filiación.

lectores, quienes debemos optar frente a esa suma inerte de datos, históricos y/o ficticios, que se nos presentan en el camino que conforma la experiencia lectoras.

En consonancia con lo anteriormente dicho, Fryda Shultz de Mantovani ve en el personaje de Bello, la encarnación del mismo Mármol. La autora afirma al respecto: "Mármol era de los no susceptibles en materia de amor propio; y el Daniel Bello de su novela, tan curiosamente movedizo, especie de duende bien inspirado que juega su nombre y su honor en el equilibrio difícil de ostentar divisas federales para entenderse en conjuraciones patrióticas o salvar a sus amigos, a ratos petimetre y heroico siempre, es sin duda la encarnación ideal o razonada del poeta, su doble literario, más flexible que el real o que ensaya diferente fortuna. (...) Con ese ímpetu que se adueña de las cosas porque las ve primero, para regalarlas a la multitud, él era el poeta que nombraba, devolvía a todos eco, hecho forma y de pie, de su propio sentimiento". Fryda Shultz de Mantovani. Op. Cit. Págs. 41 - 42.

Asimismo, la similitud de Bello con Sarmiento también es notable y nada azarosa, por cierto: "Salido de una de las familias más aristocráticas de San Juan, ha manejado el lazo y las bolas, cargado el puñal favorito como el primero de los gauchos (...). Pero estas predilecciones gauchas en él son un complemento, sin el cual el brillo de su palabra habría perdido la mitad de su fascinación; el despejo adquirido por el roce familiar con los hombres más eminentes de la época (...), la seguridad del juicio adquirido en una edad prematura, y las dotes que tras ya de la Naturaleza, toman aquel tinte romanesco que dan a la vida americana las peculiaridades de su suelo (...). Oro ha dado el modelo y el tipo del futuro argentino, europeo hasta los últimos refinamientos de las bellas artes, americano hasta cabalgar el potro indómito; parisiense por el espíritu, pampa por la energía y los poderes físicos". (Mármol, 90 -91).

²¹ Noé Jitrik. *Historia e imaginación literaria. Las posibilidades de un género*. Buenos Aires: Biblos, 1995. Pág. 19.

1.3 La época de Juan Manuel de Rosas. Marco histórico

Tal como lo hemos anticipado en la "Introducción", al tratarse de una novela eminentemente relacionada con el contexto histórico en que se gestó, creemos necesario realizar una breve reseña de los hechos fundamentales de la época en que Rosas asumió sus gobiernos. Importa aquí no sólo consignar aquellos hechos fundamentales de la etapa rosista, sino también las formas de vida de la época, el sistema represivo militar que acechó a gran parte de la población argentina de aquel entonces, en especial la porteña, y los aspectos políticos – económicos, religiosos y hasta estético – culturales, que rigieron durante la totalidad del período gubernamental de Juan Manuel de Rosas.

Todas estas facetas que conforman lo que podría denominarse el "marco histórico" del presente trabajo, fueron tenidas en cuenta a la hora de la lectura y el análisis de *Amalia* ya que, insistiendo en el aspecto mencionado anteriormente, nos encontramos ante una obra literaria donde lo histórico juega un papel fundamental en la misma.

Para poder ubicar el contexto en que transcurre la novela, debemos remontarnos al momento post independentista de nuestro país ya que esa fue la etapa decisiva para la fundación de numerosos rastros nacionales, entre ellos, la creación de una nueva literatura de la cual Mármol formaba parte.

En cuanto a los hechos propiamente dichos, el primer antecedente de importancia fueron las guerras independentistas, que comenzaron en 1810 y concluyeron en 1824, con la batalla de Ayacucho. En ella, los hombres de la ciudad lucharon junto a los hombres del campo, los criollos blancos junto a los mestizos, y todos aceptaron la ayuda del "negro". Eran tiempos de imperante agitación social. Con el advenimiento independentista, se logró poco a poco una sensibilidad distinta. En este sentido, los escritores repararon en las particularidades del lenguaje local, y se preguntaron qué

lengua debía hablar una nación independiente; si la lengua heredada de la corona española, o la lengua en uso de esos territorios, aceptando las variaciones y, muchas veces, las deformaciones dialectales, en la lengua argentina, mexicana, chilena, es decir, territorial, nacional.

Por su parte, el objetivo ideológico de los independentistas era imponer una nueva estructura racional, pensada por hombres libres, en el plano institucional y político, a la sociedad post – colonial. El liderazgo cultural estuvo íntimamente unido al liderazgo político. Los intelectuales de la época deseaban asociarse al poder político, para participar en la consolidación institucional del Estado. Una vez lograda esta consolidación, sería el privilegio de los intelectuales dirigir la institucionalización educacional, y tratar de influir en el destino de la literatura nacional, a través del periodismo y la crítica, para que se formase una literatura – ficción, historia, filosofía – que respondiera a una imagen de la vida nacional, tal como la entendían ellos.²² Los sectores intelectuales creyeron que les correspondía crear un proyecto de cultura nacional. Las ideas políticas del Enciclopedismo y la práctica revolucionaria en Francia y el continente americano, ampliaron la esfera de acción del intelectual moderno.

En este sentido, los integrantes de la Generación del 37^o, tal como lo hemos afirmado en líneas anteriores, estudiaron la realidad social con el proyecto y finalidad de poner de inmediato en práctica sus ideas. Estos hombres letrados eran investigadores autodidactos de la ciencia del gobierno: estudiaban el derecho público y constitucional, la vida intelectual de las clases ilustradas, el nivel de responsabilidad política que podía

²² En el "Dogma Socialista", de Esteban Echeverría, se ejemplifican claramente las ideas anteriormente mencionadas. Echeverría, Esteban. "Dogma Socialista de la Asociación de Mayo, precedido de una ojeada retrospectiva sobre el movimiento intelectual en el Plata desde el año 37^o", en *Obras completas de D. Esteban Echeverría*. Edición crítica de Juan María Gutiérrez. Buenos Aires: Carlos Casavalle Editor, 1870-1874, v.4.

asumir el pueblo analfabeto, entre otras cuestiones. En este sentido, Alberto Julián Pérez afirma:

Este intelectual era un ideólogo, abocado a estudiar la composición filosófica de la base del estado nacional, su territorio, sus habitantes, para lograr dar una explicación general de su naturaleza, de sus necesidades, de su potencial. El trabajo del intelectual se confundía con el del periodista decimonónico: tenía una misión pedagógica y práctica, un sentido docente. Trataba de ilustrar a la población lectora (...) sobre los hechos fundamentales que hacían a la cuestión nacional.²³

Estos escritores pensaron a la nación como una totalidad, e hicieron importantes paralelos históricos entre la Argentina y otros países y culturas. Ellos querían adoptar una fórmula ecléctica para superar la dicotomía unitarios / federales. Esto en la práctica no fue posible: la victoria de Urquiza en Caseros fue seguida del conflicto con Buenos Aires, que concluyó, en términos reales, con la derrota política del federalismo y su represión militar. Una de sus consecuencias fue la rápida decadencia de la forma de vida pastoril primitiva, que había sido la base económica de la sociedad gaucha, y la desaparición del gaucho como individuo libre.

Por otra parte, los hombres de esta generación confiaron en el papel benéfico de la religión en el progreso de las masas. En este sentido, pensaban que la religión ayudaría a pacificar a las masas²⁴.

El intelectual liberal idealizó aquellos valores pequeño - burgueses que contribuían al desarrollo individual de los nuevos ciudadanos del Estado, que dependerían de su educación y su industria.

²³ Alberto Julián Pérez. *Los dilemas políticos de la cultura letrada. Argentina Siglo XIX*. Buenos Aires: Corregidor, 2002. Págs. 14 - 15.

²⁴ En este sentido podemos observar que en *Amalia* aparecen sacerdotes siniestros que apoyan al dictador. En palabras del narrador, "Cada parroquia era un inmenso certamen de barbarismo, de grosería, de vulgaridad y de inmoralidad, de parricidio y de herejía". José Mármol. *Amalia*. Buenos Aires: El Elefante Blanco, 1997. Pág. 96. (Todas las citas pertenecen a esta edición).

Ya en épocas del **primer gobierno de Rosas**, el Estado debía depender totalmente de su persona y su voluntad individual. El gobernador no necesitaba de ideólogos pequeño – burgueses para legitimar su autoridad: su base de poder eran la oligarquía ganadera y las masas populares. Así mantuvo el control político sobre el comercio y la economía, y provocó la reacción internacional, especialmente de Francia e Inglaterra, aspecto que se ve claramente en la novela en cuestión:

La Francia insistía en que se accediese a las pretensiones de Mehemet – Alí; y la Inglaterra resistía al pensamiento de la Francia, conviniendo solamente en que se agregase al bajalato de Egipto una parte de la Siria hasta el monte Carmelo (Mármol, 133).

Juan Manuel de Rosas reveló un temperamento fuertemente autoritario. Consideraba el cuerpo político como una gran estancia o regimiento cuya jerarquía de partes interdependientes requería una firme dirección y control. Tales inclinaciones se reforzaron por las crisis económicas y políticas que heredó al convertirse en gobernador, en 1829.

En noviembre de 1832, terminado su mandato de tres años, Rosas abandonó su cargo. Pero en febrero de 1835 Facundo Quiroga fue asesinado y ante el peligro de una guerra civil, Buenos Aires volvió a nombrar a Rosas como gobernador. En el **segundo gobierno** éste pidió y recibió una nueva autoridad dictatorial, y se lo investió con la “suma del poder público”. Con ella, Rosas formó primero un ejército, poniendo bajo su propio mando los restos de la fuerza unitaria que había combatido en la orilla oriental. Luego silenció a sus enemigos y críticos mediante la censura, la intimidación y el destierro. Poco después organizó un séquito personal entre los habitantes más carenciados de Buenos Aires. Sus miembros pronto se convirtieron en sus más devotos y fanáticos partidarios. Pero el ascenso de Rosas representó, primero y ante todo, el

acceso al poder de los nuevos sectores ganaderos que se habían desarrollado desde 1810, y el desplazamiento de la camarilla mercantil que había apoyado a Rivadavia.

A fines del decenio de 1830 – 1840, el gobierno empezó a requerir a los ciudadanos de Buenos Aires que se paseasen llevando los colores carmesíes de los federales. El lema “*¡Viva la Federación y mueran los salvajes Unitarios!*” se convirtió en el preámbulo obligatorio de todos los documentos públicos, periódicos y correspondencia personal. Durante los años del gobierno de Rosas, cuando la coacción burocrática o simbólica no conseguía imponer la total obediencia política, el gobierno hacía un uso liberal del terror y el asesinato. Decenas de opositores perecieron degollados a manos de la Mazorca.

A principios de 1852, completamente abandonado por sus seguidores locales, Rosas fue derrotado en las afueras de la ciudad, en Caseros. Urquiza entró en Buenos Aires, donde inmediatamente sus tropas masacraron a varios cientos de partidarios de Rosas. El mismo Rosas, que hacía pocos años había hecho la paz con los británicos, fue llevado a bordo de un buque de guerra británico a Inglaterra, donde permaneció hasta su muerte en 1877. El historiador David Rock²⁵ afirma que el único cambio social permanente que se produjo en ese período fue la eliminación de la burocracia y las clases mercantiles españolas.

Argentina parecía estar entrando en una nueva transición en 1850. La caída de Rosas fue seguida por una oleada de cambios. Políticamente, el país dejó de ser un embrollo fragmentado de lideratos de caudillos, y gradualmente superó sus conflictos interregionales para formar un Estado nacional que adquirió una indiscutida autoridad en toda la República. La expansión económica y social fue muy importante en este período. Las fronteras económicas avanzaron rápidamente a medida que los indios

²⁵ David Rock. *Argentina. 1516 – 1987. Desde la colonización española hasta Raúl Alfonsín*. Buenos Aires: Alianza Singular.

fueron alejados y los gauchos libres finalmente suprimidos. Una densa red de ferrocarriles reemplazó al viejo sistema de transporte por carretas de bueyes y mulas. El crecimiento económico y la unificación política se reforzaron recíproca y mutuamente. A medida que las perspectivas de crecimiento y el reparto de sus frutos aumentaron, las condiciones que antes habían alentado la fragmentación política disminuyeron. Las provincias fueron persuadidas a aceptar el gobierno de Buenos Aires, que a su vez les dio participación en su prosperidad y poder.

Como acontecimiento importante de este nuevo período de la consolidación del estado nación, debemos afirmar que en el confuso intermedio entre las dos batallas que se sucedieron, Cepeda y Pavón, la provincia de Buenos Aires, habiéndose asegurado una serie de enmiendas, al fin ratificó la Constitución de 1853. Tomando ideas borbónicas tardías y unitarias, y siguiendo las consideraciones expuestas en "Las Bases"²⁶ de Juan Bautista Alberdi²⁷, la Constitución expresaba su consentimiento a fomentar el aumento

²⁶ La aparición de "Las Bases" obraría como elemento catalizador entre los sectores políticos urquicistas y ocuparía un espacio no disputado hasta entonces. El texto se publica por primera vez en mayo de 1852.

El abandono de los principios de la generación de 1837 es evidente. A catorce años de distancia ninguno de los integrantes de la "Joven Argentina" podía suscribir las ideas del "Dogma Socialista": "La soberanía del pueblo es ilimitada en todo lo que pertenece a la sociedad, en la política, en la filosofía, en la religión (...). La educación de las masas debe ser sistemática. La religión, moralizándonos, fecundará en su corazón los gérmenes de las buenas costumbres. La instrucción elemental los pondrá en un estado de adquirir mayores luces y de llegar un día a penetrarse en los derechos y deberes que le impone la ciudadanía". En 1852 los esfuerzos no se orientaban a definir la democracia sino a imponer el mejor de los proyectos posibles y llevarlo adelante, más allá de las "formas accidentales" que adquirieran los gobiernos. Las preocupaciones políticas se centraban en la estabilidad del poder, en el método de legitimidad concreta (alianzas) sobre el que descansaran los gobiernos nacionales, más que en la explicitación doctrinaria del principio de soberanía popular. En este sentido, en la "Introducción" a "Las Bases", Alberdi afirma: "Me propongo en el presente escrito bosquejar el mecanismo de esa ley (civilizatoria), indicar las violaciones que ella recibe de nuestro sistema político actual en la América del Sud, y señalar la manera de concebir sus instituciones, de modo que sus fines reciban completa satisfacción".

Juan Bautista Alberdi. *Bases y puntos de partida para la organización política de la República Argentina*. Buenos Aires: CEAL, 1979. Pág. 14.

²⁷ Juan Bautista Alberdi, en una de las secciones de *Bases y puntos de partida para la organización política de la República Argentina (1852)*, titulada "Acción civilizadora de la Europa en las Repúblicas de Sudamérica", indicaba: "A la necesidad de gloria ha sucedido la

de la población mediante la inmigración, el desarrollo de las comunicaciones y la promoción de la nueva industria. Este nuevo plan de gobierno se puso en marcha con el advenimiento a la presidencia de Bartolomé Mitre.

Una vez realizado este breve recorrido por los sucesos principales del primer y segundo gobiernos rosistas, desde su surgimiento hasta su caída con el advenimiento de la formación del Estado - Nación, nos dedicaremos a continuación a realizar un recorrido por la organización de la sociedad en la época, rasgo que figura de modo imperante en la novela en cuestión.

1.3.1 Primer Gobierno de Rosas

El 8 de diciembre de 1829, en medio de un complicado clima político, la legislatura porteña proclamó a Juan Manuel de Rosas gobernador de Buenos Aires y le otorgó las facultades extraordinarias y el título de "*Restaurador de la Leyes*".

Rosas llevó, durante su primer gobierno, una administración provincial ordenada. Debió arreglar las rentas provinciales recortando los gastos y aumentando ciertos impuestos para superar lentamente el déficit fiscal heredado. Asimismo, afirman los historiadores que sus ideas católicas y conservadoras lo llevaron a reanudar las relaciones con la Santa Sede, suspendidas desde 1810.

Por su parte, fue la clase terrateniente la que sustentó el liderazgo rosista. Acompañaban a Rosas los grupos dominantes porteños que no estaban dispuestos a

necesidad de provecho y de comodidad, y el heroísmo guerrero no es ya el órgano competente de las necesidades prosaicas del comercio y de la industria, que constituyen la vida actual de estos países"²⁷. (Juan Bautista Alberdi. "Acción civilizadora de la Europa en las Repúblicas de Sudamérica", en *Bases y puntos de partida para la organización política de la República Argentina*. Buenos Aires: Estrada, 1946. Pág. 41).

En consonancia con esta cita, debemos afirmar que los personajes de *Amalia* promocionan una idea de nación en la cual el carácter civilizado de la patria puede llegar a hacerse realidad. El narrador presenta una tesis alternativa que procura sustituir su juicio pesimista inicial sobre la realidad argentina del momento. Es con la intención de transformar la realidad, que el narrador de Mármol defiende la posición liberal de la elite.

compartir las rentas de la Aduana con el resto de las provincias. A continuación observaremos ciertos hechos principales de este primer gobierno.

1.3.1.1 El surgimiento de la Confederación (1827 – 1835)

Al asumir su gobierno, el objetivo principal de Rosas era, en verdad, compartido por el conjunto de las elites rioplatenses: la construcción de un orden social y político tras dos décadas de inestabilidad provocada por las guerras de la independencia y civiles. Era primordial para esta figura la producción de un orden sociopolítico legítimo y estable a la vez, tanto en Buenos Aires como en el Río de la Plata, que garantizara el predominio del sector mercantil – ganadero porteño del cual él formaba parte.

Pese a que este proyecto chocó con los intereses e ideas de otros sectores políticos, económicos y sociales; la solución institucional adoptada fue la creación de una Confederación que, a partir del Pacto Federal de 1831 y hasta la sanción de la Constitución de 1853, reguló las relaciones entre las provincias, a lo que sumó la delegación en el gobierno de Buenos Aires de las relaciones exteriores.

Junto a este armado institucional, la verdadera solución al problema del orden aportada por Rosas fue su intento de uniformar la sociedad rioplatense bajo el color de la facción política federal: quien no lo era, era claramente unitario y enemigo del orden. Los historiadores Pagani, Souto y Wasserman afirman al respecto: “Este intento sistemático por acumular poder, sumado a la estrategia de disciplinamiento y a la búsqueda de una unificación política de la sociedad, explican, en parte, uno de los fenómenos más notorios de su régimen: el terror”.²⁸

²⁸ Rosana Pagani, Nora Souto, Fabio Wasserman. “El ascenso de Rosas al poder y el surgimiento de la Confederación (1827 – 1835)”, en *Nueva Historia Argentina* (Tomo III). Buenos Aires: Sudamericana, 1998. Pág. 289.

1.3.1.2 El Pacto Federal de 1831

Tal como lo hemos afirmado anteriormente, Juan Manuel de Rosas fue electo gobernador de la Provincia de Buenos Aires el 8 de diciembre de 1829, e inmediatamente, asumió investido de las facultades extraordinarias, otorgadas por la Legislatura unos días antes.

Pese a que su poder radicaba principalmente en la provincia de Buenos Aires, las restantes provincias del interior firmaron el "Pacto Federal" el 4 de enero de 1831. Dicho Pacto partía del reconocimiento de la libertad e independencia de la provincias signatarias y creaba un cuerpo que con el nombre de "Comisión Representativa de las Gobiernos de las Provincias Litorales de la República Argentina" ejercía por delegación expresa de éstas una serie de atribuciones, entre las cuales se encontraban las de celebrar tratados de paz, declarar la guerra y por tanto la de organizar un ejército para hacerle frente, y la de "invitar a todas las demás provincias de la República, cuando estén en plena libertad y tranquilidad a reunirse en federación con las litorales"²⁹. El Congreso debía organizar el país bajo el sistema federal y resolver las cuestiones relacionadas con el comercio interno y externo, la navegación de los ríos interiores, el cobro y distribución de las rentas generales y el pago de la deuda que la República mantenía con el extranjero. El Pacto Federal dio lugar a la organización de las provincias rioplatenses en una laxa confederación que, sin perder su carácter provisorio, se prolongó en el tiempo hasta la caída de Rosas y la sanción de la Constitución de 1853.

²⁹ "Pacto celebrado entre los representantes de Buenos Aires, Santa Fe y Entre Ríos, en virtud del cual se constituye la Liga Litoral", en M. Leiva (comp.), *Fuentes para el estudio de la Historia Institucional Argentina*. Buenos Aires: Eudeba, 1982. Págs. 289 a 294.

1.3.2 El segundo gobierno de Rosas

Luego de un breve período intermedio entre sus gobiernos³⁰, donde la figura de Balcarce emergió pero se opacó nuevamente, Rosas asumió la segunda gobernación el 17 de diciembre de 1832 con la renovación de sus facultades extraordinarias. Asimismo reasumió su antiguo cargo de comandante general de Campaña y emprendió durante 1833 y 1834 la Campaña del Desierto, la cual le permitió unir en forma ventajosa sus intereses particulares con los públicos, al asegurar la extensa línea de frontera que había venido ampliándose al sur del Salado desde la década anterior.

En el momento en que Rosas emprende la Campaña, una crisis acecha a la ciudad de Buenos Aires (este aspecto puede verse en *Amalia* y será ilustrado cuando nos adentremos en el análisis de la novela), donde se manifestaron un conjunto de fenómenos que suelen ser considerados distintivos de la facción y de los gobiernos rosistas. Entre ellos se destacan:

a - la creación de la Mazorca³¹, habitualmente confundida con la Sociedad Popular Restauradora. Mientras que ésta última estaba compuesta por miembros de la élite porteña adherentes al rosismo, la primera era su grupo de choque reclutado entre los sectores populares y utilizado para adementar a los opositores. La máxima inspiradora de esta agrupación era la mujer de Rosas, Encarnación Escurra, quien encabezó durante la ausencia de su marido al sector más intransigente de sus partidarios;

b - la producción de una guerra propagandística que buscaba catalogar a los amigos como "buenos federales", "federales netos", o "apostólicos"; y a los enemigos como

³⁰ En 1832, Rosas fue reelecto como gobernador de Buenos Aires. Exigió que se le renovaran las facultades extraordinarias. La Sala de Representantes se opuso y Rosas renunció. Luego de ello, en Buenos Aires, fue electo gobernador Juan Ramón Balcarce, candidato de Rosas.

³¹ La mazorca tomaba su nombre del fruto del maíz. Los granos juntos simbolizaban que la unión hacía la fuerza. También la mazorca sonaba a "más horca".

“decembristas unitarios”, “logistas” y “anarquistas”, así como también “lomos negros” o “cismáticos”.

Al volver Rosas de la Campaña del Desierto, la muerte de Quiroga provocó un profundo temor en Buenos Aires ya que parecía materializarse el complot unitario avalado por el rosismo. Esta situación fue aprovechada por Rosas y finalmente, el 6 de marzo de 1835, la Sala lo nombró gobernador y capitán general de la Provincia por cinco años con la suma del poder público, y por supuesto, las facultades extraordinarias.

El régimen político que se vivió en el segundo gobierno de Rosas fue definitivamente una República: un lugar en el que los ciudadanos elegían a sus representantes y en el que éstos llevaban adelante los mandatos de sus representados. Aquellos que habían levantado sus armas contra el gobierno legítimo de Buenos Aires, no pertenecían a esta República y debían ser combatidos.

El 13 de abril de 1835 Rosas prestó juramento ante la Legislatura y asumió el mando. Ese día la ciudad se vistió de fiesta y hasta el mismísimo clero se sumó a los festejos, aceptando que el retrato de Rosas fuese venerado en el altar de las iglesias de cada parroquia.

El lema opresor de Rosas en este segundo gobierno era: persecución a muerte *“al impío, al sacrílego, al ladrón, al homicida, y sobre todo al traidor”*. Pese a ello, el incipiente desarrollo del aparato estatal impidió que el Estado controlara la totalidad de la vida social y privada de los ciudadanos. La exclusión y la intolerancia política formaban parte del federalismo rosista. La censura de la prensa, restablecida en 1833, hizo que los periódicos fueran pocos y el contenido de sus críticas, moderado. Rosas, por su parte, tenía publicistas que apoyaban su gestión, entre ellos, cabe destacar la

figura de Pedro de Angelis³², quien le llevaba diariamente las pruebas de los artículos que se iban a publicar al día siguiente en *La Gaceta Mercantil* para que Rosas las leyera y aprobara.

Para un régimen comprometido en una guerra “santa” contra los unitarios, una forma efectiva de excluir a los opositores consistió en etiquetarlos de “unitarios”. Listas de ellos, confeccionadas por los jueces de paz, circulaban entre los distintos juzgados y policías, sirviendo de advertencia o amenaza para los opositores al régimen (ello se ve claramente en la novela, en la inclusión de ciertos personajes en dichas “listas”³³, entre ellos uno de los principales: Eduardo Belgrano). Los mismos estaban sujetos a

³² En el apartado destinado a describir la “Literatura Rosista” se hará alusión a esta figura paradigmática en la época rosista.

³³ No queremos anticiparnos al análisis de *Amalia*, pero creemos conveniente citar un fragmento del texto donde figura una de las tantas “listas” (llamadas “Clasificaciones” en la novela), a modo ilustrativo:

“CLASIFICACIONES DE 1853. Número 1:

General don Juan José Viamont, enemigo de los restauradores.

General don Nicolás de Vedia, sostuvo al gobierno de Balcarce, y proclamó al pueblo con entusiasmo en contra del ejército.

General don Tomás Iriarte, éste nunca fue federal; sostuvo con encarnizamiento a Balcarce.

General don Gervasio Espinosa, éste fue federal, y se convirtió en enemigo por sostener al Gobierno de Balcarce, de quien recibió especiales consideraciones.

Coronel Don Francisco Lynch, desertó del partido federal, y fue agente del ministro de la Guerra Martínez, en buscar prosélitos que sostuviesen su causa inicua.

Coronel don Juan Pedro Luna, desde que regresó del ejército del Sur era un furioso en hablar con publicidad del General, y de todo individuo que sostenía al partido federal; sólo una administración tan corrompida como la de aquella época pudo permitir tanta audacia sin contenerlo; en consecuencia tomó las armas; últimamente fue comprendido en la reforma, pasándolo al estado mayor inactivo, pero en el momento pidió su licencia absoluta y se le concedió.” (Mármol, 274).

El listado continúa con más clasificaciones ordenadas de la siguiente manera: “Batallón de Artillería. Clasificación de los jefes y oficiales”; “Empleados civiles de todas las clases que son muy marcados por sus opiniones”; Individuos de todas clases”; y “Particulares” (Unitarios y federales renegados, Federales de varias clases que pertenecen a la Sociedad Popular Restauradora y son comprometidos, Otros federales aunque no son de la Sociedad).

intimidaciones, golpizas, prisiones, confiscaciones y asesinatos. Usadas por primera vez en 1831, estas listas se reiteraron cada año a partir de 1836, como una forma de reafirmar la comunidad federal y de identificar a los posibles unitarios.

Otra manera de debilitar la oposición consistió en confiscar las propiedades de aquellos sospechados de unitarios. Asimismo, el uso obligado de la divisa punzó y el cintillo federal, así como la prohibición de expresar opiniones contrarias a la Federación, constituyeron otras formas de exclusión política. Pero fue el terror ejercido desde el gobierno lo que contribuyó poderosamente a crear el estado de miedo que hizo gobernable a la provincia.

La organización para – policial formada por alrededor de doscientos federales, la llamada “*Sociedad Popular Restauradora*”, tenía como práctica habitual allanar las viviendas particulares en búsqueda de evidencia criminatoria (aspecto reiterado en *Amalia*). Por lo general, los que resultaban escogidos, si salvaban sus vidas, elegían el camino del exilio. Después de varias advertencias, venían los asesinatos. El método preferido por los mazorqueros fue el degüello a cuchillo, realizado luego de someter a las víctimas a humillantes rituales de feminización y sadismo.

Cuando la Federación parecía amenazada, el terror se intensificaba. Así, Buenos Aires vivió su período de mayor terror entre los años 1838 a 1842. La caída del gobierno de Oribe en Uruguay en 1838 (recordemos que Mármol fue uno de los tantos exiliados al Uruguay), hizo evidente las conexiones entre los emigrados unitarios y los franceses, acentuando los temores del régimen sobre una invasión a la provincia. Como reacción, el gobierno confeccionó listas de unitarios, confiscó sus propiedades y forzó a muchos a dejar el país: “La magnitud del terror de Estado no es fácil de determinar. El número de

asesinatos políticos durante el periodo 1829 – 1852 oscila, de acuerdo a la estimación de que se trate, entre un mínimo de 250 y un máximo de 6.000”.³⁴

La política de esta época se entiende a través de los significados que los federales acordaron al orden republicano. Dicho discurso estuvo asentado sobre cuatro componentes, según el historiador Ricardo Salvatore, a saber:

- 1- el ideal de un mundo rural estable y armónico, con fronteras claras a la propiedad y con jerarquías sociales bien delimitadas, una sociedad en que cada uno tenía un rol social, “natural”;
- 2- la imagen de una república amenazada por una banda de conspiradores de clase alta. Los unitarios aparecían como un grupo de alienados mentales, perversos morales y herejes, siempre dispuestos a subvertir el orden institucional;
- 3- la defensa del “Sistema Americano”, es decir, la defensa de una confraternidad de repúblicas americanas enfrentadas con las ambiciosas monarquías europeas;
- 4- la adaptación entre teoría y realidad políticas. El orden republicano requería restaurar el orden social, calmar las pasiones de la revolución para poder funcionar. De nada servían las instituciones si los ciudadanos no acataban la ley, por ello se afirma que

³⁴ Ricardo Salvatore, “Consolidación del régimen rosista (1835 – 1852)”, en *Nueva Historia Argentina*. Op. Cit. Pág. 333.

el orden que intentaba imponer el gobierno rosista era un orden coercitivo que, asimismo, hacia uso de la religión católica para afianzar su propio catecismo político.

1.3.2.1 La ley y el castigo

Debido a que Rosas ayudó a la recuperación del orden institucional en la provincia en 1820, fue nombrado "Restaurador de las Leyes".³⁵

Las leyes, durante su gobierno, adquirieron un carácter regulador de las relaciones sociales entre los individuos y entre éstos y el Estado, porque los jueces se preocuparon por hacer que aquellas se cumplieran.

Que los ciudadanos vieran los castigos corporales impuestos a aquellos que infringían la ley servía para mostrar la determinación del gobierno de castigar el delito y de inculcar la letra de la ley por medio de la violencia.

¿Cuáles eran las leyes que velaban los jueces? Rosas llamaba "leyes" a un conjunto de disposiciones, leyes, decretos, circulares, nunca codificadas ni ordenadas. Había normas inherentes a la marcha de la administración, normas sobre el cuidado de los bienes públicos, y las obligaciones fiscales de los ciudadanos y normas que reprimían los delitos contra el Estado.

³⁵ Respecto a este título personal, José Pablo Feinmann afirma: "Había que *restaurar* la nación. De aquí el título con el que se inviste: *restaurador de las leyes*. ¿Qué leyes?. Las *leyes de la nación*. Las leyes no escritas. Las costumbres, las tradiciones, los hábitos, el idioma, la religión. Es lo que Rosas sabía que estaba. Lo que delineaba la identidad nacional". José Pablo Feinmann. *Filosofía y Nación*. Buenos Aires: Legasa, 1982. Pág. 60.

1.3.2.2 Prácticas políticas en la búsqueda de una identidad nacional

Es importante recuperar el protagonismo de las "masas" rurales y urbanas en la conformación del régimen rosista y es preciso comprender la relación entre Rosas y los líderes federales con las masas de los ciudadanos en el contexto de la cultura política propia del período, es decir, teniendo en cuenta las particulares concepciones que sobre "la política" tenían sus participantes, y a las formas en que era aceptable o posible "expresar" opiniones de dicha índole. Es importante rescatar este hecho ya que el mismo se describe a lo largo de numerosos episodios de la novela en cuestión.

La participación política de la población de menores recursos a través de las elecciones, las festividades patrióticas, las milicias y las sociedades africanas dieron especificidad y dinámica a la política del período. En este contexto, la misma no estaba separada de la vida cotidiana y, por lo tanto, se "hacía política" en múltiples ámbitos y de diversa forma. Ser federal implicaba expresarse en contra del "sistema de la unidad", "vestir a la usanza federal" y contribuir con bienes y servicios personales a la causa federal.

Pese a que el sufragio popular ejercido de manera amplia por los varones desde la ley de 1821 siguió legitimando la autoridad de los gobernantes, el sistema de lista única sirvió para excluir de la contienda política a los opositores de Rosas. Las elecciones fueron prácticas políticas que involucraron a grandes sectores de la población urbana y rural, sobre todo aquellos de menores recursos económicos y educativos. Más que rituales de la dictadura, sirvieron para hacer que estos sectores se sintieran partícipes de la construcción de la Confederación. El ejercicio periódico del voto sostenía y vindicaba la idea de un orden republicano en funcionamiento.

Por su parte, las fiestas patrias servían al gobierno como un escenario donde se representaban ante el pueblo los principios del federalismo, la necesidad de continuar el

esfuerzo de guerra y la gratitud del pueblo federal a Rosas y sus jefes militares. Las fiestas contenían referencias explícitas y claras al objeto de las celebraciones: el recuerdo de la Revolución de Mayo y de la Independencia, el entusiasmo colectivo por la victoria de los ejércitos federales, la visita de un líder federal de otra provincia, o el fracaso de algún atentado contra Rosas.

Hubo diferentes formas de “ser federal”, relacionadas con los recursos y la posición social de los sujetos: los “*federales de bolsillo*” cuya adhesión a la causa federal era motivada por el interés y porque sus muestras de federalismo consistían solo en donaciones de caballos y reses para el ejército; “*federales de servicio*”, quienes se habían unido al federalismo por sus convicciones y estaban dispuestos a contribuir a la causa no sólo con bienes sino también con sus personas; y “*federales de opinión*”, que se expresaban públicamente por la causa federal. Para acceder a los cargos públicos se requería ser “*federal decidido*”, es decir, haberse pronunciado públicamente a favor de la causa federal.

Por su parte, la vestimenta que llevaban los seguidores rosistas incluía, para los hombres, la obligatoriedad de usar la divisa en la chaqueta y el cintillo en el sombrero y, para las mujeres, la necesidad de llevar moño federal en el cabello.

1.3.3 La Gran Alianza y el final del gobierno rosista

En 1851 el gobernador de Entre Ríos emitió un decreto, conocido como el “pronunciamiento” de Urquiza, en el cual aceptaba la renuncia de Rosas y reasumía para Entre Ríos la conducción de las relaciones exteriores.

En conflicto era en escena económico: Entre Ríos venía reclamando la libre navegación de los ríos, lo que permitía el intercambio de su producción con el exterior sin necesidad de pasar por Buenos Aires.

Urquiza decidió formar su ejército y alistó a sus hombres en el "Ejército Grande", avanzó sobre Buenos Aires y derrotó a Rosas en la batalla de Caseros, el 3 de febrero de 1852.

Ello puso fin al régimen rosista. Rosas aceptó los hechos y emprendió el camino del exilio. Herido en la mano derecha y acompañado sólo por un asistente, Rosas buscó protección en la casa del encargado de negocios de Gran Bretaña, Robert Gore, y en la mañana siguiente se embarcó hacia Inglaterra.

1.3.4 Relación entre los dos gobiernos de Rosas y los intelectuales argentinos.

Juan Manuel de Rosas se relacionó en ambos gobiernos con la esfera intelectual de modos muy distintos.

En un principio, y bajo su primer gobierno, las actividades intelectuales tenían en el periodismo una tribuna abierta para la difusión y el debate. La libertad de prensa aseguraba el diálogo de los ilustrados con el pueblo. Con el paso del tiempo, dado el carácter militante del periodismo, el único que sobrevivió fue el federal debido a la fuerte opresión del gobierno rosista. En este sentido, coincidimos con la apreciación que realiza José Pablo Feinmann respecto a las ideas del Restaurador en oposición a las de uno de los intelectuales que comenzó defendiendo su figura pero que luego pasó al exilio como un integrante más de la generación de los proscritos: Juan Bautista Alberdi:

Crear todo de nuevo, proponía Rosas. *Crear todo*, era la tarea de Alberdi. Y en ese *de nuevo* que exige el caudillo y omite el escritor, está la secreta causa que los llevó a enfrentarse. Porque *crear todo de nuevo* no es *crear todo* sino *restaurarlo todo*. Hay una diferencia, y es decisiva.³⁶

³⁶ José Pablo Feinmann. Op. Cit. Pág. 63.

En 1829 se produjo la proscripción de los ciudadanos de filiación unitaria, mientras que años más tarde, al asumir Rosas el gobierno de Buenos Aires por segunda vez, en 1835, las medidas represivas fueron cada vez más agudas y terminaron liquidando toda actividad política adversa.

1.3.4.1 Creación del “Salón Literario”

Pese a la situación anteriormente descrita, en junio de 1837 abrió sus puertas el “Salón Literario”. A Marcos Sastre le corresponde el mérito de la creación del mismo. Los jóvenes³⁷ impulsados por Sastre, admitieron las novedades que se venían produciendo en Europa, y al integrarse al movimiento generacional, esas parcialidades culturales se aportaron a una elaboración doctrinaria en conjunto. En este sentido, Tulio Halperin Donghi afirma: “El grupo surge entonces como un *clerice de penseé*, decidido a consagrarse por largo tiempo a una lenta tarea de proselitismo de quienes ocupaban posiciones de influencia en la constelación política federal, en Buenos Aires y el Interior”.³⁸

La sensibilidad romántica, introducida por Echeverría, prendió rápidamente entre la juventud porteña porque implicaba emancipación de inflexibles normas tradicionales, una vuelta a la espontaneidad en la captación de la naturaleza y en la expresión de los sentimientos, exaltación de lo nacional, fe ilimitada en el progreso de los pueblos cuya hermandad crecía cada día.

³⁷ Felipe Pigna afirma al respecto: “Los jóvenes del 37 ejercieron su influencia desde dos agrupaciones: el Salón Literario (...) y “La Joven Argentina”, sociedad secreta fundada por Echeverría en 1838. Adherían a las ideas del romanticismo europeo y la democracia liberal de la primera mitad del siglo XIX. Para los hombres del 37, los males del país se reducían principalmente a tres: la tierra, la tradición española y la raza. Sólo la transformación previa de los mismos conduciría al triunfo del progreso”. Felipe Pigna. *Los mitos de la Argentina 2. De San Martín a “El granero del mundo”*. Buenos Aires: Planeta, 2004. Pág. 209.

³⁸ Tulio Halperin Donghi. *Una nación para el desierto argentino*. Buenos Aires: Ediciones de América Latina, 2004. Pág. 14.

Mediante la consulta a discursos pronunciados en el Salón Literario, se extraen los siguientes ordenamientos básicos de la época:

- 1- estructuración de una cultura nacional;
- 2- difusión democrática y popular de los bienes intelectuales;
- 3- conocimiento y estudio de la realidad social y material del país;
- 4- integración realista con el movimiento de ideas y tendencias renovadoras vigentes en el mundo; enfrentamiento activo de las tradiciones retrógradas³⁹.

Cabe destacar que en un principio, prestaron colaboración a las actividades del Salón, Vicente López, Felipe Senillosa y hasta Pedro de Angelis, que luego formó parte de la literatura rosista a ultranza.

Desaparecido el "Salón Literario", se produjo una reordenación en el rumbo de quienes habían sido sus integrantes, y luego del bloqueo francés, dado que los mismos eran conocidos por su particular afección a la cultura francesa y dada la exacerbada xenofobia que afloró en grandes sectores de la población, debieron abandonar la Argentina desde fines de 1838 y hasta 1840.

1.3.4.2 El Exilio

El exilio podría ser considerado una especie de derrota donde se configura la marca de un derrotado en una batalla o una guerra y el canto amargo de su pena. La fuga del propio territorio implica una necesidad de encontrar un estado mejor, un sitio mejor, un estar mejor. El exilio permite imaginar desde afuera la nación (tal como lo hace Mármol), pero los que se quedan también expanden los límites de la nación que están imaginando, y éste es el caso de Rosas. Ellos no pueden dejar de incluir en esa imaginación colectiva, el colectivo del exilio, sus rutas de destierro y los peregrinos.

³⁹ Esta especie de compilado de máximas del "Salón Literario", fue extraída del siguiente texto: AA.VV. *5 Siglos de Literatura en la Argentina*. Buenos Aires: Corregidor, 1993. Pág. 127.

Los escritores y publicistas que optaron por permanecer en Montevideo, exiliados a causa del régimen rosista, fueron absorbidos por el medio político y periodístico local, perdiendo gradualmente las características ideológicas distintivas que antes los habían separado de sus aliados unitarios, federales y colorados. Además, con el correr de los años, la presencia abrumadora de los argentinos tendería a encarrilarse por canales más reconfortantes y su participación activa en la política local quedaría progresivamente circunscripta al ámbito del periodismo.

Esto no ocurre con José Mármol quien elige permanecer durante la mayor parte de su exilio en Montevideo – salvo una corta estadía en Río de Janeiro, donde Juana Manso de Noronha, su amiga, le facilitó contactos – incrementando su presencia en las discusiones públicas a medida que los otros románticos abandonaban la lucha.

Adriana Amante afirma:

Brasil es un lugar ya de por sí muy cargado de utopías en la visión del errante argentino que pisa su suelo, a la vez que es una nación con una forma de gobierno que confunde al buscador de modelos, por su propia naturaleza sociopolítica, ya que ofrece el espectáculo de la deshumanización en su modelo esclavista y, a la vez, muestra el camino de una civilización posible en la monarquía constitucional de Pedro II.⁴⁰

De este modo, Brasil se diseña como el país de las maravillas de la naturaleza. En este sentido, llama la atención el modo en que Sarmiento comienza su carta desde la ciudad tropical de Río de Janeiro. Allí, el autor ha ingresado en el terreno de la desmesura, pero encuentra un principio de orden; percibe y anota las primeras marcas de sistematicidad en la ruta brasileña del exilio argentino (que completará en su segundo pasaje por Río de Janeiro, después de la caída de Rosas): “La emigración argentina enseña aquí de vez

⁴⁰ Adriana Amante. “El exilio en la época de Rosas”, en AA.VV. *Fronteras literarias en la literatura hispanoamericana*. Buenos Aires: Instituto de Literatura Hispanoamericana, 1996. Pág. 89.

en cuando algún resto del antiguo partido unitario; Santa Catalina y San Pedro son, sin embargo, los puntos donde mayor número de emigrados se han acogido. Una joya encontré en Río de Janeiro, Mármol, el joven poeta que preludia su lira, cuando no hay oídos sino orejas en su patria para escucharlo”.

Por su parte, la crítica mencionada anteriormente describe el exilio en **Montevideo** como “(...) una prolongación bastante cierta de la patria perdida, porque Rosas alarga los fuertes brazos de su poder para cubrir esa porción de tierra con su sistema político. (...) En ese sitio – “Montevideo o la nueva Troya”, como la llamó Dumas padre –, el exiliado lee la nación perdida e indaga nuevos caminos políticos, para reconstruir la patria desde afuera”.⁴¹

Los emigrados en esa orilla conforman la Legión Argentina para la defensa de la plaza; toman las armas o se lanzan a un combate feroz por medio de la prensa que, desde hacía un tiempo, practicaban.

Para completar esta idea del exilio que también figura en la novela, debemos recordar que en la misma, la tensión exilio – no exilio se presenta al comienzo de una manera directa: Eduardo Belgrano dice “*hay que irse*”, Daniel Bello afirma “*hay que quedarse*”. La posición de Belgrano se mantiene a través de todo el texto, pero la posición de Bello cambia y muy sutilmente comienza a degradarse hasta sentenciar él mismo: “(...) tenemos desde hoy que comenzar otro trabajo. El trabajo de la emigración (...)” (Mármol, 220). De esta manera se legitima, mediante el sujeto de poder, la posición única en 1840, la decisión de emigrar.

⁴¹ Adriana Amante. Op. Cit. Pág. 91.

1.3.4.3 La literatura rosista

Para poder observar el desarrollo de la literatura argentina en la época de Rosas, resulta pertinente citar las palabras de Vicente Fidel López quien afirma acerca de esta figura lo siguiente: "Rosas no era ciertamente un bandolero desmelenado y plebeyo (...); sino un déspota patricio de rasgos imperiales (...); sin escrúpulos para consolidar su poder en el centro de una gran capital histórica".⁴² Esta cita permite entrever que Rosas no sólo se conformaba con la represión político – social, sino que apelaba también a la represión en el campo de las ideas.

Ya nos hemos ocupado en líneas anteriores de describir a los jóvenes románticos que debieron forjar su exilio a cambio de libertad intelectual. Este es el momento de referirnos a la literatura rosista, aquella que defendía la figura del Restaurador a ultranza. Y no podemos referirnos a la misma sin aludir directamente a uno de sus mayores representantes: Don Pedro de Angelis.

Si bien, tal como lo hemos afirmado anteriormente, éste en un principio prestó colaboración a las actividades del Salón, luego se inclinó inmediatamente a ser un vocero de la causa federal. De este modo escribía en "El Archivo Americano" respecto a los jóvenes unitarios:

El plantel de este club de revoltosos se componía de unos cuantos estudiantes de derecho, inquietos, presumidos, holgazanes, y muy aficionados a la literatura romántica. Sin más nociones que las que se adquieren en un aula, y solamente por haber leído las novelas de Hugo y los dramas de Dumas, se consideraban capaces de dar una nueva dirección a las ideas, a las costumbres, y hasta a los destinos de su patria. Con aquel tono dogmático, tan propio de la ignorancia (...).⁴³

⁴² Vicente Fidel López. *Manual de Historia Argentina, Tomo II*. Págs. 400 – 401.

⁴³ "Archivo Americano", Enero 28 de 1847, en Academia Nacional de la Historia, dir. Ricardo Levene, *Historia de la Nación Argentina*. (Vol. VII. Rosas y su época). Buenos Aires: El Ateneo, 1962. Pág. 313.

Pedro De Angelis (1784 – 1859), fue polígrafo erudito. Se desempeñó como periodista, educador, y estudioso de las lenguas indígenas. Empezó, entre tantas obras, la *Colección*, que Rosas ayudó a editar. Fue, en su función de traductor, el intermediario entre la lectura y las ideas. De Angelis se debía a Rosas por ser este último el foco mismo del poder, no un tirano federal, y quien sustentaba económicamente sus proyectos. De Angelis⁴⁴ es el letrado del rosismo, aunque en la posteridad haya sido terriblemente cuestionado y hasta olvidado. A él se sumaban ciertas “voces federales”, a las que Rosas permitía la emulación laudatoria a su persona y a su gobierno.

Finalmente, resulta pertinente mencionar las palabras de Rosalía Baltar al establecer la oposición de la Generación del 37' con la voces de la Federación:

En los jóvenes del 37', el discurso se hace y enfrenta a la figura temáticamente construida por la voz que, irremisiblemente así se proclama vencedora. En las voces de la federación, por el contrario, el discurso se hace y arma desde la figura de Rosas pero la voz enunciadora desaparece, aún cuando no se vuelva anónima, presentándose así, monolítica. Rosas es enemigo de los unitarios y de ese modo se expone, pero es también el devorador de la identidad de los federales, que sólo existen en la representación y en el nombre del Restaurador.⁴⁵

⁴⁴ Respecto a esta figura, Alejandra Laera en su estudio sobre Echeverría afirma: “De Angelis (...) presenta a Echeverría y a la Asociación de Mayo como un “club de revoltosos” del que la frecuentación de la literatura romántica sería el principal y, acaso, el único rasgo distintivo: “solamente por haber leído las novelas de Hugo y los dramas de Dumas, se consideraban capaces de dar una nueva dirección a las ideas, a las costumbres, y hasta a los destinos de su patria”. Alejandra Laera y Martín Kohan (comps). *Las brújulas del extraviado. Para una lectura integral de Esteban Echeverría*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo, 2006. Pág. 242.

⁴⁵ Rosalía Baltar. *Tesis de Maestría en Letras Hispánicas*. “En la solapa romántica, una divisa punzó. Prácticas culturales en la Argentina de Rosas”. Directora: Dra. Adriana Rodríguez Périco. Mar del Plata, 2006.

1.4 José Mármol y su época. Marco biográfico

¿Cuál es la importancia de la inserción de la biografía de autor en el presente trabajo?

Partiendo de la premisa de que toda mentalidad posee una “vida cotidiana”⁴⁶ que excede los límites de la literatura, creemos necesario relevar ciertos datos biográficos de José Mármol que “hacen” a su obra, es decir, rasgos de su vida que se imprimen en la literatura, entre ellos, su época de exiliado que cobra en la novela un sentido y una relevancia fundamentales.

José Mármol nació en Buenos Aires, en 1817. Su padre era porteño y su madre uruguaya. La estrechez económica de su infancia en Buenos Aires y Montevideo se agrava después de la muerte de su madre; éste queda reducido a la pequeña pensión que le envía su padre, emigrado en Brasil, después de haber combatido en la lucha de la Independencia.

Pasó por la escuela y más tarde entró en la Facultad de Derecho donde se encontró con Diego Alcorta, que era profesor de Filosofía. Al parecer, Alcorta ejerció mucha influencia sobre su carácter. Al menos así lo confiesa Mármol:

Cada joven de nuestros amigos, cada hombre de la generación a que pertenecemos y que ha sido educado en la Universidad de Buenos Aires es un compromiso vivo, palpitante, elocuente del doctor Alcorta. Somos sus ideas en acción. Somos la reproducción multiplicada de su virtud patricia, de su conciencia humana, de su pensamiento filosófico. Desde la cátedra, él ha encendido en nuestro corazón el entusiasmo por todo lo que es grande; por el bien, por la libertad, por la justicia.⁴⁷

Mármol fue uno de los estudiantes que no se doctoraron nunca. En 1839 estuvo encerrado en cárcel por razones políticas durante seis días, desde el primero hasta el 7 de abril. Entonces aprovechó para escribir en la pared de su calabozo unos versos contra

⁴⁶ Se recomienda consultar para este tópico de la “vida privada”, el texto de George Duby, *Historia de la vida privada*. Madrid: Taurus, 1991.

⁴⁷ Ignacio B. Anzoategui. “José Mármol”, en *Vidas de muertos*. Buenos Aires: Colección Megáfono. 1934. Págs. 7 – 8.

el Gobernador.⁴⁸ Por fin, resentido con la patria, se desterró voluntariamente y se llamó proscrito.

La elaboración de la obra de nuestro autor está condicionada por varios factores, sincrónicos y diacrónicos: el contexto histórico, el ambiente cultural, las influencias literarias, las experiencias de la persecución rosista y el largo exilio. Mármol, como cualquier escritor, está en el centro de su creación, influido por cerca de una decena de determinantes.

De su producción literaria se debe consignar que en 1842 escribió dos dramas, *El Cruzado* y *El Poeta*.

Asimismo, Mármol fue en Montevideo un activo publicista. Luego de triunfar en el certamen poético de 1841, y de haberse ganado la amistad y protección de Florencio Varela, inició una incesante actividad de periodista, primero como colaborador de los dos periódicos liberales más importantes de Montevideo, "*El comercio del Plata*", dirigido por Florencio Varela, y el "*Nacional de Lamas*", y después "*¡Muera Rosas!*" (1841 – 1842) y "*El guerrillero*" (1843).

Durante su estadía en Río de Janeiro aparecieron artículos suyos en portugués en el "*Ostensor Brasileiro*" de esa ciudad. Una vez avanzada su labor periodística, funda sus propios periódicos: "*El Álbum*" y "*El Paquete de Buenos Aires*", en 1844, y en 1847 "*El Conservador*".

Escribe no sólo notas de actualidad sino también poesías y artículos políticos y de doctrina en los que explica y precisa su posición dentro del ideal liberal.

⁴⁸ "Mármol esboza en *Amalia* (en el espacio de una nota al pie) el recuerdo de cómo en la cárcel donde había estado preso antes de ir al destierro se las arregló para dejar escrito sobre los muros, con un palito quemado, algunos versos enfervorizados en contra del dictador ("*Sólo, sumido en un calabozo donde apenas entraba la luz del día por una pequeña claraboya, yo no olvidaré nunca el placer que sentí cuando el jefe de policía consintió en que se me permitiese hacer traer alguna velas y algunos libros. Y fue sobre la llama de esas velas donde carbonicé algunos palitos de yerba mate para escribir con ellos, sobre las paredes de mi calabozo, los primeros versos contra Rosas*")". Alejandra Laera y Martín Kohan (Comps). Op. Cit. Pág. 36.

Algunos de estos escritos aparecieron posteriormente como opúsculos separados, como por ejemplo: "*Examen crítico de la juventud progresista de Río de Janeiro*", publicado en Montevideo en 1847, y "*Consideraciones políticas*", publicado en Buenos Aires en 1854.

Con el asesinato de Florencio Varela, acaecido el 20 de marzo de 1848, la prensa de Montevideo pierde a su periodista de mayor prestigio. Su aguda inteligencia lo había convertido en el verdadero mentor político de los unitarios, y su cultura y su buen gusto en un respetado crítico literario y de arte. En este momento, Mármol gozaba ya de tal reputación periodística que se convierte, dentro de sus posibilidades, en el natural sucesor de Varela.

Funda en 1851 un nuevo periódico, "*La Semana*", donde sigue registrando todas las novedades políticas y manteniendo vivo el espíritu de lucha contra Rosas. Diez años de tareas comunes y de combate en el periodismo político estrechan su amistad con Juan Bautista Alberdi, Bartolomé Mitre, Juan María Gutiérrez, y lo pone en relación con toda la intelectualidad de la emigración, tanto de Montevideo como de Chile y Bolivia. Sus amigos le hacen llegar cuanto material político les parece interesante o susceptible de ser utilizado para sus fines.

En esta época mantiene correspondencia directa y continua con Urquiza y con sus corresponsales secretos en Buenos Aires, de quienes obtiene informes fidedignos y completos de lo que sucede en la capital. Casi simultáneamente aparecen el artículo en la "*Gaceta Mercantil*" y la respuesta en "*La Semana*". El periódico publicó la proclama de Urquiza el 1° de Mayo de 1851, y siguió apareciendo hasta las vísperas de Caseros, cuando su director se dispone a trasladarse a Buenos Aires una vez producida la caída de Rosas.

Toda esta larga experiencia de escritor político le permite a Mármol emprender tareas de mayor trascendencia, y es así como concibe una novela de la magnitud de *Amalia*, en la que tanto esa misma experiencia como todo el material acumulado durante su actividad periodística constituyen buena parte de su fondo documental.

Retomando su estancia en Brasil, es a los 25 años cuando Mármol decide trasladarse a dicho país huyendo de Oribe, quien había puesto en estado de sitio a Montevideo. Cuando desembarcó en Río de Janeiro, se asustó con el tamaño de las plantas. De ahí nació "El peregrino", "*que es una montonera de lugares comunes grandilocuentes*". El viaje del peregrino en los "Cantos", coincide con el viaje que el poeta emprendió en 1844, desde Río de Janeiro hasta las proximidades del Estrecho de Magallanes. En el deliberado desorden del poema, rasgo típicamente romántico, ("*esta inconstancia en mi poema / al grotesco saltando de lo serio / no es tanto inspiración como sistema*"), la voz de Carlos, el peregrino, adopta inflexiones diversas para dar expresión a las amarguras del exilio, burlándose de las prácticas de los editores de Montevideo. Según las palabras de Adolfo Prieto, "(...) la voz del peregrino, (...) quiere nombrar, inventar, extender el mapa del país en toda su extensión".⁴⁹

La figura del proscrito cobra importancia simbólica en toda la obra de Mármol. La calidad determinante del proscrito – peregrino es la de ser un desterrado de sí mismo. Y en la "Dedicatoria" que José Mármol escribió para su largo poema, declaró, en 1847, esa melancólica especie que signó su vida de desterrado: "Orgullo de mi origen – le plañía a la Patria, moriré en el destierro, si no puedo algún día respirar en tu seno el aire fresco de la Libertad; pero mi última palabra será tu nombre, mi último pensamiento,

⁴⁹ Adolfo Prieto. "José Mármol", en *Los viajeros ingleses y la emergencia de la literatura argentina (1820 – 1850)*. Buenos Aires: Sudamericana, 1996. Pág. 151.

será tu imagen”.⁵⁰ Esta identificación de la patria con la figura femenina es notable, incluso en la novela objeto de nuestro análisis.

Por su parte, el sentido de la proscripción resulta evidentemente autobiográfico en la obra de Mármol. Así, en los versos 15 / 19, del Canto Primero, dirá: “¡El! El proscrito trovador del Plata, / que, conducido por la suerte ingrata, / cinco años ha que vaga por la vida, / sin Patria, sin hogar, y sin querida”. Esa condición odiseica, donde el cambio de lugares recorridos constituye una permanente incitación para el hallazgo de nuevos motivos de vida y literatura, se dio tanto en la realidad, como en las intenciones, y en la obra de nuestro autor

Alberto Brasi Brambilla destaca dos constantes en la obra de Mármol: “Una: la indeterminación geográfica o espacial de su vida, de su acción, de su contexto biográfico, otra: la dialéctica del sufrimiento por la lejanía, base concreta del ethos que justifica y eleva la proscripción”.⁵¹

Retomando su producción literaria, a lo largo de sus doce años de destierro, Mármol realiza una amplia actividad. Como ya hemos dicho, orientado por el neoclásico Florencio Varela, escribe sus primeras composiciones civiles, por las que ha sido calificado por Menéndez Pelayo de “verdugo poético de Rosas”. En 1842 estrena en Montevideo los dramas en verso, llenos de resonancias de Espronceda y Zorrilla; al mismo tiempo cultiva un periodismo combatiente, antirrosista. Se traslada a Río de Janeiro, en 1843, en donde entra en relación con la literatura francesa, en la casa del general Tomás Guido. Al regresar a Montevideo, en 1846, publica *El peregrino* y *Cantos del peregrino*, típicos ejemplos de poesía romántica, influida por Echeverría, Zorrilla, Lamartine y *Childe-Harold*, de Byron.

⁵⁰ José Mármol. “Dedicatoria” a *Cantos del peregrino*. (Faltan datos de edición).

⁵¹ Alberto Brasi Brambilla. *Los sentidos y los símbolos en la obra de José Mármol*. Buenos Aires: Academia Argentina de Letras. 1971. Pág. 93.

La obra lírica de Mármol se completa con *Armonías* (1851) y los tres volúmenes de *Poesías*, aparecidos en 1855. Por las mismas fechas publica las entregas de *Amalia*, en su revista *La Semana*, y la edición definitiva de la novela.

Al regresar a Buenos Aires, luego de la caída de Rosas y de la victoria del general Urquiza, desempeñó cargos diplomáticos en Chile y Bolivia; dirige *El Progreso*, incrementa su actividad política, publica distintos fascículos. Fue elegido dos veces senador y una vez diputado. Más tarde fue nombrado embajador en Brasil, y cuando volvió de la Corte, desde 1858 hasta su muerte, en 1881, desempeñó cargos como director de la Biblioteca Nacional de Buenos Aires.

A modo de conclusión de este apartado cabe preguntarnos entonces nuevamente, ¿cuál es la importancia de la inserción de la biografía de autor en el presente trabajo?. La respuesta resulta evidente: Mármol ha podido construir su novela sobre la base de posibles experiencias personales, y ello explica en parte el por qué dicho texto provoca esa notable impresión de vida. Por ello Adolfo Mitre imprime en esta novela, el carácter de “histórica” y “autobiográfica”, afirmando:

Se puede decir que toda novela es en esencia una autobiografía disfrazada, y en lo que a *Amalia* respecta nadie duda de la primacía de la inspiración subjetiva. Todo la proclama: el ambiente en que se desarrolla, los episodios que narra, los personajes que presenta. Es una “novela histórica”, que como todas une al fondo documental una vivificante dosis de ficción. Más en ésta prevalece, en *Amalia*, el dictado de la experiencia personal.⁵²

⁵² Adolfo Mitre. “Prólogo” a *Amalia*. Buenos Aires: Estrada. (Faltan datos de edición). Pág. 29.

2. ESTADO DE LA CUESTIÓN

2.1 Sistema de lecturas en torno a la producción de *Mármol*. Siglos XIX y XX

José Mármol es un escritor reconocido, consagrado a partir de la publicación de *Amalia* en forma de folletín en el año 1851, en el periódico "La Semana" (dirigido por el mismo autor), y años después, en formato de novela.

Debido a ello, la novela ha sido estudiada a lo largo de los años desde el momento de su publicación. Con respecto al enfoque tradicional y a la cuestión genérica, debemos mencionar las *Historias de la literatura argentina*, (Ricardo Rojas, Arrieta, entre otros). Mediante las mismas, será posible trazar una genealogía de la literatura nacional en relación permanente con la Historia y política Argentina.

Por su parte, autores contemporáneos a Mármol (Juan Bautista Alberdi, Esteban Echeverría, entre otros), han expuesto sus ideas políticas en numerosos textos. Los mismos serán una fuente importante para el estudio de *Amalia*, y su contextualización.

En esta sección iremos esbozando este sistema de lecturas que se fueron realizando en torno de la figura de José Mármol y su producción, a lo largo de los siglos XIX y XX, para finalmente, observar qué influjo tuvo en la producción literaria posterior y porqué podemos hablar de *Amalia* como novela canónica del siglo XIX.

2.1.1 ¿Cómo fue leída esta novela por las *Historias de la literatura argentina*?

El presente apartado tiene por objetivo rastrear las diferentes lecturas que se hicieron de *Amalia* en tres *Historias de la literatura argentina* (siguiendo el orden cronológico de su publicación), a saber, la de Ricardo Rojas (en su II Volumen titulado "Los Modernos"); la de Rafael Alberto Arrieta (*Historia de la literatura argentina, Tomo II*), en un trabajo titulado "José Mármol, poeta y novelista de la proscripción", y la de Adolfo Prieto y Carlos Dámaso Martínez en la edición del Centro Editor de América

Latina (C.E.A.L). Asimismo, incluiremos ciertas apreciaciones del ya nombrado crítico David Viñas en su *Literatura argentina y realidad política*, para dar cierre al apartado.

El historiador Eric Hobsbawn⁵³ habla de “invención de tradiciones”, definida como la creación de prácticas y rituales simbólicos que procuran inculcar una serie de valores y reglas de conducta que, por medio de la constante reiteración del colectivo social, son capaces de fijar una continuidad con el pasado histórico.

Por ello, y en consonancia con nuestra hipótesis de trabajo, nos interesa estudiar cómo fue leída esta novela por las diversas *Historias de la Literatura Argentina* poniendo en cuestionamiento si la “invención de tradiciones” que postula Hobsbawn funcionó en el caso de *Mármol* o no; y en todo caso qué fue lo que se rescató de esta obra.

2.1.1.1 Ricardo Rojas y el nacionalismo a flor de piel

La primera edición de la *Historia de la literatura argentina*, de Ricardo Rojas, reimpressa hacia el año 1924, estuvo dividida en cuatro tomos publicados en el siguiente orden cronológico: “Los Gauchescos” (1917), “Los Coloniales” (1918), “Los Proscriptos” (1919), y “Los Modernos” (1922).

Dicho crítico afirmaba en el Prefacio a su Primera Edición:

Entre tanto, necesito anticipar que el campo de nuestra literatura ha sido contemplado desde cuatro perspectivas diversas:

1° el rumbo de nuestra formación nativa, bajo el nombre genérico de “Los Gauchescos”;

2° el rumbo de nuestra evolución hispanoamericana, bajo el nombre genérico de “Los Coloniales”;

3° el rumbo de nuestra organización democrática, bajo el nombre genérico de “Los Proscriptos”;

4° el rumbo de nuestra renovación cosmopolita, bajo el nombre genérico de “Los modernos”.

⁵³ Eric Hobsbawn and Terence Ranger (ed). *The invention of tradition*. Cambridge: University Press, 1985.

Agregando:

(...) una literatura nacional es el fruto de inteligencias individuales, pero éstas son actividades de conciencia colectiva de un pueblo cuyos órganos históricos son el *territorio*, la *raza*, el *idioma*, la *tradición*. La tónica resultante de estos cuatro elementos se traduce en un modo de comprender, de sentir y de practicar la vida, o sea en el alma de la nación, cuyo documento es su literatura.⁵⁴

Con el tiempo, estos cuatro primeros tomos se fueron desdoblado hasta llegar a lo que hoy se nos ofrece: nueve tomos divididos de la siguiente manera: 1º y 2º “Los Gauchescos”, 3º y 4º “Los Coloniales”, 5º y 6º “Los Proscriptos”, 7º y 8º “Los Modernos”, y 9º “Índice general de nombres”.

En Ricardo Rojas, lo patriótico se transforma en lo nacional. Si de definir nuestra nacionalidad se trata, lo hará al ubicar estratégicamente la base de la argentinidad en el gaucho.⁵⁵ Tal como afirma Susana Santos,

En la Historia de Ricardo Rojas se trata de la representación de una singularidad: la argentinidad. Pero también, y principalmente, la propia obra, según lo percibió con resentimiento Paul Groussac, se constituye programáticamente en archivo como posibilidad de enunciados regulatorios de las sucesivas historias de literatura nacional.⁵⁶

En su lectura de *Amalia*, en el tomo “Los Modernos”, Rojas la define como ensayo primigenio junto a “El Matadero”, de Esteban Echeverría. La misma sigue una cierta tradición de “*hibridez y descuido*” cuyos antecedentes se encuentran “(...) durante la tiranía de Rosas, cuando empezó la introducción de novelas extranjeras, cuyo aviso de

⁵⁴ Ricardo Rojas. *Historia de la literatura argentina*. Tomo I. Buenos Aires: Losada, 1948. Pág. 23.

⁵⁵ Tal es así que el mismo Rojas afirma: “Así concebí mi plan y mi doctrina. No de otro modo el gaucho de nuestras pampas hallaba su rumbo en la ondulación de los pastos y presentía el agua próxima por la vecindad de las aves”. Ricardo Rojas. Op. Cit. Tomo I. Pág. 24.

⁵⁶ Susana Santos, “Historias de la Historia: Simpatías y diferencias del proyecto de Capítulo (CEAL) en la historiografía de la literatura argentina (1917-1979)”; en Mónica Bueno y Miguel Taroncher (comp.), *La forma de la Cultura*. Buenos Aires: CEAL, 2006.

venta solían publicar las librerías en “La Gaceta Mercantil”; pero antes de Caseros no se imprimían novelas en el país, salvo pocas excepciones”.⁵⁷

Asimismo el crítico destaca la hibridez genérica que ya se practicaba en los tiempos de publicación de la novela: “Durante aquellas génesis de nuestra novela (segunda mitad del siglo XIX), las formas fueron vacilantes, híbridas las especies, ambigua la nomenclatura”.

Rojas destaca que prevalecían sólo dos géneros: “novela histórica” como relato de sucesos verídicos, generalmente pasionales o policiales; y “fantasía” o cuento breve a modo de anécdota romántica, “trozo de vida”, “momento del paisaje o de la conciencia”.

2.1.1.2 Rafael Arrieta y la marca “sui generis”

Rafael Alberto Arrieta sigue el legado de Rojas considerándose a sí mismo como su discípulo, por tanto continuador en su línea de pensamiento.

En principio, Arrieta, en el año 1958, esboza en su “Prólogo” el objetivo de plasmar en las páginas de su *Historia de la literatura argentina*, las características de la misma en nuestro país desde sus orígenes hasta mediados del siglo XX, escrita por argentinos. Divide su obra en seis tomos, comenzando por un estudio que abarca desde la Conquista hasta finales del Virreinato. Posteriormente, organiza su obra de la siguiente manera:

1º Tomo: Poetas de la Revolución,

2º Tomo: Introducción del Romanticismo en el Plata,

3º Tomo: Literatura de la segunda mitad del siglo XIX, desde el regreso de los proscriptos hasta el final de la centuria,

⁵⁷ Ricardo Rojas. “Los Modernos”, en *Historia de la literatura argentina* (Tomo II). Buenos Aires: Losada, 1948. Pág. 3282.

4º Tomo: Leopoldo Lugones, el desarrollo de los géneros (poesía, teatro, cuento, novela, crítica y ensayo) de la mitad del siglo XX, y corrientes estéticas posteriores a la primera y segunda guerras mundiales,

5º Tomo: Folklore literario y literatura folklórica,

6º Tomo: Monografías que abarcan cronológicamente toda la literatura argentina hasta 1950, desarrollo de la historiografía argentina y referencia global a cuanto se relaciona en la historia literaria argentina con manuscritos, archivos, libros e impresores.

En el Tomo II, y bajo el título de “Las letras en el destierro”, Arrieta destaca la figura de Mármol como poeta, resaltando el sentimiento de tributaria devoción a Mayo que tuvo su expresión inicial en el celebrado canto del certamen montevideano de 1841: *“¡Oh, sí, que mi lira con cuerdas de bronce / se siente altanera si a Mayo nombró; / si nombra arrogante la gloria que entonces / con sólo tres lustros mi patria alcanzó!”*.

Asimismo, y antes de referirse específicamente a la novela marmoliana, Arrieta rescata la producción dramática de Mármol (quien publicó dos dramas simultáneos, “*El Poeta*” y “*El Cruzado*”, ambos en verso y en cinco actos, estrenados seguidamente en 1842), que antecede a los períodos de su mayor actividad lírica, y por el ímpetu de su iniciación parece indicar que el teatro había de constituir su principal objetivo pese a que éste no prosperó.

Por su parte, y ya adentrándose en la novela en cuestión, Arrieta hace referencia a los principales motivos que rescata Mármol, afirmando:

La patria y la naturaleza fueron sus principales fuentes de inspiración. La patria, identificada con los principios de Mayo y despojada de ellos durante la tiranía, es su culto y su tortura en el destierro. Combate al tirano, añora la ciudad nativa, sueña con la libertad y el retorno o presiente la muerte en suelo extraño. La naturaleza no es el paisaje concreto ni la región con su flora y su fauna y mucho menos con su fisonomía social, en el sentido

echeverriano. Es el día y la noche; son los elementos en su grandeza cósmica como instrumentos de Dios.⁵⁸

Luego de hacer alusión al momento de aparición de la novela, se realiza una fuerte crítica de la escritura marmoliana destacando ciertos tópicos y elementos de su obra. En cuanto a la descripción de personajes, Arrieta afirma: "La galería de personajes reales tiene retratos vigorosos, expresivos, de trazos inconfundibles, aunque la negligencia habitual del estilo, las fatigosas repeticiones y los descuidos fácilmente remediables aminoren su atracción y su eficacia" (264).

Añadido a ello, el crítico destaca la presencia de:

(...) epítetos abstractos, detalles adocenados e inexpresivos, vulgaridades poco disimuladas entre fastuosos atavíos poéticos, pasan del retrato físico al moral, de las confidencias al diálogo de amor. Ocurre lo mismo con los ambientes. Si necesidad de recargar las tintas, los lugares sórdidos – habitaciones o barrios – conocidos o en parte imaginados por el novelista, obtienen el realismo convincente y conveniente a las escenas que sirven; pero las elegancias, los refinamientos acumulados en la alcoba y el tocador de Amalia (...) revelan el empeñoso intento de embellecer el reverso de la medalla; y nada más representativo de la fusión de esos artificios que el instante de la noche trágica que inicia la obra, en que el autor nos presenta por primera vez a la viudita tucumana, en su casa de Barracas, leyendo las "Meditaciones" de Lamartine (266 – 267).

Para Arrieta, lo autobiográfico está indisolublemente mezclado en las páginas de *Amalia* y es sabido que algunos personajes, entre los presentados con la sobriedad expresiva que revela el trato directo, como el presidente Salomón y el cónsul norteamericano Mr. Slade, existieron en los días previos a la fuga de Mármol del país.

Finalmente, y en cuanto a la cuestión genérica, Arrieta caracteriza a la novela como una:

Crónica pormenorizada y relato imaginativo, alegato belicoso y galería de contemporáneos, esta novela *sui generis* que ha sido subestimada como obra artística por los mismos que reconocieron su poderosa atracción, no ha visto palidecer su vitalidad en un siglo de existencia. Conmueve, divierte,

⁵⁸ Arrieta, Rafael Alberto. *Historia de la literatura argentina*. Tomo II. Buenos Aires: Pensar, 1960. Pág. 255.

aterroriza, interesa, “arrastra”, y aunque pudiera probarse alguna exageración parcial subsistiría la impresión de realidad histórica que logra transmitir. El lector de nuestros días advierte recursos ingenuos que lo invocan: “Ahora el lector querrá acompañarnos a una casa donde (...)”; “Ahora el lector tendrá la bondad de volver con nosotros (...)”. Eran fórmulas habituales de la novela europea; y en los títulos de los capítulos, en el contraste de las situaciones, en la interpolación de reflexiones personales del autor y de páginas documentales que interrumpen la objetividad de la narración, se reconocen también ejemplos fáciles de hallar en algunos maestros de la novela romántica (268).

Y agrega:

Por otra parte, *Amalia*, como ya sabemos, fue la primera y probablemente única novela de José Mármol y debió de escribirla con la precipitación que su temperamento y las circunstancias le imponían. El vigor y la vivacidad son innegables; los defectos de construcción y de elocución hubieran podido ser subsanados sin mayor esfuerzo. Y si se piensa que el autor renunció a la creación literaria cuando contaba treinta y cinco años, y que el lírico, el dramaturgo y el novelista realizaron su obra en una década transcurrida en el duro destierro, ¿cómo no deplorar que los veinte años posteriores de su vida, correspondientes a su experimentada madurez, no deban contarse para nuestras letras? (268).

Con esta interrogación retórica final se abre un margen a una reflexión que reafirma la posteridad de la obra y su condición de primera novela argentina, reforzando la ficción de origen que instaura Rojas en su texto.

2.1.1.3 Miradas del *Centro Editor de América Latina*

La *Historia de la literatura argentina* del CEAL, data del año 1980 y se realizó con el objetivo de masificar la recepción de la misma. Ésta fue dividida en siete volúmenes organizados de la siguiente manera:

Volumen 1: Desde la Colonia hasta el Romanticismo,

Volumen 2: Del Romanticismo al Naturalismo,

Volumen 3: Las primeras décadas del siglo,

Volumen 4: Los proyectos de la Vanguardia,

Volumen 5: Los Contemporáneos,

Volumen 6: Encuesta a la literatura argentina contemporánea,

Volumen 7: Tapas de fascículos.

En este apartado nos referiremos a las teorizaciones de dos críticos literarios que publicaron en la “Historia de la literatura argentina” del CEAL; a saber: Adolfo Prieto y Carlos Dámaso Martínez. Es por ello que hablamos de “miradas” que en cierto punto se complementan.

Las dos colecciones de *Capítulo / Historia de la literatura argentina* del Centro Editor de América Latina, inauguraron, tal como lo afirma Susana Santos, “(...) una manera diferente de edición y distribución de libros de historiografía literaria nacional, y formularon un nuevo circuito en la relación de la literatura con el mercado”. El formato en fascículos,

(...) respondió a un audaz proyecto de sustitución de ediciones especializadas destinadas sólo al restringido público culto -los mismos escritores, la Academia y algunos más-, para establecer, en cambio, una comunicación con un circuito aún mayor. Por otra parte, la entrega por fascículos aseguraba la transmisión inmediata y facilitaba su asequibilidad, con un plus nada despreciable: la formalización de nuevas relaciones entre la producción cultural de la historia de la literatura y su público.⁵⁹

Cada *Capítulo* se presentaba como un trabajo completo y orgánico sobre un aspecto, tendencia, período o autor de nuestra literatura. En este marco, Carlos Dámaso Martínez dedica todo un “Capítulo” (el número 12) a la producción marmoliana titulándolo “Nacimiento de la novela”. Ya desde este título vemos el punto de contacto entre este crítico y los dos anteriormente analizados en cuanto a la consideración genésica de *Amalia* como la primera novela argentina.

Dámaso Martínez afirma que cabe a José Mármol el mérito de haber escrito la primera novela de significativa importancia. Pese a ello, la fama que tuvo en su tiempo fue la del

⁵⁹ Susana Santos. Op. Cit. Pág. 9

poeta que produjo encendidos poemas circunstanciales contra Rosas y su "Cantos del peregrino".

A Mármol se le atribuye el carácter fundacional ya que el mismo se destaca por haber escrito en el momento de culminación del romanticismo literario argentino las páginas de *Amalia*, con las que da lugar al proceso de gestación de la novela en el desarrollo de nuestra literatura.

La adopción de los modelos románticos europeos responde en realidad, para este crítico, a un intento de emancipación en el plano cultural. Es decir, que se inicia la búsqueda de una literatura nacional que se va a ver traducida no sólo en la incorporación de la literatura del paisaje y el color local de la naturaleza americana, sino también en una actitud ante el lenguaje que impugna la tradición hispana y neoclásica.

Dámaso Martínez ve en la novela una cierta confluencia de lo narrativo y lo político.

El mismo afirma que *Amalia* no se ajusta a las modalidades de la novela histórica, pues no se remonta a un pasado lejano ni el factor histórico cumple la función de un mero telón de fondo de las acciones y conflictos:

En dicha novela existe una actitud ideológica definida: es fundamentalmente una **novela de tesis política** que responde a la concepción de la literatura del autor y los escritores de su época. Más aun podría afirmarse que es también la culminación del proceso escritural de Mármol y del romanticismo literario argentino junto a "El Matadero" y el "Facundo"⁶⁰.

Por todo ello se reconoce a *Amalia* como la novela inaugural de esa serie de narraciones sobre tiranías políticas que tienen su propio perfil dentro del desarrollo de la literatura hispanoamericana.

Pese a que ciertos críticos la han clasificado como novela histórica, sentimental y política, Dámaso Martínez rescata que en ella pueden señalarse rasgos de estos

⁶⁰ Carlos Dámaso Martínez. "Nacimiento de la novela", en *Capítulo. La historia de la literatura argentina (Tomo 12)*. Buenos Aires: CEAL. Pág. 278.

diferentes tipos, pero, predomina una actitud política directa conjugada con una voluntad de captar "la realidad", que por momentos rebalsa los límites de la representación narrativa y se apoya en el discurso ensayístico. Allí, en la confluencia de estos dos discursos, reside su originalidad para este crítico.

Asimismo se rescatan en dicho "Capítulo" las voces narrativas de la novela y su aspecto autobiográfico, tal como lo postula Arrieta. La perspectiva del relato es la de la "visión por detrás", es decir, la del narrador omnisciente que todo lo sabe de los personajes. La falta de matices de esta perspectiva produce un tono monocorde, por momentos reiterativo en los comentarios directos sobre las particularidades de algunos personajes. Esta reiteración obedece a las modalidades propias del folletín, que en cada entrega retoma situaciones ya narradas.

Por su parte, lo autobiográfico, las circunstancias de producción de la obra y la concepción subyacente de lo literario, determinan, para el crítico en cuestión, que el yo narrador se identifique con el yo del autor. De esta manera se distinguen en el sistema de la obra dos niveles claramente diferenciados: uno de ellos constituye lo estrictamente narrativo, en el que puede reconocerse la ficcionalización tanto de lo histórico como de lo autobiográfico; y el otro está constituido por las digresiones históricas y políticas que en la estructura general de la obra cumplen una función complementaria de la ficción, intención válida dentro de la poética de Mármol (reflexiones políticas directas y algunos documentos que se intercalan a lo largo del relato, suspendiendo el fluir de las acciones y que apuntan específicamente a reforzar la representación). Este aspecto, más que contribuir a enriquecer la novela, distorsiona su ritmo y su desarrollo anecdótico.

Por su parte, este afán documentalista e informativo del escritor, se conecta con su práctica del periodismo que es de fundamental importancia en el proceso escriturario de los románticos rioplatenses.

Finalmente, es importante mencionar los paratextos que aparecen en este "Capítulo" destinado al nacimiento de la novela argentina. Entre ellos destacamos el referido al plagio de la novela marmoliana, es decir, al texto del autor francés Gustave Aimard y su novela titulada *La Mas - Horca*.

En 1867 el editor Arthème Fayard publicaba en París una nueva obra de Gustave Aimard (seudónimo de Olivier Gloux): *La Mas - Horca*. Al año siguiente, *Rosas* completaba la primera obra.

Gustave Aimard no era desconocido en el medio editorial francés, sus libros gozaban de una prestigiosa popularidad y no pocas veces habían superado segundas y terceras reediciones. El secreto de un éxito se debía en parte al carácter exótico de los temas de sus novelas; sus virtudes tenían menos que ver con las luces de su imaginación que con su vida de trashumante por España, Turquía y algo más de una década por América Septentrional. Producto de esa rica experiencia fueron algunas de sus novelas, como *Los traperos de Arkansas* o *Corazón leal*, *Los francos tiradores*, *Los guaraníes* y *El Montonero*.

La existencia de las obras de Aimard fue desconocida en nuestro país durante varios años. Recién en 1875 una nota en el diario *La Nación* del 12 de agosto, titulada "Un robo literario", denunciaba indignada el plagio de las tres primeras partes de *Amalia* realizado por Aimard en *La Mas- Horca*. El artículo informaba también que al final de esta obra se anunciaba una segunda parte, *Rosas*, la que no fue sino la traducción textual de los últimos capítulos de *Amalia*.

Ya en las primeras décadas del siglo XX, y quizás en parte debido al interés que *Amalia* suscitaba, la existencia de este plagio cobra visos de polémica en Francia y trasciende al ámbito rioplatense. La revista *Nosotros* publica en su número de octubre de 1923 una carta del escritor peruano Ventura García Calderón al argentino Julio Noé,

en la que le informa el descubrimiento en una librería de París de una edición de *Rosas* y la polémica que sostuvo el francés Albert Savine. Este último, tratando de salvar el honor de Aimard, sostenía que en la primera edición de *Rosas* se aclaraba que había sido inspirada en la novela de Mármol.

En 1935, en *La Nación*, Victor Bouilly da cuenta del descubrimiento en una biblioteca particular de una edición de *La Mas – Horca*, de 1883, que le permite cotejarla con la obra de Mármol. Al final de la nota solicita a los lectores la búsqueda de un ejemplar de *Rosas* para proseguir la investigación. La respuesta no se hace esperar y al año siguiente, en otro artículo publicado en el mismo diario, informa de la existencia en el país de dos ediciones más de *La Mas – Horca*, que le facilita Bonifacio del Carril.

También recibe un ejemplar de *Rosas*, que desde Tucumán le hace llegar Sixto Terán, y se le informa de la existencia en la Biblioteca de la Universidad de La Plata de una traducción al español de los libros de Aimard. Esta segunda *Amalia* ha sido traducida por Luis Calvo y editada en Barcelona por “Torcuato Tasso, calle del Arco del Teatro, MDCCCLXVII, Biblioteca de El Plus Ultra”. Si las primeras ediciones de las obras plagiarias de Aimard son de 1867, esta traducción fue hecha en el mismo año de la edición francesa.

Los diccionarios de la lengua española definen al término “plagio” como “la acción de copiar obras ajenas en lo sustancial, ofreciéndolas como propias”. Si nos ajustamos a estos términos, *La Mas – Horca* y *Rosas* son sin discusión un perfecto plagio. En lo sustancial, las dos obras son una copia en francés de la novela de Mármol, es decir, una verdadera “traducción” al francés, con algunas modificaciones y supresiones estructurales.

Más allá de esta evidencia, importa detenemos en las modificaciones que Aimard impone a su versión. Dichas modificaciones constituyen una manera de leer ese texto,

es decir, la lectura que las condiciones de la cultura de su época y su contexto cultural le permitieron hacer sobre una obra producida en una realidad totalmente distinta a la de las metrópolis europeas en la segunda mitad del siglo XIX.

Aimard no sólo cambia títulos y nombres de personajes, sino que suprime gran parte de las consideraciones políticas de Mármol y algunas escenas demasiado largas o descriptivas (las del baile federal, los pormenores del tocador de Amalia). Estos cortes responden a su concepción de la novela y a las exigencias y pautas estéticas del mercado editorial de la sociedad francesa de su época.

Desdobra el primer capítulo: corta en la escena en que aparece Daniel Bello; al resto le da como título *"El Salvador"*.

El capítulo segundo de la obra original pasa a ser el tercero, con el título de *"La hospitalidad"*.

El cambio de nombre de los personajes, responde a una especulación efectista: más que un intento de disimular el plagio, la de dar a la ficción una pizca de exotismo, grata al gusto del público europeo. Daniel Bello pasa a llamarse Miguel del Campo; Amalia Sáenz de Olabarrieta se convierte en doña Hermosa Sáenz de Salaberry; Florencia, en Aurora; el criado Fermín, en Tomillo; y Eduardo Belgrano, en Luis Belgrano. Respetan los nombres históricos, que ya tienen para el lector francés sabor a leyenda y color local.

En los cambios que introduce Aimard puede entreverse cuáles son las posibilidades que el género novelístico adquiere en el sistema de nuestra literatura en los momentos que Mármol escribe su obra. En general, tienden a fortalecer lo esencialmente narrativo, a agilizar el desarrollo de las acciones.

Si bien Mármol tiene presente como modelos a Walter Scott, Alejandro Dumas y Víctor Hugo, las particulares condiciones del sistema de la literatura y de la realidad argentina de su momento histórico son muy distintas a las de estos modelos.

Recortada sobre esas coordenadas, es comprensible que el discurso narrativo no aparezca en *Amalia* sino ligado a las digresiones políticas y ensayísticas.

Retomando el estudio que realiza Dámaso Martínez, el mismo, luego de analizar en detalle aquellos aspectos que se respetan y aquellos otros en que ambas obras se distancian, culmina el apartado afirmando: “Aimard des – historiza a Amalia, le quita lo que cimienta su originalidad y constituye la plasmación del género novelístico en la etapa fundacional de la literatura argentina” (286).

Por otra parte, la segunda “mirada” a la que hacíamos referencia hacia el comienzo del presente apartado es la de Adolfo Prieto⁶¹ quien también publica en el CEAL, pero sólo un breve apartado de un “Capítulo”.

Tal crítico destaca que *Amalia* es considerada como la primera novela argentina, surgida dentro de la línea romántica, ya que su propio tema es una innovación. En ella se aspira a mostrar una realidad histórica, cargada de “color local”. Asimismo se inscribe a Mármol dentro del grupo de jóvenes intelectuales que no eran ni unitarios ni federales, sino que seguían a la Asociación de Mayo, dedicando un largo apartado al ideario de mayo con Esteban Echeverría como principal mentor y su “Ojeada Retrospectiva”.

Este crítico analiza diversos aspectos de la novela, tales como la configuración del amor romántico encarnado en la pareja de Amalia y Eduardo; la presentación de la figura de Rosas a lo largo de toda la novela; el heroísmo del protagonista, Daniel Bello, contracara de Rosas; entre otros. Todos ellos sirven de base para observar la inscripción de la novela en el romanticismo social:

Las costumbres fueron, para el romanticismo, materia importante no solo como elemento característico, individualizador y pintoresco, una vez que se

⁶¹ Adolfo Prieto. “Mármol novelista: Amalia” en *Capítulo. La historia de la literatura argentina* Buenos Aires: CEAL. Págs. 224 – 240.

renunció a la universalidad clasicista, sino también como fuente de instituciones, de acuerdo con las nuevas tendencias del Derecho y según la escuela histórica. En resumen, *Amalia* es una obra capital de la literatura argentina. Refleja una época, y en ella culmina un movimiento literario dentro del cual asume su primera madurez un género.⁶²

2.1.1.4 La crítica sesentista: David Viñas

Acercándonos en el tiempo, no debemos olvidar el texto de David Viñas,⁶³ *Literatura argentina y realidad política* (1964), quien justamente instaaura el nacimiento o comienzo de la literatura argentina con la figura de Rosas. Así se produce una lectura política que en los sesentas supone otro concepto de nación, en la cual se prioriza el papel de la "nueva izquierda" para la revisión de este período. Susana Santos afirma al respecto:

A diferencia de Rojas y de Arrieta, Viñas excluye la continuidad y la totalidad como ideas programáticas. Si en su "Prólogo" enuncia que quiere dar una "versión global de la literatura argentina"; global no significa total, ni mucho menos panorámico. El origen de este saber discontinuo que cubre el arco temporal 1837- 1970, se inicia en el período rosista y la literatura completa llega a través de remembranzas que en su camino, más proustiano de lo que Viñas gustaría admitir, se detienen en la obra de Rojas.⁶⁴

Para este crítico contemporáneo, la literatura argentina es la historia de un proyecto nacional, se trata de la producción de una identidad histórica. En este sentido, Cedomil Goic refuerza esta idea y suma al factor histórico, el aporte político de la literatura, opinando que la misma es la expresión de una sociedad, un fenómeno social, una institución sometida a un consensus o determinante político, que en el siglo XIX se refleja en un régimen en vía de descomposición y aspiración regeneradora de un nuevo orden.

⁶² Adolfo Prieto. Op. Cit. Pág. 238.

⁶³ David Viñas, *Literatura argentina y realidad política*. Buenos Aires: Jorge Álvarez, 1964.

⁶⁴ Susana Santos. Op. Cit. Pág. 5.

La literatura sería así, una edificación política llamada a promover el perfeccionamiento de la vida republicana y democrática, edificar moral y políticamente al ciudadano, denunciar y castigar las deformaciones del régimen político prevaeciente o de los residuos del antiguo régimen.

Para Viñas, en Mármol los hechos se destacan con mayor relieve porque su novela aspiró a ser un documento político, un testimonio sobre la dictadura de Rosas, exponiendo el análisis moral de la tiranía, y asegurando así las posibilidades de la futura recuperación.

2.1.2 Lecturas de Mármol a lo largo de los años

Numerosos coetáneos de Mármol se encargaron de enaltecer o criticar la figura de dicho autor junto con su obra. En este apartado nuestro objetivo será conocer la recepción de la obra en su momento de aparición así como la fama de su autor en los años siguientes, para poder establecer finalmente, en consonancia con la hipótesis planteada al comienzo de las páginas del presente trabajo, si a Mármol se le puede adjudicar el gesto iniciático de la novela histórica en la época, como relato cuyo contenido histórico se toma como verdadero por sus coetáneos. En este sentido, la literatura fundaría el relato de la nación.

En principio debemos partir de la siguiente premisa que establece la estrecha relación que existe entre la literatura propiamente dicha y la crítica literaria en nuestro país. Tal como afirma Nicolás Rosa:

Podemos presuponer que en América Latina – pero podemos afirmarlo de la literatura argentina – la relación se invierte o sus términos son contemporáneos. En el mismo momento en que se originan las escrituras comienza la evaluación de éstas y de su sistema de producción, y sobre todo el intento de explicación del fenómeno mismo: cómo se produce, cuáles son sus causas, cual es la valencia social, cuáles son las relaciones que mantiene con el entorno y qué

sentido tiene con la constitución, en diversas manifestaciones, de lo argentino, de lo nacional (...).⁶⁵

¿Cómo leyó un segmento de la crítica decimonónica a Mármol?. Comenzaremos por la visión de dos historiadores que marcaron el comienzo de la historiografía argentina: Bartolomé Mitre y Vicente Fidel López, para luego continuar por otros críticos literarios y autores destacados de la época y de años posteriores.

2.1.2.1 Los Historiadores decimonónicos

Bartolomé Mitre destaca la figura de Mármol como poeta. Haciendo referencia a las lecturas de la época y a la figura de José Rivera Indarte, Mitre afirma:

“La Volkamecia” es una colección de leyendas, poesías y novelas, confeccionada bajo el plan del “No me olvides”, en que poco hay que admirar y sí mucho que perdonar (...). A estos trabajos, que, mirados bajo el punto de vista de la selección, pueden llamarse críticos, deben agregarse los diversos artículos de crítica literaria consignados en las columnas del “Nacional”, entre los cuales merece especial atención el análisis de “Los hijos de Eduardo”, del “Cruzado” y del “Poeta” de José Mármol, de la Familia Moronbal, (...) y del “Amazampo”, dramas nacionales o traducidos por poetas nacionales casi todos ellos.⁶⁶

Si bien Mitre no dedica gran parte de su obra a la crítica de José Mármol, al momento de su muerte es quien se encarga de realizar una especie de discurso que pronuncia el 10 de Agosto de 1871, en el que luego de relatar los principales sucesos de la vida de Mármol, lo vuelve a ensalzar como poeta y como ciudadano:

José Mármol perteneció a una generación viril, que lanzó en primera línea su juventud al combate y al trabajo (...), ha creado una literatura, y legado a los que han de reemplazarlo en la tarea la noble herencia del patriotismo y de la inteligencia.

⁶⁵ Nicolás Rosa (editor). *Políticas de la crítica. Historia de la crítica literaria en la Argentina*. Buenos Aires: Biblos, 1999. Pág. 12

⁶⁶ Bartolomé Mitre. *Obras Completas de Bartolomé Mitre*. Volumen XII. Buenos Aires: Edición ordenada por el Honorable Congreso de la Nación Argentina, 1949. Págs. 441 – 442. (El subrayado es mío).

Que la doble herencia de Mármol como poeta y como ciudadano sea fecundada por las generaciones que le sucedan. (...) El poeta Mármol desciende a la mansión del sepulcro en el carro de la muerte, (...) lo consagrará a la gloria y al recuerdo de sus conciudadanos.⁶⁷

Por su parte, Vicente Fidel López, incluye a José Mármol dentro de la nómina de autores unitarios bajo el gobierno rosista:

Llegó un caudillo máximo, Juan Manuel de Rosas, que se adueñó de Buenos Aires y dejó a todos los caudillos en plena libertad de tiranizar indefinidamente sus pobres provincias.

Los unitarios fueron perseguidos a muerte y tuvieron que emigrar y crear otra Argentina – una Argentina espiritual – más allá de las fronteras.

La escuela patriótica de Rivadavia, sus ideales, sus principios, realizaron el milagro de mantener unida la oposición a Rosas, a los caudillos y a los absolutistas.

Los unitarios fuera de la Patria, perseguidos por Rosas y los antirrivadavianos, crearon una literatura, una filosofía política, una nueva sociología, la gran poesía patriótica argentina y los principios de nuestra historiografía. Ahí están, para atestiguarlo, las obras inmortales de Echeverría, los Varela, Rivera Indarte, Gutiérrez, Mármol, Alberdi, Sarmiento, Mitre y tantos otros, orgullo de nuestra Patria y de nuestras letras.⁶⁸

El historiador incluye a Mármol en la lista de los integrantes de la llamada “Generación del 37”, junto con Félix Frías, Carlos Tejedor, Jacinto Rodríguez Peña, Benito Carrasco, Carlos Equía, Barros Pazos, Irigoyen, Cané, entre otros.

Asimismo, Fidel López reconoce la amplia producción literaria marmoliana, no acotándose sólo, como hace Mitre, a su producción poética. Al nombrarlo en su *Historia de la República Argentina*, afirma: (...) Mármol, el apasionado

⁶⁷ Bartolomé Mitre. *Obras Completas de Bartolomé Mitre. II Discursos*. (Volumen XVII). Buenos Aires: Edición ordenada por el Honorable Congreso de la Nación Argentina, 1960. Pág. 62.

⁶⁸ Vicente Fidel López. *Historia de la República Argentina. Su origen, su evolución y su desarrollo*. (Volumen VII). Buenos Aires: Sopena, 1970 (Primera edición: Septiembre de 1938). Pág. 691. (El subrayado es mío).

poeta, autor de *Amalia* y aun más célebre por sus fulminaciones contra el tirano (...).⁶⁹

Finalmente cabe mencionar la inclusión de episodios anecdóticos a modo de ejemplo en el texto de Vicente Fidel López. Uno de ellos tiene como protagonista a Mármol:

Don Lucio V. Mansilla, creyendo lavar la injuria que, en su sentir, hubiere inferido a la autora de sus días don José Mármol, en el libro titulado *Amalia*, le tiró un guante a la cara de ese autor político, en una noche de función de teatro. Por este hecho fue encarcelado, condenado a tres años de destierro, más de cien mil pesos de fianza para el caso en que atacara a la persona de Mármol.⁷⁰

2.1.2.2 Los Críticos Literarios

La selección de autores que a continuación se citarán corresponde a un criterio de elección personal que agrupa las principales críticas que se le hicieron a la obra en cuestión y a su autor en particular, en el momento inmediato de producción de la obra, y luego, en autores más contemporáneos.

Como primer exponente encontramos la figura del iniciador del movimiento romántico en la Argentina, **Esteban Echeverría** quien, en un principio, excluye a Mármol de la nómina de “nuevos escritores” expuesta en la *Ojeada Retrospectiva*. Tal es así que Mármol, a principios de 1847, confiesa a Juan María Gutiérrez,

He hallado en la obra de Echeverría algo que me toca más de cerca que todo aquello, si bien es para mí de menos importancia. Me he visto alistado entre escritores que, según Echeverría, no profesan las doctrinas de la juventud. Esto, para mí, es un descubrimiento.

Bien, pues; todo esto no son sino las opiniones de un escritor; escritor distinguido con antecedentes los más bellos para la reputación

⁶⁹ Vicente Fidel López. Op. Cit. (Volumen VI). Pág. 379.

⁷⁰ Vicente Fidel López. Op. Cit. (Volumen VI). Pág. 537.

literaria. Pero que no está exento, como ninguno, de concebir o desenvolver mal un pensamiento.⁷¹

Recién será reconocido públicamente como “el poeta Mármol” por sus contemporáneos, a partir del *Certamen poético* del 25 de Mayo de 1841, al recibir el tercer premio por la composición titulada: “*Al 25 de Mayo de 1841*”.

Por el lado contrario, en el volumen miscelánico, “Crítica y bocetos históricos”, Pelliza incluyó un artículo de 1877, en el cual el elogio a *Amalia* se apoya en tres rasgos fundamentales:

Novela panfleto, narra y combate una situación. Libro y espada a un tiempo, es un recurso del enemigo caído para herir al despotismo poniendo en manos de la mujer argentina el abominable drama de la tiranía; es un libro esencialmente porteño, y americano por extensión; para juzgarlo es preciso un criterio nuestro, pues siempre valdrá mucha más para los conocedores del teatro de los hechos, que para los que, ignorando los caracteres, las costumbres y la topografía del cuadro, aplican a su examen elementos generales de la crítica, y subordinan el conjunto como obra de arte a los preceptos de escuela.⁷²

En este sentido, el carácter combativo de la obra, el americanismo de la misma y su alejamiento de normas preceptivas, subrayan la originalidad del intento, en una especie que el comentarista considera destinada especialmente al público femenino.

Juan María Gutiérrez mantuvo una estrecha relación con José Mármol. Los datos históricos afirman que el primer aniversario de la revolución de Mayo, celebrado en Buenos Aires por los proscritos a los tres meses de la batalla de Caseros, reunió en un banquete del Club del Progreso a ministros, diplomáticos, militares, periodistas,

⁷¹ Cita extraída del estudio acerca de Esteban Echeverría realizado por Alejandra Laera y Martín Kohan (Comps). Op. Cit. Pág. 20.

⁷² Liliana Giannangeli. . “La fama de José Mármol”, en *Contribución a la bibliografía de José Mármol*. La Plata: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 1972 Pág. 12.

ciudadanos ilustres, entre otros. En dicha ocasión, Juan María Gutiérrez, ministro de gobierno en ese momento, recibió de boca de Mármol, las siguientes estrofas:

*Recojo de tus labios
la inspiración, y brindo
por los amargos días
de nuestra juventud;
aquellos que perdidos
en playas extranjeras
pasaban en nosotros
sin porvenir ni luz.*

*Los dos hemos cantado
las glorias de la patria;
los dos hemos llorado
su bárbara opresión;
los mares, el desierto
y el llano y las montañas
conocen de nosotros
la noble inspiración.*

*Los dos hemos rondado
las puertas de la patria
besando los umbrales
del suspirado Edén;
los dos al fin nos vemos
donde nos ver quisimos:
en el sagrado templo
de nuestra ardiente fe.*

*En brazos de la patria
y en medio de la vida,
Gutiérrez, aun tenemos
un voto hecho antes Dios:
tenemos que ser siempre
para la tiranía
proscriptos y poetas.
tal es nuestra misión.⁷³*

Por su parte, Guido opina que anda errado quien recibe la versión de Mármol como “copia fiel de la fisonomía de Buenos Aires bajo la dictadura de Rosas”:

Mármol no distinguió los Tirios de los Troyanos (...). No debe confundirse ninguna tiranía con la prostitución de la sociedad entera”. (...) Mármol aparentó ignorar que en medio de esos federales a quienes pinta con colores

⁷³ Rafael Arrieta (director). Op. Cit. Págs. 252 – 253.

tan caprichosos, había ciudadanos íntegros, y tan puros como él; madres de familia ejemplares, hijas virtuosas. Ni ha existido en esta tierra hombre, ni gobernante insensible al prestigio de esas calidades.⁷⁴

A continuación enunciaremos ciertas lecturas trascendentes que nos acercan a críticos más contemporáneos (todas ellas extraídas del texto anteriormente citado de Liliana Giannangeli).

Calixto Oyuela rescata al Mármol poeta afirmando:

Honórate l'altissimo poeta!. Parecerá extraño y paradójico, pero ese verdadero príncipe de los líricos argentinos, uno de los mayores de nuestra América y de nuestra lengua, no es aun, a pesar de su relativa y parcial popularidad, debidamente conocido ni apreciado entre nosotros". (...) Mármol es nuestro gran poeta nacional. Todos sus sentimientos, toda su poesía es cosa nuestra, limpia de esa rapsodia de poetas franceses que como una plaga nos ha invadido después: primero, brotando de la inmensa fuente de Víctor Hugo; más tarde, de la zampoña de Berrearen y Verlaine. Su amor de patria, hondamente sincero, se desborda con la más avasalladora arrogancia". (...) La facultad por excelencia de Mármol es la imaginación. Su opulencia y fertilidad son realmente geniales. Percibe rapidísimamente las más remotas semejanzas y afinidades de las cosas, sin extravagancias ni sutilezas, y las pone de relieve ante nuestros ojos, llenas de luz y de color. Y en sus imágenes hierve la vida, porque no son línea o luz sobre placas, sino idea y sentimiento, que llevando embebida el alma toda del poeta, se revisten de vida y de color al pasar por la región de su fantasía, encendida por ellos mismos, como la vibración solar al penetrar y difundirse en la atmósfera". (El subrayado es mío).

Enrique Anderson Imbert, haciendo referencia a *Amalia*, define con exactitud la estructura temporal del relato y valora el interés narrativo del texto:

A pesar de sus tintas exagerada, de los contrastes rebuscados, de la invención calenturienta por la beligerancia, "Amalia" acertó en el cuadro político que representaba (...). Diez años separaban al novelista de lo novelado: pero creó la ilusión de una distancia mayor hasta el punto de que hay críticos que consideran a "Amalia" como novela histórica. El pasado era reciente, sin embrago; más aun: no era un pasado. El autor no miraba con perspectiva histórica, sino política; objetivó la realidad contemporánea en forma histórica, no porque fuera en verdad "historia" sino porque desde el fondo de su corazón la declaraba caduca. El dialogo tiene extraordinaria vivacidad; los

⁷⁴ Liliana Giannangeli. Op. Cit. Pág. 13.

caracteres viven; y aunque muchas situaciones novelescas llevan la marca del folletín romántico, lo cierto es que se continúan dinámicamente, y el lector, por mucho que sonría, no suelta el libro.

Finalmente, Miguel Ángel Asturias rescata el valor literario de Amalia y le otorga un rasgo de trascendencia a lo largo de los años:

Las páginas de este libro pasaron por nuestros dedos febriles, sudorosos, cuando sufríamos en carne propia los rigores de dictadores que han asolado a Centroamérica. Los críticos, al referirse a la novela de Mármol, señalan desigualdades, desaliños, sin darse cuenta que una obra de esta índole se inscribe con el corazón satando en el pecho. Pulsaciones que van a dejar en la frase, en el párrafo, en la página, esa taquicardia de la incorrección vital que aquejaba a la patria argentina. Estamos en presencia de uno de los testimonios más ardientes de la novela americana. Nos interesa como documento humano, aparte de su valor literario, pues si sobre esto podría discutirse, en cuanto a lo que significa como mensaje es indiscutible. Para juzgar la novela de Mármol, me atengo a uno de los juicios de Sartre, cuando dice que el universo del escritor se revelará en toda su profundidad únicamente con el examen, la admiración y la indignación del lector. A través del tiempo, *Amalia*, como las imprecaciones de José Mármol, siguen sacudiendo a los lectores hasta constituir por ello, para muchos, un acto de fe.

Ese "sacudimiento" del lector es uno de los factores esenciales que hacen de esta obra un elemento importante de la época, no sólo en su rol de novela para ser leída, sino de lectura forjadora de nuevos espíritus revolucionarios. Asimismo, críticos de diversos ámbitos mundiales han recibido de manera particular este texto, no solamente coetáneos a Mármol, sino a lo largo de los tiempos llegando a nuestra contemporaneidad.

Ejemplo de ello es el ya citado texto de Doris Summer, quien, respecto a la posteridad de la obra marmoliana afirma:

By a calculated fiction, the autor imagines that several generations have intervened between contemporary events and writing. The calculation pays off by making Marmol our contemporary, equelly distant from the events. By absenting himself from the horror, he also gives himself a narrative "presence" for future generations of readers. (...) Whatever the circumstances, the celebrity was surely justified. "Amalia" is startling esthetic that finally gave form to the passions of Argentina's early Romantics. That form was the novel, in the most flexible, and "non-generic" use of the term.

(...) But some contemporaries must have noticed in the novel a design for the new Argentine citizen, honorable in the last instance but elastic enough to associate with others, even opponents. For many it was the novel of triumphant Argentine liberalism. Yet today it is read more as a period piece than as a founding text. The novel's project, so the reading goes, was to depose Rosas. Once that was done, so was Marmol's politics.⁷⁵

2.2 Fundación del relato nacional a partir de la literatura

Tal como lo hemos visto en esta segunda parte del trabajo, la recepción de *Amalia* en su momento de aparición así como la fama de su autor en los años siguientes, dan cuenta de la importancia del mismo en el campo de las letras argentinas del siglo XIX.

Él fue uno de los escritores que, dentro de su generación, forjó desde la letra una historicidad distinta, propia, nacional, llegando a considerarse a *Amalia* como una de las novelas correspondientes a la literatura del canon nacional.

Ya sea una novela "de tesis política", una novela "sui generis", "la primera novela argentina con huella eminentemente nacionalista", o un "documento político de la época de Rosas tendiente a la recuperación de la tiranía nacional", lo cierto es que la hibridez que la caracteriza y la tensión entre historia y ficción presentada en la misma, se disuelven en el intento de Mármol por mezclar los géneros o permitir que las zonas se contaminen.

Para poder establecer finalmente, en consonancia con la hipótesis planteada al comienzo de las páginas del presente trabajo, si a Mármol se le puede adjudicar el gesto iniciático de la novela histórica en la época, como relato cuyo contenido histórico se toma como "verdadero" por sus coetáneos (en el caso de Mármol con una fuerte impronta política, una actitud ideológica definida, que se deja entrever en *Amalia*), estudiaremos a continuación las conceptualizaciones del género en el ámbito europeo y cómo fueron recibidas en nuestro continente y en nuestro país.

⁷⁵ Doris Summer. Op. Cit. Pág. 111.

3- DESARROLLO DE LA HIPÓTESIS

3.1 Teoría de la novela histórica

Para dar comienzo a este apartado debemos transcribir las palabras de Jaime Rest quien, a propósito de la “novela histórica”, afirma:

En general, las concepciones románticas condujeron a un gran florecimiento de la fantasía y a una exaltación literaria de los niveles oníricos de la imaginación; pero también fue instaurada una nueva perspectiva de la historia, que veía en el pasado no solo una mera sucesión de hechos (...), sino que era necesario indagar cómo vivían y qué pensaban los hombres concretos que los llevaron a cabo; de tal modo habría de nacer la “novela histórica” como especie narrativa independiente según la fórmula desarrollada por el escocés Walter Scott.⁷⁶

De la mano de este crítico literario ingresamos en el análisis de la cuestión genérica de la novela que nos ocupa. ¿Podemos considerarla “novela histórica”?, y en tal caso, ¿cuáles son los rasgos que permitirían identificarla como tal?

El imaginario que permite que surja y se concrete la ocurrencia de la novela histórica a fines del siglo XVIII y a principios del XIX está movido o recorrido por lo que podrían denominarse dos pulsiones o tendencias. La primera cataliza un deseo de reconocerse en un proceso cuya racionalidad no es clara; la segunda persigue una definición de identidad que, a causa de acontecimientos políticos, estaba fuertemente cuestionada.

La “novela histórica” surge en el siglo XIX, es por ello que éste ha sido llamado “el siglo de la Historia” y no sería osado llamarle también “de la novela”.

Ésta no podía permanecer indiferente a tal situación, pues, como lo enuncia Carlos Rama,

⁷⁶ Jaime Rest. “La novela”, en *Historia de la literatura mundial*. Buenos Aires: CEAL, 1978. Pág. XXVI.

(...) está en su misma esencia, como decía Guyau, ser “historia condensada, documento, vida desde adentro”, o como completara después Ortega y Gasset responde a “la necesidad en que se halla el novelista de tapar el mundo real con su mundo imaginario. Ya decíamos que la novela había cumplido las etapas necesarias que obliga su destino y justifica su especial posición en la Literatura, pues, “sin grandes preocupaciones teóricas, se permite todas las licencias, ensaya todas las audacias, acrecienta cada vez más sus dominios y sus ambiciones, se enriquece con naturalidad a expensas de lo que las otras artes pierden o desprecian o abandonan. Se diría casi la Literatura no le basta: se apodera de la ciencia, desdeña limitarse a la ficción, emprende la descripción de lo real, y pronto su explicación, o mejor dicho, su desarrollo.”⁷⁷

A fines del siglo XVIII la novela fue filosófica y casi en los primeros años del XIX será histórica. Quien cultiva este género en el siglo XIX es Walter Scott. La crítica más reputada de la época consagró a dicho escritor como el más grande de los novelistas (“hábil mago”, según dijera Víctor Hugo), y se divulgaron las leyendas acerca de su persona, afirmándose, por ejemplo, que bajo su nombre trabajaba y publicaba una compañía de eruditos. No es extraño que la novela histórica, entronizada en su éxito editorial, pretendiese nada menos que ser más verdadera que la propia Historia.

Por su parte, la fórmula “novela histórica” puede ser vista como un oxímoron (idea avalada por Noé Jitrik al referirse a la “novela histórica” como el acuerdo de términos contrapuestos): la novela alude a la invención mientras que la historia hace referencia al orden de los hechos. En consecuencia, esta imagen se construye con dos elementos semánticos opuestos.

Dicho crítico afirma al respecto:

(...) la novela histórica, no ya la fórmula, podría definirse muy en general y aproximativamente como un acuerdo — quizá siempre violado — entre “verdad”, que estaría del lado de la historia, y “mentira”, que estaría del lado de la ficción. Y es siempre violado porque es impensable un acuerdo perfecto *entre* esos dos órdenes que

⁷⁷ Carlos. M. Rama. *La historia y la novela*. Buenos Aires: Nova, 1970. Págs. 15 – 16 – 17.

encarnan, a su turno, dimensiones propias de la lengua misma o de la palabra entendidas como relaciones de apropiación del mundo.⁷⁸

Se produce de esta manera una relativización: la verdad puede ser más plena por la intervención de la mentira, en cambio, la verdad que no pasa por esa prueba puede aparecer como superficial o fragmentaria.

La racionalidad histórica va a entrar a la novela como su fundamento mismo, no sólo como su nutriente o su campo de representación; es decir, la verdad histórica constituye la razón de ser de la novela que no se limitará a mostrar sino que intentará explicar.

De este modo, la "novela histórica" propugna la ilusión de espacializar un tiempo bloqueado. Si pensamos en *Amalia*, tal intención puede ser rastreada en la "Explicación" que aparece al comienzo de la novela. En palabras de Jitrik, "La novela histórica (...) espacializa el tiempo de los hechos referidos pero trata, mediante la ficción, de hacer olvidar que esos hechos están a su vez referidos por otro discurso, el de la historia que, como todo discurso, también espacializa."⁷⁹

La apropiación de la estructura de la novela histórica de Sir Walter Scott se realiza en esta novela conscientemente, a pesar de ser ésta una novela de hechos contemporáneos.

En un epígrafe de la obra, Mármol señala explícitamente la ficción creada para poner distancia entre los hechos y el narrador y justificar así el procedimiento narrativo. La verdad, lo esencial, no reside tanto en la perspectiva distante cuanto en la forma interior de la novela que instaura una perspectiva política liberal, permitiendo representar la descomposición del régimen tiránico a la luz de la visión renovadora que ensueña la reorganización política en un nuevo orden.

Pero ésta, tal como lo hemos afirmado desde el comienzo del trabajo, no es una novela histórica que sigue los cánones europeos decimonónicos y es por ello que resulta de

⁷⁸ Noé Jitrik. Op. Cit. Pág. 11.

⁷⁹ Noé Jitrik. Ibidem. Pág. 14.

sumo interés en el mismo: la tensión entre filosofía, historia y ficción se disuelve en el mismo intento de Mármol por mezclar los géneros o permitir que las zonas se contaminen. La novela desmiente el horror a la mezcla: en el texto circulan cartas,⁸⁰ esquelas, partes de campaña, artículos periodísticos, documentos oficiales y poemas neoclásicos entre otros géneros, “En esa mezcla de programa político, teoría sobre el poder de la literatura y cálculo de efectos de lectura se construyen los cimientos del género novela en la literatura argentina”.⁸¹

Analizaremos a continuación las características de la novela histórica en Europa, de acuerdo a las conceptualizaciones de Georg Lukács, y en América, rigiéndonos por los parámetros que esboza Noé Jitrik, para finalmente observar qué es lo que ocurre con *Amalia* y si realmente podemos considerarla la primera novela histórica argentina.

⁸⁰ En el capítulo titulado “Las cartas” se escenifica la escritura en proceso y se muestra el cuidado con el que Bello selecciona el léxico, tergiversa el marco de la enunciación y estudia la fórmula de apertura que utilizará. La carta debe ser aprovechada como un arma de doble eficacia: promete para pedir, miente para acceder a la verdad. Bajo la máscara de la ingenuidad de Florencia, Bello intenta desviar los ojos de su gestión conspirativa. En este sentido, el crítico literario Julio Schwartzman afirma: “El gran relato de la oposición al rosismo (no corresponde, en rigor decir novela, sino en sentido muy amplio) no habría que buscarlo en la *Amalia* (1851 – 1855), de José Mármol, sino en la summa conformada por epístolas que, de manera fragmentaria, polifónica, errática y hasta fluctuante o contradictoria, terminan conformando una historia, con carga dramática y manejo del tiempo narrativo, que – como en folletín – suspendió ciertos estados o revelaciones de un envío a otro”.

Por otra parte, las cartas no sólo cobran un papel importante en la novela, sino que son protagonistas en el campo intelectual de la época. Las cartas son una manera de reubicarse, de re – ligarse; esto es, la escritura conjura ausencias e intenta paliar nostalgias. Pretenden también, salvar la carencia de los libros. En esta política de la escritura privada, se ve la necesidad de encontrar un sistema para la literatura propia, arma fundamental de lucha que debía organizarse.

⁸¹ Sandra Gasparini. “En la orilla de enfrente. *Amalia*”, en AA.VV., *Historia crítica de la literatura argentina. La lucha de los lenguajes*. Buenos Aires: Emecé, 2003. Pág. 16.

3.1.1 La problematización del género

Michel De Certeau afirma acertadamente: “El hacer historia se apoya en un poder político que crea un lugar propio (ciudad, nación, etc) donde un querer puede y debe describir (construir) un sistema (una razón que organiza prácticas)”.⁸² Tal “poder político” rige el surgimiento de la novela histórica en ambos continentes.

Georg Lukács asienta los cimientos de la novela histórica europea en el marco general de las transformaciones político – económicas que se produjeron como consecuencia de la Revolución Francesa.

Asimismo, presenta el modelo canónico europeo de la “novela histórica clásica” cuyas características, muy sucintamente, podrían enunciarse de la siguiente manera: el héroe mediocre o prosaico como figura central, el dar individualidad a los tipos históricos – sociales, el carácter popular del arte, el carácter épico de las novelas, y la presentación de grupos antagónicos en conflicto, y los personajes quienes fluyen de las bases económicas e históricas de una determinada época.

Con el surgimiento de este género, “(...) se crean las posibilidades concretas para que los individuos perciban su propia experiencia como algo condicionado históricamente, para que perciban que la historia es algo que interviene profundamente en su vida cotidiana, en sus intereses inmediatos”.⁸³

Por su parte, Noé Jitrik es uno de los críticos encargados de describir la “traducción” que de la novela histórica europea se hizo en Hispanoamérica: “(...) la novela histórica

⁸² Michel De Certeau. *La escritura de la historia*. México: Universidad Hispanoamericana, 1978. Pág. 20.

⁸³ George Lukács. *Teoría de la novela*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1974. Pág. 22.

latinoamericana del siglo XIX reorienta el género, ya que no se trata en ella de una búsqueda de una identidad social y de clase sino de una identidad nacional”.⁸⁴

Es indudable que en el marco de esa búsqueda de identidad nacional, los escritores de la generación del 37’ y sus sucedáneos, entre ellos José Mármol, hayan escrito sus obras con el objetivo de trascender la pura ficción dándole un matiz programático.

Jitrik plantea que la verdad histórica constituye su razón de ser en la novela histórica que no sólo la muestra sino que también la explica. Asimismo, la ficción no anula la “verdad” histórica: “(...) la coloca como una “serie” de reconocimientos, en un claro deslinde para la posibilidad de las transformaciones y los juegos estéticos de la dimensión ficcional de este tipo de relatos”.⁸⁵

Por su parte este teórico realza las diferencias entre la novela histórica europea y la latinoamericana. Más allá del gesto de búsqueda de una *identidad nacional*, propia de la novela histórica latinoamericana ante la búsqueda de la *identidad pero en el ámbito individual y psicológico* en Europa, existe otra diferencia notable en la constitución del género en ambos continentes, y ésta tiene que ver con la configuración de los personajes.

Mientras que en Europa los protagonistas son figuras de la masa o pueblo; en Latinoamérica los protagonistas tienen como referente a sujetos principales del acontecer histórico (recordemos, sólo por citar un ejemplo, el gran protagonismo de Rosas en *Amalia* y de su familia también).

Por otra parte, en la novela histórica latinoamericana asistimos, de acuerdo a los postulados de Jitrik, a la transformación del “referente” en “referido” mediante el

⁸⁴ Noé Jitrik. “De la historia a la escritura”, en *The historical novel in Latin America*. Gaithersburg: Hispamerica, 1986. Págs. 16 – 17.

⁸⁵ Víctor Bravo. “La verdad y el juego en la novela histórica”, en *Estudios. Revista de Investigaciones Literarias y Culturales*. N° 18. Caracas: Universidad Simón Bolívar, 2001. Pág. 97.

mecanismo de la representación, definida como la construcción que posibilita vincular palabra con cosa o con realidad. En este sentido, la novela histórica sería,

(...) un modelo de “lo que se debe hacer” congruentemente, sería lo más inteligible en materia de representación, sería el punto a que una cultura ha llegado para verse a sí misma en la realización de uno de sus principios más caros o el mejor vehículo que ha creado para entender la articulación entre realidad empírica y realidad simbólica.⁸⁶

En el caso de la novela histórica, lo que se representa, es un discurso que, valga la redundancia, representa otros discursos que, a su vez, “*dan cuenta de un hecho y permiten considerarlo como real y efectivamente acontecido*”. Dicho afán de representación es, en cierto sentido, teleológico o programático. En *Amalia* puede verse una clara finalidad de orden política que se subsume a la finalidad principal: la de la búsqueda de una identidad nacional.

Finalmente, Jitrik afirma: “(...) cuanto temporalmente más cerca está el referente más posibilidades existen de que su contexto comparta el contexto de la escritura (...)”.⁸⁷

Esta cita resulta sumamente importante para el análisis de *Amalia* ya que a través de ese juego que establece el autor con el lector en la llamada “Explicación” de la novela, se permite una mayor cercanía respecto de la ubicación temporal del referente, y ello retira “*pesadez histórica*” posibilitando mayores posibilidades de transformación del referente.

No debemos dejar de mencionar las conceptualizaciones de Elisa Calabrese en el ámbito de la crítica literaria argentina, quien postula a la novela histórica hispanoamericana como un “espacio generador de debates”, y acertadamente afirma respecto del sujeto de la enunciación del prólogo de *Amalia*: “Así (...) demuestra la conciencia del poder de su discurso como determinante de una visión ficcional que sin

⁸⁶ Noé Jitrik. *Historia e imaginación literaria*. Op. Cit. Pág. 54.

⁸⁷ Noé Jitrik. *Ibidem*. Pág. 68.

duda, como ocurre con Sarmiento, impone su lógica por encima de la eficacia del documento”.⁸⁸ Ese es el rasgo distintivo de Mármol en esta novela donde entran en tensión su poética romántica y sus condicionamientos políticos.

3.1.2 Relación del Romanticismo social con la novela histórica

Tal como se dijo con anterioridad, durante la primera mitad del siglo XIX se incorpora el nuevo sentido histórico en la ficción y se institucionalizan tanto la historia (asociada a lo real) como la literatura (asociada a la imaginación). En esa misma época, y como respuesta a ese conflicto antagónico, surgen tres fenómenos culturales de gran importancia en la literatura hispanoamericana: la novela histórica, el romanticismo social y la novela realista.

El romanticismo social permitió que los grupos intelectuales dominantes hicieran de la literatura un arma política, apropiada para educar al pueblo, moralizarlo y, sobre todo, para criticar a los regímenes políticos que consideraban despóticos, tanto del presente como del pasado: “Al rescatar el pasado y promover el culto de los héroes nacionales, la participación del discurso histórico en la construcción de las nacionalidades en Hispanoamérica fue crucial”.⁸⁹ Ello es lo que ocurre en *Amalia*.

Por su parte, Noé Jitrik ha destacado el “realismo” de las novelas históricas hispanoamericanas a partir del romanticismo.⁹⁰ Al mismo tiempo, señala que “*el realismo no excluye la imaginación*” y por tanto, “*ciertos elementos*” de las novelas (la

⁸⁸ Elisa Calábrese. Op. Cit. Pág. 60.

⁸⁹ Fernando Unzueta. *La imaginación histórica y el romance nacional en Hispanoamérica*. Berkeley: Latinoamericana, 1996. Pág. 63.

⁹⁰ De acuerdo con los postulados de Jitrik, “(...) lo que predomina en ellas es una actitud *realista* en el sentido de que desde su origen imaginario mismo, y por excelencia, se articulan sobre una “representación”: (...) de una época, de un período, de una situación histórica de acuerdo con las exigencias descriptivas de verosimilitud que caracterizaron al realismo”. Noé Jitrik. *Ibidem*. Pag. 2

representación del protagonista como héroe, sobre todo) desbordan el relato y “se escapan del propósito fundamental” de verosimilitud realista.

Finalmente, para cerrar esta relación inmanente que existe entre el romanticismo y la novela histórica, resulta pertinente aludir a las palabras de Amado Alonso cuando afirma que “(...) la novela histórica se inserta en la trama de ideales del movimiento romántico, en el que no sólo se ha de ver el gusto por lo maravilloso y por las lejanías desdibujadoras, como propicias al febril ejercicio de la fantasía y a la fuga de lo actual, sino también la voluntad de objetivación en el arte, raíz del próximo realismo”.⁹¹ La novela histórica sería entonces, un típico producto romántico.

Pese a ello, el “Prólogo” de *Amalia* la aleja del modelo reconstructivo de los románticos, de modo que la voz autoral pide disculpas en el mismo, al aclarar que los personajes de su relato existen en el momento de producción de la novela y ocupan una posición política determinada.

3.2 *Amalia* como novela histórica

3.2.1 De voces, personajes y espacios

El objeto de esta sección se cierne en torno al análisis específico de la novela *Amalia*, en particular acerca de los debates que pueden establecerse sobre la condición genérica de este texto un tanto “híbrido” si así podemos denominarlo.⁹² Es por ello que en la totalidad de este apartado destinado al análisis pormenorizado de ciertas cuestiones textuales de la novela en cuestión, iremos trabajando sus personajes, espacios, voces

⁹¹ Amado Alonso. *Ensayo sobre la novela histórica*. Buenos Aires: Instituto de Filología, 1942. Pág. 47.

⁹² En la novela, y tal como lo veremos a lo largo de las páginas del presente trabajo, asistimos a cierta tensión entre estatutos tales como “novela histórica”, “novela política”, “novela social”, “novela realista”, “novela romántica”, “novela folletinesca”, entre otras tantas categorizaciones, es por ello que hablamos de “hibridez genérica”.

narrativas, entre otros puntos, que servirán para fundamentar la hipótesis planteada en este trabajo.

En caso de que podamos hablar de *Amalia* como la primera novela histórica argentina, interesa también saber entonces, cuáles fueron las marcas que identificaron al género en sus inicios.

3.2.1.1 “Explicaciones” Preliminares

Como primer acercamiento al texto, creemos necesario exponer una sinopsis sucinta de la novela que puede resumirse de la siguiente manera: La noche del 4 de Mayo de 1840 muere un grupo de unitarios que se disponía a emigrar a Montevideo, traicionados por Juan Merlo. Esta traición puede adivinarse desde un primer momento por la descripción que del personaje se nos hace: “hombre del vulgo hermanado con la gente civilizada por el vestido, con el gaucho por su antipatía a la civilización y con la pampa por sus costumbres holgazanas” (Mármol, 38). Eduardo Belgrano, uno de los protagonistas de la historia, se salva de la masacre gracias al auxilio de Daniel Bello, su amigo y hombre civilizado como él. Pero la mazorca hiere a Eduardo de gravedad. Daniel lo lleva a la casa de su prima Amalia Sáenz de Olavarrieta, una honorable y aristocrática viuda. Allí se recupera Eduardo e inicia su romance con la joven dama.

Tras setenta y siete capítulos de intrigas, crímenes, amores, bailes federales y conjuraciones, llega un final trágico: Amalia y Eduardo, ya casados y a punto de alejarse de Buenos Aires en busca de parajes más tranquilos, son sorprendidos por una turba federal. Eduardo muere en brazos de Amalia que se dobla exánime y queda tendida en un lecho de sangre. Daniel cae sin voz y sin fuerzas en los brazos de su padre con una herida en la cabeza.

Tales son los hechos principales o acciones que se suceden en la novela, pero lo que aquí nos interesa excede tal marco.

Abocándonos al análisis específico, debemos afirmar que, partiendo de ciertos caracteres propios de la novela romántica, como el juego de matices descriptivos, la proyección subjetiva, la exaltación sentimental, las perspectivas internas del proceso amoroso, Mármol logra ensamblar la categorización sentimental sobre ejes semánticos, históricos, políticos y sociales, radicalmente transformados por las situaciones contemporáneas al autor.

Entonces cabe preguntarnos, ¿cuáles son las marcas específicas del uso particular del género “novela histórica” que Mármol imprime en su obra?, ¿cuánto se acerca y cuánto se aleja dicho autor de la convención romántica de este género y, en ambos casos, con qué finalidad lo hace?.

En principio consideramos el hecho de que el autor no elige un pasado lejano a representar, sino que su narración se basa en sucesos contemporáneos al momento de producción. Mediante el relato del presente histórico que es necesario asumir como pasado, el autor pretende inculcar cierta dosis de fe progresista en el futuro. De esta manera, tal como lo planteamos en la “Explicación”, se podría ver en *Amalia*, un enlace de temporalidades (pasado – presente – futuro), utilizado como estrategia literaria para mostrar la necesidad de formar una conciencia histórica sustentada en la construcción de una realidad nacional.

El inicio de esta problematización temporal se condice con el inicio de la novela: en su Introducción (denominada “Explicación” por el autor y firmada por éste), puede ya observarse esta triple temporalidad que se entremezcla persiguiendo un fin, si se quiere, “polítizado”: la denuncia contra el gobierno rosista.

Para poder analizar en detalle esta cuestión, se transcriben a continuación las líneas que constituyen la breve “Explicación” a la que aludíamos anteriormente:

EXPLICACIÓN

La mayor parte de los personajes históricos de esta novela existen aún, y ocupan la misma posición política o social que en la época en que ocurrieron los sucesos que van a leerse. Pero el autor, por una ficción calculada, supone que escribe su obra con algunas generaciones de por medio entre él y aquellos. Y es ésta la razón por que el lector no hallará nunca en presente los tiempos empleados al hablar de Rosas, de su familia, de sus ministros, etc.

El autor ha creído que tal sistema convenía tanto a la mayor claridad de la narración cuanto al porvenir de la obra, destinada a ser leída, como todo lo que se escriba, bueno o malo, relativo a la época dramática de la dictadura argentina, por las generaciones venideras, con quienes entonces se armonizará perfectamente el sistema, aquí adoptado, de describir en forma retrospectiva personajes que viven en la actualidad.

José Mármol. Montevideo, mayo de 1851.

Esta "Explicación" funciona a modo de estrategia que comporta un "anacronismo voluntario", con la finalidad de transformar lo político en histórico, y presupone un distanciamiento temporal entre los sucesos narrados y el momento en que se los relata.

Al alejarse del tiempo, el narrador conjura pasado (época del terror) y presente (lucha armada) cuyo final, en 1851, aún es incierto: "Pero en la época en que presentamos los sucesos de esta obra, la política francesa en el Plata empezaba a sufrir variaciones alarmantes" (Mármol, 65).

Por su parte, y este es un rasgo sumamente irreverente e importante para nuestra hipótesis, el sujeto de la enunciación del prólogo destina su novela a las "generaciones

venideras". De este modo configura un "lector futuro" que considerará a los hechos narrados como inscriptos en un pasado lejano. De eso se trata el juego explícito de la "ficción calculada" del autor.

Asimismo, el movimiento o desplazamiento temporal entre el pasado reciente (que Mármol finge pasado más lejano, para quedar dentro de las convenciones del subgénero novelístico, la novela histórica), y el futuro inminente (que sobrevendría una vez que se realizara lo que los autores coetáneos a Mármol trataban de facilitar: la caída del Dictador y el establecimiento de un régimen republicano liberal), que se presenta en esta "Explicación" y que se evidencia a lo largo de toda la novela, se refleja en un desplazamiento argumental y espacial de la misma, entre el mundo público y político y la vida privada de los personajes.

Con respecto al cruce de las esferas pública y privada, debemos afirmar que en la novela queda planteado que lo privado corre peligro de tornarse público. La novela pretende leer, desde la ficción, cada acto como un hecho político. Ese es uno de sus rasgos "modernos".

En este sentido, *Amalia* sería una novela que transita dos "mundos" (como gran parte de la literatura maniquea de la época, que oscila entre lo elevado y culto, y lo regional y costumbrista, etc): el de los personajes públicos (del espía unitario Daniel Bello y de los personajes políticos que este encuentra, incluido Rosas, su hija Manuelita, el ministro Arana y otros), y el del mundo privado (la pareja de Eduardo Belgrano y Amalia).

Dentro del mundo romántico sentimental de la novela, descubrimos el heroísmo y espíritu de sacrificio de los amantes, su nobleza, su idealismo, su belleza, su elevación social; en el mundo político, en cambio, priva el realismo, el interés personal; es un

mundo grotesco, desagradable, cruel, "bárbaro". La barbarie⁹³, en este caso, es un modo de expresar lo feo, lo grosero, lo vulgar; tiene una connotación estética además de moral. Esta manera de entender la barbarie lleva a la condenación de los valores rurales, de las costumbres del pueblo "bajo" y de la relación política del caudillo popular con las masas. Implica la negación de la sociedad abierta, que había emergido al fin del período colonial, y es una proyección del deseo de lograr una sociedad selecta, culta, europeísta, de elegidos, una sociedad que represente el nuevo gusto urbano de la pequeña burguesía, sus valores cosmopolitas modernos, su nueva concepción de la economía política, todo ello en resonancia con el ideario de autores de la antes aludida "Generación del 37".

Podríamos afirmar entonces, que la novela vincula el mundo público de la política rosista de 1840 (en momentos en que el general Lavalle se aprestaba a invadir la provincia de Buenos Aires y en que la sociedad paramilitar de la mazorca incrementaba su presencia represiva en defensa del régimen, tal como lo hemos detallado en el apartado referido al marco histórico), y el mundo privado de los ciudadanos de Buenos Aires (la historia sentimental de los jóvenes que viven un amor pasional, desinteresado, romántico).

Ambas historias se entretrejen, así como también se enlazan las historias reales de los hombres de la época que pesan en el destino de la patria. Los jóvenes proscritos argentinos, frustrados en sus ambiciones políticas y con gran sacrificio personal, viven en un medio social ajeno enrarecido (en la ciudad de Montevideo, en pie de guerra,

⁹³ Domingo Faustino Sarmiento, en su *Facundo*, es quien esboza de modo inaugural y preciso el concepto de "barbarie". En este sentido, José Pablo Feinmann afirma: "Sarmiento desarrolla una concepción de la historia como conflicto. Había tomado de los franceses la técnica romántica del contraste y, a través de Cousin, conoció el papel dialéctico que Hegel asignaba a las guerras. Elabora entonces su método antitético: dos entidades (Civilización europea – Barbarie indígena) que se niegan e implican mutuamente. La Barbarie se define a partir de Civilización y la Civilización a partir de la Barbarie: cada una de ellas es aquello que no es la otra". José Pablo Feinmann. Op. Cit. Pág. 146.

sitiada, repleta de soldados de distintas nacionalidades, agitada por el periodismo partidario y la oposición a Rosas). Estos personajes se convierten en conspiradores en el exilio, y Mármol, tal como se ha visto, es uno de ellos.

En esta “Explicación” inaugural, se determinan las reglas del juego temporal en el cual se verá involucrado el lector. El mensaje de la novela se convierte en un rompecabezas cronológico que transfiere al receptor a un presente que es necesario asumir como pasado. Mármol asume que el lector habrá de participar en la reconstrucción de una realidad donde la apropiada conducta cívica será la vía hacia el idealizado porvenir.

La técnica de utilizar el tiempo pretérito para describir el presente, esta operación estética de la “ficción calculada” transforma lo político como historiable: captura el presente para cristalizarlo en la escritura como pasado. El “hacer historia” desde el presente, es un juego, una operación totalmente consciente de Mármol quien hace un uso particular del género “novela histórica” utilizando imágenes de un pasado cercano en las que el presente se reconoce. De este modo, la novela sería un “algo” que responde a los problemas del presente:

(...) las narraciones se caracterizan por exhibir los juegos, los deslizamientos y las contaminaciones permanentes entre la literatura y la vida, entre lo imaginario y lo real, entre lo colectivo y lo individual, entre lo público y lo privado. Y el uso de esas matrices genéricas produce un efecto de ambigüedad que aglutina las esferas mientras que se instala en el centro de las prácticas política y literaria que confunden sus dominios.⁹⁴

En ello se basa el uso deliberado que Mármol hace de la “novela histórica” en función de lo político, que se evidencia desde esta “Explicación Inaugural” que funciona a modo de Introducción a la novela.

⁹⁴ Lelia Area. *Una biblioteca para leer la Nación. Lecturas de la figura de Juan Manuel de Rosas*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo, 2006. Pág. 252.

En consonancia con ello, recordamos nuevamente las palabras del historiador Eric Hobsbawm al referirse a la “invención de tradiciones” afirmando:

Attempts to establish objective criteria for nationhood, or to explain why certain groups have become “nations” and others not, have often been made, based on single criteria such as language, common territory, common history, cultural traits or whatever else. (...) All such objective definitions have failed, for the obvious reason that, since only some members of the large class of entities which fit such definitions can at any time be describe as “nations”, exceptions can always be found.⁹⁵

En el caso de *Amalia*, la construcción de los personajes descansa en ese principio.

3.2.1.2 Voces en la novela: autor, narrador, lector

Retomando la “Explicación” preliminar, debemos afirmar que la misma también orienta al lector. Por empezar, deja sentada una supuesta referencialidad de lo narrado en cuanto a los personajes y sucesos históricos. Asimismo, determina cuál es el destinatario virtual de la novela – tanto el lector de época como el perteneciente a generaciones venideras – y establece con él un pacto acerca de la perspectiva temporal (pretérita) desde la que debe leerla. Aquí encontramos referencias a “el autor” y el agregado, al final del texto, del lugar y fecha de su composición (“Montevideo, Mayo de 1851”), que vinculan al sujeto de la enunciación con circunstancias biográficas concretas.

De esta manera comienzan a perfilarse las llamadas “voces” del texto, es decir, debemos afirmar que en la “hibridez genérica” del mismo, eje de nuestro análisis, “juegan” evidentemente estas “voces” o figuras (narrador, autor y hasta el mismo lector), configurando una especie de novela que se sale de los cánones románticos

⁹⁵ Eric Hobsbawm. Op. Cit.

tradicionales. Jugando con la metáfora del juego, lo lúdico e innovador se entremezcla con lo canónico y convencional de las categorías que forman parte de la misma.

En las cinco partes de la novela el punto de vista narrativo es el de un narrador omnisciente, que se mezcla por momentos con el uso de pronombres y verbos en primera persona del plural que limitan esporádicamente la omnisciencia del narrador.

Mediante tal uso de pronombres y de la primera persona, se logra una proximidad entre narrador y lector que permite el tono amistoso, irónico o confidencial:

Y mientras salía del cuarto, con una mirada llena de vivacidad e inteligencia, midió Rosas aquella guillotina humana que se movía al influjo de su voluntad terrible, y cuyo puñal, levantado siempre sobre el cuello del virtuoso y del sabio, del anciano y del niño, del guerrero y de la virgen, caía, sin embargo, a sus plantas, al golpe fascinador y eléctrico de su mirada (Mármol, 117).

La mirada del narrador construye un sistema de representación de la dictadura rosista que está cerrado, que es unívoco.

La voz narrativa que Mármol elige para su novela, también se hace presente de manera notable, en el "Epílogo" de la misma, que se transcribe a continuación:

Especie de Epílogo

"La crónica, que nos revelará más tarde, quizás, algo interesante sobre el destino de ciertos personajes que han figurado en esta larga narración, por ahora sólo cuenta que al siguiente día de aquel sangriento drama, los vecinos de Barracas que entraron por curiosidad a la quinta asaltada, no encontraron sino cuatro cadáveres: el de Pedro, cuya cabeza había sido separada del tronco, y los de tres miembros de la Sociedad Popular Restauradora; y que allí estuvieron hasta la oración de ese día, en que fueron sacados en un carro de la policía, a la vez que eran robados los últimos objetos que quedaban en las cómodas, mesas y roperos.

Se cuenta también que Don Cándido Rodríguez, después de la muerte del señor Slade, acaecida pocas semanas después de los sucesos que se acaban de conocer, fue obligado por un juez de paz a salir de la casa del consulado, porque, decididamente, se resistía a dejar el territorio de la Unión, aun después de la muerte del cónsul y de quedar la casa sin consulado.

Y de doña Marcelina, sólo se sabe que un día vino a proponerle su mano a don Cándido, como un vivo recuerdo de los peligros que juntos habían corrido, lo que don Cándido rechazó horrorizado". (Mármol, 443).

Aquí, el narrador alude al cuerpo de la novela como "*larga narración*", agregando datos proporcionados por "*la crónica*", lo que "*se cuenta*", lo que "*se sabe*", y adopta (siempre utilizando la primera persona del plural), una visión muy limitada. El único signo de primera persona es un "*nos*" que coloca al narrador en una posición apenas diferente de la del lector: ambos sólo pueden saber lo que otros cuentan.

Asimismo, se trata de una "Especie de Epílogo" (así se denomina en la novela), donde el cierre de la narración es transitorio, no conclusivo, y aquí vemos otro rasgo que va configurando la no convencionalidad del texto, su carácter "híbrido" al que hacíamos referencia en la hipótesis del presente trabajo, que permite un uso particular de la categoría "novela histórica".

Por otra parte, la voz de Mármol autor se infiltra siendo extremadamente parcial, a modo de testigo digno de crédito empleando la primera persona del plural:

Y por cierto que no seremos únicamente nosotros los que nos proponemos seguirlo, pues no es difícil que la curiosidad se intrigue, y que las imaginaciones de veinte años florezcan más improvisadamente que la primavera, cuando el paso fugitivo de ese coche da tiempo, sin embargo, a mirar por uno de los postigos abiertos por una mano de mujer escondida entre un luciente guante de cabritilla color paja, que más bien parece dibujado que calzado en ella, y un puño de encajes blancos como la nieve,

que acarician con sus pequeñas ondas aquella mano, cuya delicadeza no es difícil imaginar (Mármol, 158).

No debemos dejar de mencionar las llamadas *notas a pie de página* que cobran importancia fundamental en la novela ya que, más allá de ser una marca sígnica y gráfica de disposición espacial de las palabras en el texto, las mismas son significativas al ser jerarquizadas por su alto contenido ideológico.

Éstas son en extremo reveladoras si se considera el sujeto de la enunciación, la persona gramatical empleada, la presencia o no del comentario, y su relación con el cuerpo de lo narrado.

Es considerable destacar, a modo de ejemplo, cuatro de ellas que revisten particular importancia.

La primera, en el capítulo XIII, lleva de modo expreso la firma "*El autor*". La segunda, en primera persona del singular – capítulo XV – va firmada por MÁRMOL.

La tercera de las notas destacables figura en el capítulo III, en primera persona del plural, y corresponde inequívocamente al autor textual, quien pretende consolidar la veracidad de lo narrado y llamar la atención del lector para que advierta cuán interesante es el material inédito que le proporciona:

(...) Entre los curiosos documentos inéditos, que poseemos hoy, del tiempo de la dictadura, se hallan las famosas clasificaciones (...). Cuando escribimos la AMALIA, en el destierro, nos referimos a ella, pero, como se comprende, no poseíamos los documentos. Hoy que están en nuestro poder, insertamos en el resto de la obra, que se conservaba inédito, una pequeña parte de ellos, para que se vea el orden y la prolijidad de esas tablas. Buenos Aires, 1855.

Finalmente, en el capítulo I de la parte V, se aclara: "(...) En la primera edición se puso Quinta a esta parte Cuarta, por error tipográfico, y ese error se ha repetido en las líneas de introducción de esta segunda edición".

Las notas examinadas plantean un complejo sistema de relaciones entre autor "textual" y narrador, es por ello la significatividad de las mismas en este juego de voces

que plantea la novela. Pese a todo, las notas no están destinadas sólo a afianzar la verosimilitud de lo narrado. Las mismas apuntan a proporcionar los materiales necesarios para una correcta captación de los acontecimientos históricos tratados en la novela. Podríamos decir entonces, que las citas utilizadas a lo largo del texto tienen dos finalidades básicas e imperantes: ofrecer un mundo ficticio verosímil, y obtener la adhesión del lector a la escala de valores que se sustenta en la obra.

Con respecto a éste último, debemos afirmar que tanto el narrador como el autor, son los encargados de ir configurando un lector que es capaz de instalarse en el mundo novelesco, de acompañar al narrador en sus desplazamientos y observaciones, de compartir sus estados anímicos, de participar en la acción. Se trata de un lector de época que comparte la escala de valores del autor textual⁹⁶ o puede ser persuadido para adaptarla, y pertenece a su misma clase social.

Respecto a la configuración de dicho supuesto lector, debemos enumerar las siguientes características, siguiendo las ideas de Beatriz Curia:

- a- En principio hallamos una mención explícita de las palabras “lector” o “lectores”, con verbos y pronombres en tercera persona: “Ya que hemos dejado al lector en conocimiento de la situación política y militar (...) es necesario conducirlo ahora (...)” (Cáp. IX).

⁹⁶ Llamamos “autor textual” a la figura de autor que aparece en la novela, es decir, a la imagen que **Mármol construye** de sí mismo en el texto, con fuerte posicionamiento político y exponiendo sus ideas de un modo claramente explícito.

La misma se presenta inicialmente en dos oportunidades en la “Explicación” que abre la novela: “Pero el autor, por una ficción calculada, supone que escribe su obra con algunas generaciones de por medio entre él y aquellos (...)” y “El autor ha creído que tal sistema convenía tanto a la mayor claridad de la narración cuanto al porvenir de la obra” (el subrayado es mío).

Asimismo, dicha “Explicación” es firmada con el nombre propio del autor (*José Mármol. Montevideo, mayo de 1851*).

Otras marcas explícitas de la presencia de esta figura en el texto son las mencionadas notas a pie de página donde aparece el nombre de “El autor” (Cáp. XIII) y la firma de “Mármol” (Cáp. XV), entre otras, ya analizadas en el cuerpo del presente apartado del trabajo.

- b- Asimismo encontramos apelaciones al lector con verbos correspondientes a la segunda persona del plural: “¡Oh! No toquéis entonces su conciencia; no le miréis el alma, si queréis bajar a la tumba con una ilusión y una esperanza” (Cáp. V).
- c- Uso de verbos, pronombres y adjetivos correspondientes a la primera persona, en un plural que incluye al narrador y al lector, en su común acercamiento a hechos, lugares, personajes, o en su compartida condición de hombres: “Pero antes de seguir **nosotros** el paso y el pensamiento de Amalia, echemos una mirada sobre estas dos últimas habitaciones” (Cáp. II).
- d- Referencias a un contexto compartido por narrador y lector, a veces por medio del uso de pronombres demostrativos: “Pero a su más completa inteligencia, es necesario hacer revivir en la memoria del lector, el cuadro político que representaba la República en esos momentos. (...) Era la época (...)” (Cáp. IV).
- e- Empleo de interrogaciones que parecen recogidas de boca de un interlocutor y sus correspondientes respuestas: “¿Dónde dormía Rosas?. En el cuartel general tenia su cama; pero allí no dormía” (Cáp. II).
- f- Uso de preguntas indirectas o implícitas: “El lector querría saber, qué clase de negocios tenia Doña María Josefa (...). Más adelante lo sabremos. Baste decir, por ahora, que (...)” (Cáp. I).
- g- Exclamaciones e interrogaciones que suponen la presencia de un interlocutor con quien el narrador desea compartir un estado emotivo: “¡Ay, de la madre que tenia un hijo fuera de su casa!” / “¡Ay de la amada que esperaba a su amante!” (Caps. I y V).
- h- Empleo de bastardillas (aquí subrayadas), cargando el vocabulario de un sentido irónico que requiere la presencia de un lector cómplice: “(...) se demostraban

mutuamente (...) lo terrible que era el no poder vivir en paz y tener que pelear con sus hermanos” (Cáp. I).

Finalmente, el lector es “invitado” a presenciar el desarrollo de los hechos; a observar las realidades del mundo novelesco; a realizar transiciones de un lugar a otro, avances y retrocesos temporales:

Entretanto (...) el lector tendrá que acompañarnos, con la misma prisa que esos sucesos, a tocar partes y con toda clase de personas. Y al llegar (...) a la ciudad, y al correr sus calles (...); sea teniendo que empujar y codear para abrirnos camino por medio a una oleada de negras (...); ya teniendo que ampararnos del umbral de una puerta, para que los caballos a galope, azuzados por el rebenque de la Mazorca, que pasa en tropel (...), no invada la vereda y nos lleve por delante; o ya en fin andando más de prisa para evitar la mirada curiosa (...) (Mármol, Cáp. IV).

Asimismo, el narrador, en relación con la figura lectora, hace constante referencia al manejo de la materia narrativa, al hecho mismo de escribir, explicita sus dudas, sus dificultades para narrar los acontecimientos o para ser fidedigno: “Si los capítulos anteriores han podido dar una ligerísima idea (...), también habrán hecho reflexionar (...)” (Cáp. IV).

Por su parte, en *Amalia* el lector no tiene la posibilidad de disentir o dudar lo que le presenta el narrador. No hay marcas formales que posibiliten una operación de construcción o deconstrucción del texto desde la recepción. Sin embargo, *Amalia* es un folletín. Lo cual implica que el lector siempre es un invitado de honor, es seducido, instado a leer y a esperar las entregas. Pero desde un condicionamiento textual: el lector puede imaginar lo que sucederá y no puede transformar el devenir del texto.

3.2.1.3 Historia de un proyecto nacional

Tal como lo hemos afirmado en líneas anteriores, a través de la exposición de una realidad anárquica y contemporánea presentada como histórica, observada en la

“Explicación” de la novela, se intenta hacer del receptor (lector) un agente decisivo de la transformación social propuesta. La novela le revela a éste la necesidad de transformar al habitante de la República en un ciudadano capaz de aceptar que sus intereses personales no pueden prevalecer sobre los de la patria, y que las defensas de un individuo para con el país se traducen en faltas que afectan al resto de los conciudadanos. Se trata entonces, de fundar prácticas sociales y políticas que materialicen el proyecto hegemónico de la élite culta a través de la instauración de lo que ésta considera la única y posible moral ciudadana, y estas ideas son impuestas por la Generación del 37’, de la cual Mármol, tal como lo hemos visto, era un integrante notable.

En esta línea de conformación de una cierta “moral ciudadana” a través de la novela y de los textos en general, María Fernanda Lander afirma:

La historia de *Amalia*, está presentada como un manual para ciudadanos patriotas y, en este sentido, sus personajes se convierten en los promotores de la conducta que impone el paradigma de los valores que la clase ilustrada promueve.⁹⁷

Conducta, valores, patriotismo, íconos todos ellos que conducen a una cierta categorización “política” de la novela. En este sentido, David Viñas es quien resalta tal cuestión con su hipótesis basada en el surgimiento y comienzo de la literatura argentina con la figura de Juan Manuel de Rosas.

La literatura argentina es la historia de un proyecto nacional. Se trata de la producción de una *identidad histórica*.

Cedomil Goic refuerza esta idea de Viñas y suma al factor histórico, el aporte político de la literatura, opinando que la misma es la expresión de una sociedad, un fenómeno social, una institución sometida a un consenso o determinante político, que en el siglo

⁹⁷ María Fernanda Lander. *Modelando corazones. Sentimentalismo y urbanidad en la novela hispanoamericana del siglo XIX*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo, 1993. Pág. 101.

XIX se refleja en un régimen en vía de descomposición y aspiración regeneradora de un nuevo orden.

En este sentido, la literatura sería una edificación política llamada a promover el perfeccionamiento de la vida republicana y democrática, edificar moral y políticamente al ciudadano, denunciar y castigar las deformaciones del régimen político prevaleciente o de los residuos del antiguo régimen. Para Viñas, en *Mármol* los hechos se destacan con mayor relieve porque su novela aspiró a ser un documento político, un testimonio sobre la dictadura de Rosas, exponiendo el análisis moral de la tiranía, y asegurando así las posibilidades de la futura recuperación.

De este modo, el comienzo de la literatura argentina se gestaría a partir de la figura de Rosas, debido a los siguientes factores:

- a- la presencia, unidad y desarrollo de una constelación de figuras de cronología, nivel social y aprendizaje homogéneos con implicancia decisiva: se trata de la primera generación argentina que se forma luego de la revolución de mayo de 1810. El discurso más programático de *Amalia* se inserta en el capítulo VIII de la segunda parte. Eduardo Belgrano, familiar del Manuel y paradigmático héroe romántico, en una incesante conversación con Bello, ambos respetuosos de los turnos conversacionales, reproduce los conceptos clave de los intelectuales nucleados en el Salón Literario de 1837: asociación,⁹⁸ antihispanismo,

⁹⁸ En el capítulo mencionado, Daniel Bello afirma:

“Cuando hay que vencer un principio difundido en la conciencia de una clase o de un pueblo es necesario batirse con esa clase o con ese pueblo con las armas de la razón o con el acero.

Cuando hay que batir a un gobierno cuya existencia reposa en su poder moral, es necesario entonces mirar las bases de ese poder, sea en la tribuna, en la prensa o en los ejércitos. Pero, señores, cuando lo que hay que combatir no es un principio, sino un sistema encarnado en un hombre; no un influjo moral, sino un poder material que se mueve; como una máquina de puñales al resorte de la voluntad de aquel hombre, es necesario, entonces, extinguir con el hombre el prestigio, la máquina y la voluntad” (*Mármol*, 312).

independencia y progreso contrapuestos a la figura de Rosas y el pueblo dominado, determinismo racial como causa probable de esa dominación;

- b- la inserción de las personalidades que conforman el “Salón Literario” en las tensiones que provoca el momento rosista que los crispa, motiva y moviliza alejándolos del país y otorgándoles distancia para verlo en perspectiva y desearlo, interpretarlo.⁹⁹ Irse parece ser la posibilidad de seguir la lucha contra Rosas por otros medios (es la que elige el autor); quedarse en el país implica arrojarse al abismo en un gesto que condena a un personaje ridiculizado como Don Cándido.

Este personaje junto con Doña Marcelina, la dueña del prostíbulo, constituyen las figuras paródicas de la novela. La última, por ser una amable colaboradora de Daniel Bello, se une con Don Cándido, y ambos ponen en juego la parodia que Daniel Bello no puede leer: “(...) era una escena entre dos personajes lo más originales que he visto en mi vida y que en otras circunstancias me harían gozar mucho, -dijo Daniel (...)” (169).

El rasgo paródico en ambos personajes está dado en su modo de hablar y, particularmente, en lo que ellos dicen. A partir de sus discursos pueden leerse los textos parodiados. Entonces se produce una cierta tergiversación de la lógica o el sentido de un texto mediante un uso, no pertinente, desde otra lógica, desde otro texto. En *Amalia*, dos textualidades, dos recorridos, dos poéticas, se entrecruzan: el clasicismo y el romanticismo.

Don Cándido y Doña Marcelina, a diferencia de los héroes jóvenes a quienes sirven, aman la literatura neoclásica. Por medio de ellos, Mármol presenta al neoclasicismo como una corriente literaria anticuada, exagerada, que cae en el ridículo.

⁹⁹ En este sentido, se recomienda releer el apartado del presente trabajo que hace alusión a la temática del exilio y a la generación de los proscritos en la época rosista.

Doña Marcelina dice que Rosas la hizo víctima de sus opiniones públicas y “(...) quizá también de mi amor a la literatura, porque ese salvaje proscribió a todos los que nos dedicábamos a ella. Todos mis amigos fueron desterrados. ¡Ah época fausta de los Varelas y gallardos!” (75).

Mientras que Doña Marcelina es presentada como un personaje ridículo y anticuado por su gusto “neoclásico”, Don Cándido, el antiguo maestro de letras de Daniel, es ridículo por su verbosidad, por la falta de objetividad de su discurso, por su exagerada retórica. No hay en él heterogeneidad alguna: tiene miedo, y no quiere comprometer su seguridad para salvar a su sociedad de la tiranía, aunque acepta transformarse en ayudante de su discípulo. Daniel y Don Cándido se comportan en ciertas escenas como un par serio – cómico, siendo que finalmente, el fiel servidor del protagonista, se vuelve un “espía”, y más tarde un proscrito cómico.

De este modo, en *Amalia*, es posible “abrir” el texto, abrirlo en el sentido de desvincularlo parcialmente del referente político e inscribirlo en la tradición literaria. En Don Cándido y Doña Marcelina está el clasicismo, parodiado. Ellos son la instancia en la cual el texto se despolitiza: las adjetivaciones triples que usan Don Cándido, las citas frecuentes de la literatura clásica que emplea Doña Marcelina, provocan un efecto risueño.

Asimismo, y en relación con el habla y los diferentes registros que circulan en la novela, ambos personajes cobran una importancia significativa. Decir, saber decir, hacer decir, decir en francés son actos que llevan a cabo los personajes de la novela. De ello dependen sus vidas, aunque, paradójicamente, los que se “salvan” dicen de más o su decir está pasado de moda. Ambos personajes (Don Cándido y Doña Marcelina), como condimento grotesco de todo folletín, ponen una nota de distensión en el dramático final de la novela: ella le ofrece casamiento, lo cual el anciano rechaza

espantado, como si se tratase de unir dos retóricas arcaicas – neoclásicas – que ya no podrán tener lugar en el decir de la nueva patria en la que Mármol escribe sus últimos capítulos.

Si continuamos con la línea de los factores que presenta Viñas para sustentar su hipótesis acerca del comienzo de la literatura argentina a partir de la figura de Rosas, debemos también enunciar los siguientes:

- c- la abundancia del tiempo para escribir en el exilio y la necesidad de hacerlo a los efectos de sobrevivir a la vez que paralelamente se crean y difunden numerosos canales periodísticos, voceros de los intereses mercantiles;
- d- la aparición del sistema voraz y cotidiano del folletín que exige una continuidad obligando a cierta adecuación en cortes, síntesis, suspenso y extensión, pero que acompaña directamente a la difusión de los textos. En este punto conviene explayarnos ya que la alusión al género folletinesco permite ir introduciéndonos en el cuestionamiento central del presente trabajo, ya que la forma inicial de publicación de la novela inserta a la misma en una categorización genérica “a priori” que luego tomará sus propios cauces resignificándose y cargándose de nuevos sentidos.

Para abordar en detalle el género (o subgénero) folletinesco, debemos tener en cuenta la contextualización del mismo en el ámbito europeo, y cómo luego se traspa al americano.

A partir de 1830 crece la politización en Francia y con ella se intensifica la tendencia social de la literatura. Ambas carreras, la política y la literaria, están unidas. Los jóvenes, por lo general pertenecientes al mismo grupo social, las ejercen de modo profesional. Se trata de miembros de la burguesía cuyas energías intelectuales son puestas al servicio de la política. En esta primera época, que se extiende desde 1830 a

1848, los dos pioneros de la novela de folletín se abastecen con los grandes. “*La Presse*” publica la mayoría de las obras de Eugenio Sue y “*El siglo*” libra su batalla competitiva nada menos que con Alejandro Dumas. Las letras empezaban a regirse por la ley de la oferta y la demanda.

Hacia 1870, periodo de advenimiento de la primera guerra mundial, el folletín decae en capacidad imaginativa. Se vuelca hacia la novela sentimental, dulzona, que tiende al ocultamiento de la realidad demasiado cruda. En esta época, la novela se extiende por Europa y América. Al respecto, Arnold Hausser afirma en cuanto a rasgos estilísticos de la narración folletinesca de la época:

En cuanto a su estilo de presentación es también decisiva en ella la preferencia por lo exagerado y lo picante, lo crudo y lo exótico; los temas populares, giran en torno a raptos y adulterios, actos de violencia y crueldad. (...) También aquí como en el melodrama, los caracteres de la acción son estereotipados y están constituidos de acuerdo con un molde fijo. La interrupción de la acción al final de cada entrega, la tarea de tener que crear cada vez un efecto final y despertar en el lector la curiosidad por la próxima entrega, inducen al autor a tener que adquirir una especie de técnica teatral y a tomar de los dramaturgos la presentación interrumpida, articulada en escenas y rebuscada.¹⁰⁰

Teniendo en cuenta dicha caracterización, afirmamos entonces que Mármol escribe su novela utilizando ciertos cánones retóricos caros al Romanticismo. En primer lugar la clasificación dualista de la humanidad en virtuosos y malvados. Este recurso es el ideal para plasmar claramente la posición ideológico – política del autor. De aquí se deduce el gusto por los contrastes, presente en Mármol. En el caso de *Amalia*, cada personaje tiene su contraparte, así, por ejemplo, María Josefa se enfrenta a Florencia Dupasquier.

En las sucesivas escenas descriptivas, el estilo retórico y empalagoso abunda en demasía. Veamos una descripción del amanecer:

¹⁰⁰ Arnold Hausser. *Historia social de la literatura y el arte. Desde el Rococó hasta la época del cine*. Madrid: Debate, 1998 (1962). Pág.155.

La luz blanca de esa beldad pudorosa de los cielos asoma tierna y sonrosada en ellos para anunciar la venida del poderoso rey de la Naturaleza, no podía secar, con el tiernísimo rayo de sus ojos, la sangre inocente que manchaba la orilla esmaltada de ese río, de cuyas ondas se levantaba, cubierta con su velo de rosas, su bellísima frente de jazmines. Pero argentaban con él las torres y los capiteles de esa ciudad a quien los poetas han llamado “La Emperatriz del Plata”, o la “Atenas”, o la “Roma del Nuevo Mundo (Mármol, 223).

Las morosas descripciones de costumbres y lugares retardan la acción hasta el límite de lo intolerable.

Por otra parte, la naturaleza es utilizada para insinuar o definir estados de ánimo: “La luna escondió en ese momento su faz de nácar entre los velos de una nube parda, y Daniel inclinó su cabeza sobre el pecho, embriagado en el éxtasis de su espíritu, y cerró los ojos arrullado por las olas del poderoso Plata, somnolientas y perezosas, bajo el tranquilo e iluminado pabellón del cielo” (Mármol, 311).

Finalmente, presenciamos cierto aristocraticismo racista:

Solo hay en la clase baja una excepción, y son los mulatos; los negros están ensoberbecidos, los blancos prostituidos, pero los mulatos por esa propensión que hay en cada raza, son casi todos enemigos de Rosas, porque saben que los unitarios son la gente ilustrada y culta, a la que siempre toman ellos por modelo (Mármol, 62).

En consonancia con tal racismo presente en la novela, Doris Sommer, quien agrupa a *Amalia* dentro de lo que ella denomina las “ficciones fundacionales latinoamericanas”, afirma:

Racial distinctions seem indelible in this novel. In fact, one of the few clearly programmatic differences between Rosas and his rivals was on the question of white immigration from Europe. He objected to it, whereas opponents were convinced it was Argentina's most urgent need. Sarmiento and Alberdi agreed (...), that the country's racially inferior stocks of Spaniards and Indians needed to be improved by Anglo – Saxon immigrants. Sarmiento's biological determinism was somewhat attenuated by his faith in mass education and modern institutions in general. (...) Like his ideal citizens, Marmol's are flawlessly white, and in the case of Florencia Dupasquier, half French. Among even reformed Unitarians, such as Daniel represented, the half – Spanish half – Indian gaucho produced a practically visceral revulsion that extended by association to Federalists in general. (...)

Fermin is also called a gaucho; but carefully set apart as a white one.¹⁰¹

Finalmente restan enunciar los siguientes factores que esboza Viñas y que sirven para repensar la funcionalidad de la novela en cuestión:

- e- la creación de un público reducido pero fervoroso y en crecimiento,
- f- el impacto de la figura de Rosas, fenómeno totalitario, mucho más intenso, próximo y prolongado que el de las invasiones inglesas o del proceso de 1810, que rechaza y fascina a los hombres de la generación de 1837,
- g- el impacto, difusión y predominio del Romanticismo de escuela con su énfasis sobre el color local y sus explícitas postulaciones a favor de una literatura nacional,
- h- la necesidad de lograr una Independencia cultural asimilada al corolario y complementación del proceso inaugurado a nivel político en 1810,
- i- el pasaje de lo típico primero y luego lo regional hasta alcanzar lo patriótico y finalmente lo nacional,
- j- el abandono de las pautas escolásticas identificadas como apego a lo tradicional y genérico dentro del aprendizaje realizado en el neoclasicismo rioplatense que no posee la densidad cultural de otras regiones coloniales.

Estas características deben ser consideradas en el presente trabajo ya que *Amalia* es un claro ejemplo de las mismas.

3.2.2 Maniqueísmo romántico en *Amalia*

Una de las características típicamente románticas es la presencia del maniqueísmo o dualismo esbozado en el juego de oposiciones que se presentan en una obra. Aquí nos

¹⁰¹ Doris Sommer. "Amalia: valor at heart and home", en *Foundational Fictions. The National Romances of Latin America*. EE. UU: University of California Press, 1984. Pág. 96.

ocuparemos de pensar las múltiples dualidades que se van exponiendo a lo largo de la novela en cuestión.

La dualidad maniquea, las diversas oposiciones, se presentan en numerosos aspectos del texto. En principio, hallamos constantes paralelismos y antinomias en el mismo: Rosas – Amalia, es decir, rusticidad – urbanidad: la mirada romántica ya no es integradora, sino antinómica: todo lo de Europa resulta idealizado, estéticamente falso.

Por otra parte, Mármol apuesta al “bien” vinculado e identificado con lo europeo, pero, Europa como ideal e idealización narrativamente se frustra. El liberalismo se convierte en maniqueísmo provocando fracasos literarios y desencuentros políticos.

3.2.2.1 Los personajes

Ciertos personajes resultan ejemplos paradigmáticos de enfrentamientos u oposiciones. De la mano de la bipartición de historias, aparece la división maniquea de los personajes que circulan en la novela. En este sentido, el autor los divide en buenos y malos, en civilizados y bárbaros, y dentro de cada bando, en serios y cómicos. En el mundo dicotómico de la novela, los personajes y el narrador eligen un partido. Es una novela partidaria de lucha política, de feroz resistencia contra la tiranía, y Mármol forma en ella una sociedad selecta ideal, pequeño burguesa, culta. Excluye de ésta, a todo el sector inculto, marginal, proletario: los gauchos¹⁰² rosistas y los negros y negras

¹⁰² La figura del gaucho se relaciona con la anarquía política: “La anarquía, (...) es relacionada por Mármol con la educación por los elementos naturales; aislamiento del hombre que se hace soberbio antes que egoísta, soberbia que puede conducirlo a la ferocidad criminal contra quien se opone a sus designios, cualesquiera sean las razones invocadas. (...) La soledad y la Naturaleza han puesto en acción sobre su espíritu sus leyes invariables y eternas, y la libertad y la independencia de instintos humanos se convierte en condiciones imprescindibles de la vida del gaucho” (Juan Carlos Ghiano. “Amalia de José Mármol”. Faltan datos de edición. Pág. 292).

Para el autor de *Amalia*, el gaucho desprecia al hombre de la ciudad y desprecia a la vez la acción de la justicia, porque ésta viene de la ciudad, y porque el gaucho tiene su caballo, su cuchillo, su lazo y los desiertos donde ir a vivir sin otro auxilio que el suyo propio y sin temor de ser alcanzado por nadie. Esta clase de hombres de quien Mármol reniega es, para el autor, la que constituye el pueblo argentino. En este sentido, y recurriendo nuevamente a las palabras de Juan Carlos Ghiano, éste afirma: “El desierto y su habitante se unen en la imagen romántica de la tempestad, aplicada por Mármol a las perspectivas de la historia patria; de ahí la condena a

que apoyan incondicionalmente al régimen, los indios de los que se vale Rosas en su política práctica y sin principios. Por su parte, la figura del gaucho, aquel personaje nacido, educado y criado en la pampa, es la expresión particular de la naturaleza americana.

Coincidiendo con el *Facundo*, el narrador de *Amalia* sostiene que el habitante de la llanura surge de ese contacto con la naturaleza como un ser independiente y con alta conciencia de su valor: “el caballo concluye la obra de la Naturaleza. Es el elemento que contribuye a la acción de su moral” (Mármol, 132).

El gaucho desprecia al hombre de la ciudad, porque es un mal jinete y carece de los recursos para soportar las durezas de la intemperie, y no le agrada, a su vez, la acción de la justicia, porque la ésta proviene de la ciudad. Nuevamente en paralelo con el *Facundo*, el narrador de *Amalia* concluye admitiendo que el gaucho expresa la barbarie de la campaña en su resistencia al avance civilizador de las ciudades. En el cuartel de Santos Lugares, Rosas, “el mejor de los gauchos”, por asimilación de principios de hábitos de vida, representa, en la mitad de la cronología de la novela, la barbarie.

Este personaje es otra de las figuras imperantes en la novela. Las “confesiones” de Rosas revelan su origen rural, bárbaro: donde debería haber escrito “chal”, pone “rebozo”; prefiere “galpón” a “palco”.

Asimismo, Rosas aparece caricaturizado en numerosas ocasiones. El Rosas dibujado por Mármol sirve bien a los propósitos del autor. Por eso se recalca con frecuencia la antítesis de los personajes novelísticos: el paralelismo entre Eduardo Belgrano y Amalia, entre Daniel Bello y su novia Florencia, los cuatro figuras del Bien. Y de ahí, como figuras del Bien se oponen a Rosas y su cuñada María Josefa.

“esta clase de hombres”, “la que constituye el pueblo argentino”. Mármol se confirma en el rechazo de la barbarie, que coincide con la definición de Rosas, “el mejor de los gauchos” (Ghiano, 293).

Por otra parte, la figura de Juan Manuel de Rosas es presentada en los capítulos IV, V y VI con técnica casi cinematográfica. La perspectiva de la descripción comienza en una generalidad de ambiente: una casa, una habitación y algunos personajes:

En el cuarto de la mesa cuadrada había cuatro hombres en derredor de ella. El primero era un hombre grueso, como de cuarenta y ocho años de edad, sus mejillas carnudas y rosadas, labios contraídos, frente alta pero angosta, ojos pequeños y encapotados por el párpado superior, y de un conjunto, sin embargo, más bien agradable, pero chocante a la vista. Este hombre estaba vestido con un calzón de paño negro, muy ancho, una chapona color pasa, una corbata negra con una sola vuelta al cuello y un sombrero de paja, cuyas anchas alas le cubrirían el rostro a no estar en aquel momento enroscada hacia arriba la parte que daba sobre su frente.

A partir de la lectura de esta cita se puede rastrear el manejo del lector. Éste es llevado de manera tal que, sin darse cuenta, concentra su atención sobre "*el hombre del sombrero de paja*". Poco después, cuando se lo nombra, y sólo entonces, comienza a actuar y todo lo que se relata servirá para mostrar el carácter, el humor, el poder de este hombre.

Por otra parte, lo criollo adquiere un nuevo valor durante el rosismo, por su enérgica defensa del territorio nacional contra las agresiones de Inglaterra y Francia, por el papel de los habitantes rurales en las tareas de desarrollo nacional, tanto en el ejército como en el trabajo productivo. Rosas es considerado por sus contemporáneos "un gaucho", un hombre de campo, con la psicología especial que se le asignaba al gaucho argentino.

Así como Rosas podría ser considerado como una cierta antítesis del personaje de Bello, numerosos son los personajes duales, que funcionan en espejo en la misma. Se podría afirmar que cada uno de ellos, tal como lo hemos afirmado en apartados anteriores, tiene su contraparte en otro personaje del espejo idealizador: María Josefa frente a Florencia Dupasquier, o los rudos federales frente a la inteligencia, mesura y buen gusto de los opositores.

En *Amalia*, el hecho de que los personajes aparezcan estereotipados es el resultado lógico de su rol funcional como el Bien personificado. Ello es el caso especial con la misma Amalia: es ella una encarnación estereotipada – la madonna, la donna angelicata – de todas las virtudes y encantos tradicionales de la mujer pura, y lo mismo se puede decir de los hombres. Pese a que a dicha figura femenina se le atribuye el papel de protectora, el Mal en ella sale mejor representado que el Bien.

Mármol pone mucho cuidado en dibujar a un Rosas que es tanto una figura importante del Mal como el es Amalia del Bien. Que el primero salga triunfante es justamente el propósito de Mármol: el Mal es al fin de cuentas la fuerza más poderosa del universo, a pesar del abono mayor por el Bien.

En la problemática del 37' acerca de qué es literatura y cuál es la posición que debe asumir el intelectual, la mujer es el sujeto que habilita el verosímil “novela” para esta textualidad, e instala el texto en el plano de “lo literario”.

No es entonces azaroso que Mármol haya elegido el nombre de una mujer para titular la novela en cuestión. ¿Por qué?, ¿con qué finalidad?. De las versiones que se han recogido surge la idea que ese nombre tuvo resonancias distintas en la vida del escritor: Amalia Sáenz de Olabarrieta (u Olavarrieta), la protagonista de la novela, fue una tucumana, mujer bellísima, hija de uno de los héroes de la batalla de Junín, que casó y enviudó en plena juventud. José Mármol, con Amalia Vidal, su esposa, tiene un hijo; ella fallece. En segundas nupcias, contrae matrimonio con Amalia Rubio, con la que tiene dos hijos más, pero su mujer muere, atacada por la fiebre amarilla que en 1871 diezmó a los porteños. De esta manera vemos cómo ya desde el título de la novela, la figura de Mármol se hace presente en el texto.

Por su parte, haciendo nuevamente referencia a la imagen de la mujer en *Amalia*, es ella quien va de la mano de la clandestinidad que impera en la novela. Las mujeres del

círculo propio y las cartas son aliadas de la resistencia política. En este sentido, en el capítulo IX de la primera parte, "El ángel y el diablo", Florencia, imagen estereotipada de la mujer romántica, cumple con el mandato de Daniel: averiguar qué se sabe sobre el prófugo Eduardo Belgrano.

Las mujeres del texto transitan la geografía del mismo de manera marcada, predeterminada, diferente al recorrido de los hombres. Amalia y Florencia Dupasquier recorren el texto a partir de la lógica del recorrido de Daniel Bello. Los planes que Daniel traza necesitan, para ser ejecutados, de la complicidad de otros personajes; esto es, de la versatilidad y modificación de la lógica inherente a su recorrido. Manuela y Agustina Rosas pueden ser vistas como el reverso político e ideológico de la misma operación: ellas son guiadas por Rosas, por Mansilla. Habría que pensar aquí en cómo está narrada la anécdota del casamiento de Agustina Rosas y Lucio Mansilla, en el capítulo IX que fue posteriormente omitido:

Tendría la Señorita Agustina diez y seis a diez y ocho años apenas, y el General Mansilla cincuenta y cuatro, cuando se efectuó el matrimonio. Agustina era toda vida, salud, belleza, juventud. Mansilla era un hospital caminando (...). Pero el general Mansilla tuvo siempre mucho valor, mucho espíritu; y un talento claro y emprendedor (...). Se ganó completamente el cariño y la confianza de la madre de Rosas; y poco a poco llegó hasta la mano de Agustina. Para contraer ese enlace, desigual y chocante, Agustina no fue violentada por sus padres, ni por su hermano. Su madre no hizo sino consentir y aprobar el matrimonio, y Agustina libre y espontáneamente dio su mano a Mansilla (Edición crítica del capítulo IX. Incipit, volumen IV, 1984. Buenos Aires, CONICET).

De esta manera, el tránsito sobre el territorio, es decir, el recorrido, posee dos intensidades que se homologan a las figuras femeninas y masculinas. La intensidad fuerte, la de los hombres, es una intensidad trágica. La intensidad débil se encuentra en las figuras femeninas. Su recorrido está pautado desde otro circuito que ella no puede ni conocer ni transformar. Las mujeres del texto, al igual que el lector, están destinadas a

esperar –como en la entrega del folletín- la resolución de los acontecimientos en los que intervienen, de manera decisiva y trágica, los hombres.

El caso de María Josefa Escurra es paradigmático: su circulación es como la de los hombres, interviene en los acontecimientos guiada por su propia lógica: ésta se enfrenta a Rosas, cuya fuerza y cuyo desdén la destinan al fracaso.

Por otra parte, y retomando el dualismo propuesto al comienzo del presente apartado, el novelista opone las dos fuerzas reales que operan en la capital, en distintas zonas urbanas y en determinados espacios privados; pero desmesura su protagonismo al dotar a los federales de un poder demoníaco y complicar la existencia de los unitarios, con la introducción en sus círculos familiares de un terror alucinante. Esta conflictividad histórico-política está representada por los dos grupos irreconciliables de federales y unitarios. El Estado (metonímicamente) asesino persigue a los “patriotas” que huyen para luchar en Montevideo, fuera de la patria. En la propuesta de Mármol, Estado y Patria divergen. Recordemos que la historia de *Amalia* se sitúa seis meses después de la fracasada Revolución del Sur de 1839. Pareciera como si, con el exorcismo del terror rosista, sobreviniera la liberación de la patria, proyectada en las locuciones adverbiales temporales y verbos en pretérito imperfecto que construyen la “ficción calculada”.

Aquí se evidencian diversos modos y formas de presentar el terror: el lenguaje es el medio privilegiado en la novela para dar cuenta del terror durante el gobierno de Rosas. Y el discurso es otra de las maneras de presentar el dualismo.

3.2.2.2 “Escenas” de la vida privada

La yuxtaposición del discurso de denuncia política y el discurso promotor de reglas codificadoras del actuar en sociedad, definen el carácter de *Amalia*. El ejemplo más claro de la simbiosis de ambos discursos lo hallamos en la segunda parte de la novela,

específicamente, en el capítulo séptimo, "*Escenas de un baile*"; en el décimo, "*Donde continúan las escenas de un baile*", y en el décimo primero, "*Escenas de la mesa*", todas ellas escenas de la vida cotidiana durante el gobierno rosista. Las mismas son importantes debido a tres caracteres principales:

- a- estas secciones representan un metatexto que resume la trama básica de la novela: confrontación de dos posturas ideológicas adversas y lucha de poder entre las mismas;
- b- en ellas se narra la única salida de carácter social que realiza Amalia y se la puede observar en interacción con personajes ajenos a su círculo de amistades íntimas. Pese a ello, el ambiente federal choca con sus principios y costumbres "civilizadas"; las escenas del baile cumplen un papel definitorio en la novela porque ofrecen un campo de batalla distinto al que se desarrolla en la calle y en la frontera.

En el siguiente fragmento extraído de una de las secciones mencionadas se ve claramente este aspecto de diferenciación social de la figura de Amalia respecto a los demás federales que la rodean:

Sólo había una persona que nada comprendía de cuanto allí pasaba; o dicho de otro modo: que no comprendía que en parte alguna de la tierra pudiese acontecer lo que aconteciendo estaba: y esa persona era Amalia. (...) Amalia estaba aturdida. Sus ojos se volvían a cada momento hacia Daniel, y sus miradas, esas miradas de Amalia que parecían tocar los objetos y descansar sobre ellos, le preguntaban con demasiada elocuencia: "¿Dónde estoy, qué gente es ésta; esto es Buenos Aires, ésta es la culta ciudad de la Republica Argentina?" (Mármol, 332).

La lucha presenta un aspecto familiar: es más una lucha entre familias que una lucha entre clases sociales. En este sentido los bandos enfrentados no son la alta y la baja burguesía, sino las familias rosistas con los antirrosistas. Rosas organiza su gobierno

alrededor de su vida familiar: su esposa y su hija son heroínas populares, gobierna desde su casa y maneja su política con la autoridad de un padre severo, que castiga y protege.

Daniel Bello también basa su posición social en el papel encumbrado de su familia: su padre es socio de los Anchorena, que son a su vez socios de Rosas. Ambos mantienen así un vínculo de familia y de clase.

3.2.2.3 Planos y espacios

Finalmente, hallamos un cierto dualismo de planos en la novela. Carlos Dámaso Martínez, en el Prólogo de la edición del CEAL de la novela, afirma que dos planos bien diferenciados se observan en la composición de *Amalia*:

Uno ornamental y retórico en el estilo y tratamiento del lenguaje, que predomina en las descripciones de la idealizada Amalia Sáenz de Olabarrieta y del ambiente que la rodea, y que remiten a lo europeo como reducto y símbolo de la civilización. Y otro, más verosímil, despojado de minuciosidad descriptiva, que se centra en la presentación de rosas, de su entorno y de los personajes que lo secundan. Como en "El Matadero", toda esa zona concebida como espacio de la barbarie es la que alcanza la mejor realización literaria. La oposición entre civilización y barbarie (...) expresa, de algún modo, la imposibilidad histórica de concretar esa síntesis entre lo europeo y lo nacional, planteada por Echeverría en el *Dogma socialista*.¹⁰³

En cuanto a los espacios (exteriores e interiores), en *Amalia* la naturaleza es concebida bajo la forma de una medida, de un orden, de una armonía, y la misma se desdobra en dos mundos o áreas: la intemperie (lo puramente salvaje, la pampa, el territorio del gaucho), y lo silvestre domesticado, civilizado, espiritualizado (la quinta de Barracas, etc). La médula fronteriza entre un territorio y el otro está conformada por el Río de la Plata que se tiñe de significatividad en la novela, como se verá más adelante.

La pampa, espacio donde aparece el gaucho como parte integrante, se halla caracterizado por ausencias:

¹⁰³ Carlos Dámaso Martínez. "Prólogo", en José Mármol, *Amalia*. Buenos Aires: CEAL, 1979. Págs. 3 - 4.

Su frente no llevaba esa corona de rubíes con que el cielo del trópico lo magnifica en los momentos de decirle adiós, ni en derredor suyo se abrían de improviso esos espléndidos jardines de luz que irradian fosfóricos en las latitudes del crucero, donde la coqueta naturaleza se divierte con inventar perspectivas sobre los confines del alba y el ocaso (Mármol, 493).

La parte complementaria de este espacio lo hallamos en la llanura, territorio arrasado y arrasador, donde se expande la desmesura, la comunicación con lo infinito: “Toda la naturaleza tenía allí ese aspecto desconsolador, agreste e imponente al mismo tiempo, que impresiona al espíritu argentino y parece contribuir a dar temple a sus pasiones profundas y a sus ideas atrevidas” (Mármol, 493).

En este territorio desfila el gaucho como tipo humano que acata las leyes de la naturaleza. Volviendo a esta figura el mismo Mármol escribe en su novela, refiriéndose al gaucho pampeano:

Por sus hábitos no se aproxima a nadie sino a él mismo porque el gaucho argentino no tiene tipo en el mundo, por más que se han empeñado en compararlo, unos al árabe (así Sarmiento), otros al gitano, otros al indígena de nuestros desiertos” (Mármol, 493).

En relación con los habitantes citadinos, el gaucho aparece, para el ciudadano, como poder amenazante identificado con lo incontenible de la naturaleza. Sin embargo, Mármol intenta en su escritura, una cierta relación a modo de alianza, entre el gaucho y el ciudadano. Un ejemplo claro de ello es Fermín, el “gauchito civilizado”, que une todas las buenas dotes del hombre de campo (serenidad, humor, valor, inteligencia) al servicio de la “mejor causa”, o Pedro, el viejo soldado que defiende a Amalia con su propia vida.

Existe otro espacio que cobra relevancia en la obra y que se relaciona con la protagonista femenina de la misma: la quinta de Barracas. Dicho espacio está cubierto de refinamiento por donde se lo mire. Pero Amalia, es hija del “jardín de la

República¹⁰⁴, Tucumán (antípoda de la Pampa), donde lo natural de vuelve también, exhuberancia, lujo, refinamiento que contrasta con el desierto:

Todo cuanto sobre el aire y la tierra puede reunir la naturaleza tropical de gracias, de lujo y de poesía se encuentra confundido allí, como si la provincia de Tucumán fuese la mansión escogida de los genios de esa desierta y salvaje tierra que se extiende desde el estrecho hasta Bolivia y desde los Andes al Uruguay (Mármol, 199).

Asimismo, los espacios interiores de la casa de Amalia, en Barracas, guardan el lujo propio de esta protagonista:

La luz del sol, bañando, amortiguada por las celosías y las cortinas, el lujo de los tapices y de los muebles; las nueces de ámbar que exhalaban las rosas y violetas entre canastas de filigrana, jacintos y alhelíes, entre pequeñas copas de porcelana dorada, y el silencio interrumpido apenas por el murmullo cercano del viento entre los árboles (Mármol, 669).

Finalmente, en este breve recorrido por los ambientes que configuran los múltiples espacios de la novela, queda mencionar el Río de La Plata, que va configurándose a lo largo de la novela de diferentes maneras. Una primera imagen lo identifica con la Pampa desmesurada y vacía:

Al escaso resplandor de las estrellas se descubría el Plata desierto y salvaje como la pampa, y el rumor de las olas, que se desenvolvían sin violencia y sin choque sobre las costas planas, parecía más bien la respiración natural de ese gigante de la América, cuya espalda estaba oprimida por treinta naves francesas (Mármol, 43).

Otra imagen reiterada permite ver la compenetración noche – río en la novela:

El cielo del Plata estaba argentado con toda su magnífica pedrería; y la luna, como una perla entre un círculo de diamantes, alumbraba con

¹⁰⁴ A propósito de la utilización de esta metáfora, Adolfo Prieto estudia el uso de la cita de Andrews en la escritura de Mármol: "Así se inicia, en efecto, la Segunda Parte de la narración: *"Tucumán es el jardín del universo en cuanto a la grandeza y sublimidad de su naturaleza"*, escribió el capitán Andrews en su *Viaje a América del Sur, publicado en Londres, en 1827; y el viajero no se alejó mucho de la verdad con esa metáfora, al parecer tan hiperbólica*". Las glosas que siguen a la cita apuntan a una que otra expresión particular de las excelencias del paisaje tucumano y se extienden para señalar, de vuelta al territorio de la ficción, la influencia de ese paisaje en la conformación del carácter de Amalia. Las glosas, sin embargo, llaman menos la atención que la cita misma". Adolfo Prieto. *Los viajeros ingleses y la emergencia de la literatura argentina (1820 – 1850)*. Buenos Aires: Sudamericana, Historia y Cultura, 1996. Pág. 155.

su luz de plata las olas alborotadas del gran río, sacudido pocas horas antes por las poderosas alas del pampero (Mármol, 308).

Más adelante, una vez embarcado Daniel Bello hacia Buenos Aires, el río se presenta como una imagen maternal, protectora de los hombres y opuesta a su violencia:

(...) dormidos al arrullo de las salvajes ondas del gran río cuyo rumor debía pasar inadvertido en una próxima década, ahogada su poderosa voz por el estrépito de la pólvora, por el grito terrible del combate, y por el quejido lastimero de una sociedad expirante (Mármol, 342).

Por otra parte, en el espacio urbano desfila la figura del tirano Rosas. En el capítulo titulado "*Un vaso de sangre*", presenciamos no ya la transformación del agua en vino (Cristo en las Bodas de Canaan) sino del agua en sangre: Rosas toma un vaso de sangre después de serle leída una lista de sus enemigos políticos (a quienes piensa hacer asesinar). Pero el filtro rojo de las cortinas federales transforma la luz solar, e incide sobre el vaso de agua:

La puerta del rancho daba al Oriente, y los vidrios estaban cubiertos por las cortinas de coco punzó. El sol estaba levantándose entre su radiante pabellón de grana; y su haz, tomando el color de las cortinas, venía a reflejar con él en el agua del vaso un color de sangre y fuego (Mármol, 595).

Otro capítulo a mencionar que plantea claramente la configuración de la ciudad como lo oscuro y sombrío, es uno de los finales, titulado "*El reloj del alma*", en el cual se le confiere a la calle larga de Barracas las características fantasmales necesarias como para preparar el clima fatídico y funesto del final de la novela: la calle es un "*desierto*" poblado por "*fantasmas*" o seres cuasi imaginarios. Dichos fantasmas traen ecos conocidos y anuncian la muerte o "*sueño en la vigilia*".

Por su parte la Pampa surge sólo incidental e indirectamente como punto de referencia. Aparece, por primera vez, en un pasaje sumamente significativo. Es el elemento en el que los prófugos unitarios, guiados por su Judas, caminan por las calles

nocturnas de Buenos Aires hacia el lugar de la atracción y el desastre. La Pampa se evoca, en esta ocasión, como lo desierto y salvaje. Sirve para apoyar la primera impresión que da el Plata cuando se descubre, de este Plata que por otro lado representa una fuerza sobrehumana aunque no inviolable:

Al escaso resplandor de las estrellas se descubría el Plata, desierto y salvaje como la Pampa, y el rumor de sus olas, que se desenvolvían sin violencia y sin choque sobre las costas planas, parecía más bien la respiración natural de ese gigante de la América, cuya espalda estaba oprimida por treinta naves francesas en los momentos que tenían lugar los sucesos que relatamos (Mármol, 211).

El narrador insinúa al lector que de la Pampa no viene luz para la Argentina, vienen más bien la soledad, la tristeza, y la traición vulgar.

La intención primordial de este narrador es de orden didáctico: dar a sentir a sus lectores dónde deben buscar valores y dónde no. El Plata, tal como lo evoca Mármol, está perfectamente de acuerdo con esta doble perspectiva: por un lado es triste y monótono como la Pampa, por otro es vehículo que permite alcanzarlos centros de la civilización, el gran río al que Mármol evoca en toda su belleza al comienzo de la Tercera Parte, en Montevideo, donde se enfoca como símbolo de la civilización libertadora.

La palabra "libertad" posee al menos, dos acepciones relevantes en la obra de Mármol: la primera es la corriente, la que se refiere a la autonomía de la decisión del hombre frente a los acontecimientos que se le aparecen propuestos. La segunda, involucra una posición filosófica: la libertad es una conexión a la verdad y es un espectro de la militancia política del autor. En *Amalia* podemos observar el papel mesiánico de este término, en el sentido de que su restablecimiento conlleva todos los bienes que el organismo social es capaz de obtener. La perspectiva que propone el autor consiste en la preconcepción de que la Argentina es una realidad nacional tangible. El discurso de Mármol parte de la asunción de un Estado cuyas instituciones deben ser

regeneradas, y esto sólo se logrará a través de la concientización ciudadana de la necesidad de una conducta civil distinta a la mantenida y promovida por el régimen de Rosas.

Finalmente, cabe acotar que el concepto de la novela como género, en Mármol, inicialmente entró en conflicto con su interpretación del espacio argentino¹⁰⁵

¹⁰⁵ En *Amalia* hay una geografía específica. Un trazado de calles, espacios, y un trazado de los recorridos que en ellos se efectúan: es una mirada que sobrevuela los espacios, se introduce en ellos, los recorre, se detiene y se despliega. En esas trayectorias, el lector es invitado, guiado y conducido. Puede leerse, a través de todo el texto, esta instancia, explicitada y sintetizada en la quinta parte, específicamente en el capítulo IV: "(...) a medida que los sucesos se precipitan, el lector tendrá que acompañarnos, con la misma prisa que esos sucesos, a todas partes y con toda clase de personas. Y al llegar (...) a la ciudad, y al recorrer sus calles, ora en largas longitudes, tristes, solitarias, lúgubres; ora teniendo que empujar y codear para abrirnos camino por medio de una oleada de negras viejas, jóvenes, sucias unas y ardorosas, vestidas otras con muy luciente seda, hablando, gritando y abrazándose con los negros (...); ya teniendo que ampararnos en el umbral de una puerta, para que los caballos a galope, azuzados por el rebenque de la Mazorca, que pasa en tropel (...) no invada la acera y nos atropelle; o ya, en fin, andando más de prisa para evitar las miradas curiosas que atisban por la rendija de un postigo entreabierto, donde se asoma una pupila inquieta y buscadora, queriendo interrogar hasta las piedras para saber lo que pasa (...). Y corriendo, deslizándonos con el lector sobre esa ciudad cuyo piso tiembla, (...) corriendo aquí y allí (...)"

Por su parte, en la novela se evidencia un quiebre de lo urbano. *Amalia* divide en dos oportunidades el ámbito urbano en que sitúa y desarrolla la historia. En una de ellas, el narrador sigue los pasos del ejército de Rosas en dirección al cuartel de Santos Lugares, puerta de ingreso a la pampa y al gaucho. La otra ocasión en que el relato se desentiende de las coerciones del escenario urbano es una ocasión servida por un oportuno recurso de flash – back. Este recurso entra en escena cuando Amalia, la protagonista femenina de la novela, reaparece en la introducción de la Segunda Parte, en el espacio y en el tiempo de su vida provinciana: "Amalia aspiró hasta en lo más delicado de su alma todo el perfume poético que se esparce en el aire de su tierra natal, y cuando a los diez y siete años de su vida dio su mano, por insinuación de su madre, al señor Olabarrieta, antiguo amigo de la familia, el corazón de la joven no había abierto aún el broche de la purísima flor de sus afectos y los hálitos de su aroma estaban todavía velados entre las lozanas hojas mal abiertas" (Mármol, 226). En su persona, se imprime cierto determinismo mesológico ya que las bellezas del paisaje tucumano influyen notablemente en la conformación del carácter de Amalia.

Por otra parte, la unión entre la provinciana Amalia Sáenz y el porteño Eduardo Belgrano puede ser leída e interpretada como el enlace simbólico entre los distintos intereses de Buenos Aires de las provincias. En este sentido, Doris Sommer afirma: "Amalia's inevitable love affair with the Buenos Aires boy will signal a national rapprochement between center and periphery, or at least between modern history and Arcadian pastoral. Tucuman was the old colonial capital, when Spain was more concerned with getting Peruvian gold and silver out the Atlantic coast than with encouraging commerce from the port of Buenos Aires. After Buenos Aires declared independence in 1810, Tucuman was where the United Provinces declared their independence in 1816. Tucuman was also the first important center to renounce Rosas once he institutionalized terror, as Marmol takes care to remind us: "By a decree passed on the 7th of April, 1840, the Chamber of Representatives of Tucuman had withdrawn from Rosas their recognition of him as Governor of Buenos Aires" (Doris Sommer. Op. Cit. Pág. 45).

(recordemos a modo de ejemplo, el capítulo VIII de la cuarta parte de *Amalia*, donde se analiza directamente la realidad argentina, cuna de un tipo humano, el gaucho, actor en los movimientos regresivos de nuestra política), y con el compromiso cronológico de un pasado inmediato, visto como si fuese una época totalmente superada.

3.2.3 Hibridez genérica en *Amalia*

Ya se han enunciado en el apartado dedicado al desarrollo de la novela histórica europea y su traducción latinoamericana, ciertas relaciones entre las características de ésta última y la novela en cuestión (personajes, finalidad política, concepto de representación, entre otros).

En este apartado intentaremos establecer un esbozo de los registros genéricos que transitan la novela aportando un nuevo rasgo a la configuración de *Amalia* como novela histórica con marcado sello personal de autor.

¿De qué modo se manifiesta dicha “hibridez de registros genéricos” en *Amalia*? A continuación, presentaremos algunos ejemplos de tales registros.

En principio podemos enunciar la presencia de cierto discurso ensayístico. Pareciera que en *Amalia* se intercalan varios ensayos históricos: el saber ocupa un lugar, tanto para el lector como para los personajes. No debemos perder de vista que se trata de una novela política partidaria, y narra hechos que son casi contemporáneos del autor. Es él mismo quien se encarga de proclamar mensajes para las “generaciones venideras”, para la posteridad, afirmando a modo de ejemplo:

Y allá en los futuros tiempos, cuando el pensador argentino separe la hiedra que cubre la tumba de los primeros años de la patria, para encontrar las inscripciones sangrientas de sucesos y generaciones que rodaron en la tormenta de su juventud, y busque, frío y tranquilo, la ingenua filosofía de

Asimismo, Francine Masiello interpreta el fracaso de tal unión como: “Doomed marriage as a metaphor for failed political unity is major preoccupation in the book”. Francine Masiello. *Between Civilization and Barbarism*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1992. Pág. 30.

nuestra historia, no se pasmará, por cierto, de nuestras larga y pesada tiranía, expresión franca y candorosa del estado social en que nos encontró la revolución; pero sí bajará su frente, avergonzado de que la alta figura que haya de dibujarse en el gran cuadro de ese episodio lúgubre de nuestra vida sea la figura de Juan Manuel de Rosas. Porque lo más sensible para la historia argentina no será, por cierto, tener que referir la existencia de un tirano, sino que ese tirano fuese Rosas (Mármol, 354).

Asimismo, observamos la influencia de la crónica en *Amalia*. Los sucesos que narra Mármol tienen la viveza de las crónicas. Esto se debe a la existencia en la época de una urgencia evidente por registrar la historia nacional que aún no había sido escrita, a la que Mármol aporta sus propios ensayos interpretativos. A ello se añade el hecho de que el autor tiene en esta obra el propósito de fundar la novela nacional con un criterio político, romántico e histórico.

En consonancia con el rasgo de politización que le otorgamos a *Amalia*, podemos recordar que Mármol se presenta como un vocero de las aspiraciones de su grupo. No se identifica con el pueblo rosista como tal sino con las élites cultas que participaban en las actividades políticas partidarias. El autor cita en su novela las palabras de los federales: "Los unitarios son demasiado ilustrados, relativamente a nuestros pueblos (...); y no pueden mandarlos porque los pueblos no entenderían su civilización" (Mármol, 137), para luego líneas adelante afirmar: "La Federación no ha sido jamás en la República sino el vicio orgánico que quisieron introducir en ella los caudillos alzados a la sombra de la ignorancia general... Y ahí está la tradición entera de ese pueblo" (Mármol, 137).

Por otra parte, podemos pensar en el parentesco posible entre esta novela y el género dramático. Ésta es una novela de estructura dramática. Su acción progresa a través de numerosas escenas y los personajes desarrollan sus intrigas, literarias y políticas, mediante extensos diálogos. Están dramatizando el espacio social del rosismo, pero también las aspiraciones y los deseos de los intelectuales liberales antirrosistas.

Aquí resalta la figura de Daniel Bello, uno de los protagonistas principales de la novela. Si tuviéramos que describirlo, podríamos considerarlo un personaje ambivalente que figura como espejo, a veces idéntico y a veces contrario, de otros personajes. Entre éstos cabe mencionar tres figuras que funcionan junto a la de este personaje: Rosas, Belgrano y las mujeres de la novela.

Respecto a la primera de ellas, **Juan Manuel de Rosas**, lo que hay entre ambos personajes es una afinidad psicológica. Se establece entre ellos una simetría ya que son distintos en aspecto, formación cultural y fines de partido, pero idénticos en su odio, su estrategia operativa y su fin último: el ejercicio de poder.

Con **Eduardo Belgrano** la situación es diferente. Mientras la pareja sentimental conformada por Amalia y Eduardo vive su relación amorosa romántica, en un mundo extraño y ajeno al ambiente local, Daniel se entrega al mundo realista y cruel de la política. Si Eduardo es por sobre todo un héroe sentimental¹⁰⁶, Daniel es un héroe político, un hombre que piensa en el destino de su nación primero, y en su vida y seguridad personal después. Es el típico héroe altruista, capaz de salvar a su comunidad. Daniel posee el sentido crítico del intelectual, es el individuo opuesto a la masa, solitario y altivo. Es un comunicador eficaz y puesto que su padre es federal, tiene su lugar en el entorno rosista, lo cual garantiza su vida y su actividad: el espionaje.

Asimismo, la superioridad y la fuerza de Daniel Bello son intelectuales. Es realmente un actor que representa un papel en el rosismo sin que casi nadie lo sepa. Sólo sus amigos y los lectores son sus cómplices que disfrutan de sus actos arrojados. Con él la vida pública se transforma en una novela de espionaje.

Por su parte, el ideario que Mármol pone en boca del personaje coincide con el programa de la Joven Generación Argentina, que Echeverría describe en su *Dogma*

¹⁰⁶ “-Oh, Daniel, Daniel, no tienes semejante entre los hombres! – dijo el joven con cierto aire de vanidad, al tributar aquel homenaje de justicia al amigo de su infancia” (Mármol, 219)

socialista. Daniel cree en la acción social concentrada, y en la superioridad del pensamiento europeo sobre el pensamiento intuitivo criollo.

Otro rasgo importante a destacar, es el parentesco de la figura de Bello con el personaje gaucho. Bello posee muchos rasgos gauchescos, entre ellos, gran autoestima que linda con la soberbia: "(...) admirable por su temeridad, aun cuando reprehensible por su petulancia al querer trastornar un orden de cosas constituido mas bien por la educación social del pueblo argentino que pos los esfuerzos y planes del dictador" (Mármol, 177).

Finalmente, respecto a la alianza entre Daniel Bello y las diversas **figuras femeninas**, cabe recurrir nuevamente a las palabras de Doris Summer quien afirma:

Bello, like Rosas, gets results. That is why he is the real hero of the piece. (...) I prefer to think of Bello as one of those puzzles in which differently marked spaces can be shifted into many combinatios because one square is missing and open. (...) Everyything about him seems doubled or contradictory (...). Daniel is also physically feminized: "The whiteness of his lovely hands could have made any coquette jealous" (Mármol, 96). And, if woman are admirable in this novel, and they are, it is because they are as independent and courageous as men should be. Amalia is free to help Belgrano because, as she says, "I am independent; I lead a solitary life" (Mármol, 25). Then she confronts the police chief with this generalized role – reversal: "In Buenos Aires only the men are afraid; the women know how to defend a dignity which the men have forgotten" (Mármol, 255). Victorica already knew that the most persistent enemies of the regime were the university student and women.¹⁰⁷

Asimismo, apoyándose en la tradición del arte dramático, Mármol presenta parejas de personajes serio – cómicos (recordemos a Don Cándido y Doña Marcelina), que aligeran la seriedad del tema político tratado, y crean un contraste con los ensayos históricos intercalados en la obra y las largas explicaciones ideológicas. Estos personajes cómicos mantienen el interés del lector, aligerando los temas graves de la novela: "Mármol es fiel a la naturaleza democratizadora del género y está consciente de

¹⁰⁷ Doris Summer. Op. Cit. Pág. 95.

que el público de la prensa periódica puede cansarse de la seriedad y aprecia el humor, como también a veces la intriga y el sensacionalismo".¹⁰⁸

Toda la novela está montada como una gran metáfora teatral:

Entre las muchas preciosidades curiosas que ofrece la crítica al sistema de don Juan Manuel de Rosas, o más bien, su época, es la laboriosa ficción de todos cuanto representaban un papel en el inmenso escenario de la política. Cada personaje era un actor teatral: rey a los ojos de los espectadores, y pobre diablo ante la realidad de las cosas (Mármol, 120).¹⁰⁹

Por su parte, también encontramos la presencia del género epistolar en la novela. En numerosas oportunidades los personajes se comunican asuntos confidenciales mediante extensas epístolas que resaltan y describen la situación de violencia vivida en la sociedad descripta:

Luego tomó la pluma y escribió:

"Mi querido Eduardo: He estado ayer con Amalia desde la oración hasta las once de la noche; y está enferma. La sorpresa de nuestra visita anteanoche, y la ansiedad con que quedó al retirarnos le han hecho mal. Y cuando yo mismo he reflexionado sobre mi condescendencia contigo, te confieso que me he criticado a mí mismo.

La Mazorca continúa ensangrentándose. La cárcel, los cuarteles, y el campamento son teatros de muerte que se agrandan por momentos; y tengo motivos para creer que todo esto no son sino preparativos de los crímenes en escala mayor que se preparan para octubre.

Todos hablan de esa casa, y se susurra que la atacarán. No creo, pero es necesario ponerse en todos los casos. Esta novedad ha llegado hasta los oídos de Amalia (...).

Todo está concluido, mi querido amigo, yo esperaré sin embargo, hasta el último momento, y entonces te llevaré a tu Amalia como hemos convenido.

He hecho ya todos mis arreglos, y espero a mi buen padre por momentos.

No iré a verte hasta pasado mañana.

Esta carta te la conduce nuestro querido maestro, que va determinado a no moverse de ahí; déjalo a tu lado.

Te abraza. – Daniel" (Mármol, 409 – 410).

¹⁰⁸ Alberto Julián Pérez en Marta Gasparini. Op.Cit. Pág. 167.

¹⁰⁹ El subrayado es mío.

Finalmente también debemos mencionar que en la novela circulan protocolos, proclamas, clasificaciones (tal como hemos visto en otro apartado) y hasta se evidencia la inclusión del género lírico con la transcripción de un *Soneto* de Mercedes Rosas De Rivera, con agudo sentido panfletario, recitado por el general Mansilla:

Soneto

*Brillante el sol sobre el alto cielo
ilumina con sus rayos el suelo,
y descubriéndose de sus sudarios
grita el suelo: ¡Qué mueran los salvajes unitarios!*

*Llena de horror y de terrible espanto,
tiembla la tierra de polo a polo,
pero el buen federal se levanta solo
y la patria se alegra y consuela su llanto.*

*Ni gringos, ni la Europa, ni sus reyes
podrán imponernos férreas leyes,
y dondequiera que haya federales*

*temblarán en sus tumbas sepulcrales
los enemigos de la santa causa
que no ha de tener nunca tregua ni pausa.*

Mercedes Rosas de Rivera (Mármol, 346).

Si bien éste fue un recorrido sintético por algunos de los registros genéricos que podemos identificar en *Amalia*, el mismo nos permitió observar otro de los rasgos que configuran esta “novela histórica” tan particular. La “politización” de la novela permite que en la misma circulen diversos registros genéricos y que pueda ser calificada como novela histórica, sentimental, romántica y política.

Tal es así que desde la mirada exterior, Doris Summer considera a la misma como la primera gran novela nacional, afirmando: “*Amalia* is a startling aesthetic departure that

finally gave form to the passions of Argentina s early Romantics. That form was the novel, in the most flexible, hybrid, and “non – generic” use of the term”.¹¹⁰

¹¹⁰ Doris Summer. Op. Cit. Pág. 110.

4. CONCLUSION/ES

En el extenso recorrido que hemos realizado a lo largo de las páginas del presente trabajo pudimos no sólo examinar el debate en torno a la cuestión genérica en la novela (hipótesis de nuestro trabajo), sino también analizar la misma en sus múltiples aspectos, incluyendo entre ellos las características de su autor, el contexto histórico que se refleja en ella y hasta las diversas lecturas que se hicieron de la misma a lo largo de los tiempos.

La hipótesis inicial del presente trabajo permite pensar en un punto de referencia y origen nacional, y plantearnos si puede ser *Amalia* pensada como la ficción de origen de la novela histórica argentina.

Ahora bien, retomando dicha hipótesis, ¿en qué sentido y hasta dónde podemos afirmar que Mármol, en *Amalia*, crea una “novela histórica” desfasada del modelo europeo, mediante cierta traducción caracterizada por la irreverencia de la historia del género con respecto a los parámetros canónicos occidentales?; ¿cuáles son sus puntos de contacto y cuáles de alejamiento de la convención romántica “novela histórica”? y finalmente, ¿con qué propósito se “acerca” y se “aleja” de tal convención con ese, podríamos llamarle, “gesto irreverente” de apropiación y traducción del género?.

Básicamente, todo ello se respondería con una simple afirmación que se deja entrever a lo largo de la totalidad del recorrido analítico realizado en este trabajo: Mármol, en *Amalia*, hace un uso político de la novela histórica para participar en la consolidación institucional del Estado. El discurso de dicho autor parte de la asunción de un Estado cuyas instituciones deben ser regeneradas, y esto sólo se puede lograr a través de la concientización ciudadana de la necesidad de una conducta civil distinta a la mantenida y promovida por el régimen de Rosas.

Por ello elige esas “Palabras Preliminares”, a modo de “Explicación” para dirigirse a las “generaciones venideras” y disculpándose por las digresiones temporales y el relato de la contemporaneidad de los hechos. Y por ello también, en la “Especie de Epílogo”, el cierre de la narración es transitorio, no conclusivo.

La novela así, se constituye como un documento político que pone en tela de juicio la dictadura de Rosas, sumándole al factor histórico, el factor político de la literatura. Eso es lo que permite la estrategia de la “ficción calculada” que ciertamente funciona, ya que influye en el desarrollo posterior de los acontecimientos transformándose *Amalia*, en un texto canónico de la literatura decimonónica argentina.

Si en la novela histórica europea el escritor busca en el relato del pasado la “salida” al presente que lo agobia, en el caso de *Mármol* la escritura es prácticamente contemporánea de los hechos narrados, y ello se condice con lo que Noé Jitrik postula para la novela histórica hispanoamericana: ésta busca la legitimación de una identidad nacional (y no ya burguesa como lo teorizaba Lukács en el ámbito europeo).

Si bien en *Amalia* asistimos a múltiples caracteres propios de las convenciones románticas, que fueron trabajadas en la tercera parte de este trabajo (construcción de la figura del autor, deconstrucción del personaje clásico, ruptura de los marcos taxonómicos del género, configuración de planos y espacios, discurso maniqueo, entre otras), el juego temporal planteado en la “Explicación” de la novela es el que nos permite ver claramente la traducción “propia” que *Mármol* realiza de las concepciones románticas del género “novela histórica”. De este modo, *Amalia* hace un uso político de la ficción, si se quiere hasta propagandístico, en torno a la figura de Rosas. Este texto es el intento de construcción de un “artefacto” de poder (la novela) tendiente a producir en la recepción, sujeta a la voz autoritaria del narrador, un espacio ideológico universalizante opuesto al del tirano Rosas.

Quien ejerce la función de sujeto del poder en esta novela es Daniel Bello, que se desplaza de un campo al otro, de un discurso a otro.

Ahora cabría preguntarnos: ¿a qué se debe el afán documentalista, fuertemente panfletario, de *Amalia*?. La crítica Bella Jozef sostiene:

O romance histórico frutificou a partir do Romanticismo na Europa e América, antecipando – se até a voga da conquista e do exemplo europeu. Debido a época de rebelião que se seguiu a Independência e a guerra civil contra Rosas, o romance na Argentina foi também documento político, com “Amalia” (1855), de José Mármol (1817 – 1871). É obra polémica, sentimental, de valor transcendente. Cheia de recursos folhetinescos, como a maior parte dos romances do período, a linguagem matizada prolonga – se excessivamente com a inclusão de extenso aparato documental. Os federais, partidario de Rosas, sanguinarios e brutais, opoem – se aos unitarios, cheis de coragem e febre patriótica. A estrutura e a mesma usada por Walter Scott, imhora aplicada a fatos contemporâneos para distanciar – se deles. A ausencia de perspectiva temporal faz com que muitos criticos nao o classifiquem como histórico.¹¹¹

Mármol cambia la concepción política inicial que da a su novela en la “Explicación”, por una definitivamente histórica cuando llega a Buenos Aires. En el diario “El Paraná” (25 de octubre de 1852), explica la razón de la interrupción de la publicación de su novela diciendo:

Tocábamos ya el fin de la publicación de la *Amalia*, nuestro primer romance histórico, y el primero también que se ha publicado en América del Sur, cuando la caída de Rosas nos hace volver a nuestro país y suspender nuestras publicaciones de Montevideo. Y apenas emprendemos ahora hacer una segunda edición de ese romance para darle fin, cuando la fusión, se viene de por medio y nos echa un sermón por la boca de personas que se merecen o nuestra amistad o nuestro respeto; con motivo de que la *Amalia* es un ataque demasiado violento al partido federal, hecho individual y descubiertamente, para que deje de ser una grave inconveniencia política su publicación en estos momentos; tanto más desde que esa publicación va a ser hecha en un periódico, que todas las mañanas ha de dar ocasión a que alguien se disguste, cuando hoy no se debe disgustar a nadie. Bien sabe Dios que no íbamos a imprimir la *Amalia* con ningún objetivo político. Porque ya no hay un Rosas a quien atacar con ella.¹¹²

¹¹¹ Bella Jozef. *Romance hispano – americano*. San Pablo: Editora Ática, 1986. Págs. 21 – 22. El subrayado es mío.

¹¹² Carlos Dánaso Martínez en: María Fernanda Lander. Op. Cit. Pág. 281.

La “misión santa” de la prensa de Montevideo implicará para Mármol una tarea que deberá llevar a cabo para guiar a ese pueblo aletargado al que Rosas había sabido manejar con otros medios. En este sentido, las modificaciones que realiza el autor en la segunda edición de la novela, en 1855, muestran la manera en que operan las condiciones materiales de producción sobre sus ideas acerca de la literatura y de la política. Es en la prensa donde Mármol percibe su posibilidad de guerra.

Por otra parte, en *Amalia* asistimos a una cierta confluencia de lo narrativo y lo político, y la misma es reconocida como la novela inaugural de una serie de narraciones sobre tiranías políticas que tienen su propio perfil dentro del desarrollo de la literatura hispanoamericana.

Ésta posee una estructura novelística unitaria, logra algunos pasajes dinámicos y dentro de su subjetivismo romántico ciertas representaciones “realistas” del ambiente de la época. Por estas razones y no sólo por razones cronológicas se la considera la primera novela argentina. Ella inicia una serie de novelas menores que toman también la época de Rosas como escenario de sus conflictos.

Dámaso Martínez afirma:

Además de ser la primera novela de nuestra literatura, *Amalia* es también la primera obra narrativa en que la ciudad de Buenos Aires aparece en forma integral. (...) A partir de los primeros capítulos se observa el predominio de una descripción somera, donde apenas se nombran calles. (...) Se instaura así un código común entre narrador y narratario: el contorno urbano aparece como “familiar”, basta nombrar lugares “comunes”, “conocidos”. El narratario en realidad, se fusiona con el lector virtual. Existe incluso un tono de nostalgia, de recuerdo que alcanza también a ese lector virtual que comparte el destierro y las mismas inquietudes que el narrador: “*Los que alguna vez hayan tenido la fantasía de pasearse en una noche oscura a las orillas del Río de la Plata, en lo que se llama el Bajo de Buenos Aires, habrán podido conocer todo lo que ese pasaje tiene de triste, de melancólico y de imponente al mismo tiempo*”.¹¹³

¹¹³ Carlos Dámaso Martínez. Op. Cit. 185 – 286.

Mármol opta por no detallar la caída final de Rosas, y por ello podemos suponer que el novelista se vio más interesado en la interacción entre el Bien y el Mal y el triunfo relativo de éste, que en únicamente evocar y denunciar a la figura de Rosas.

Sin embargo, lo que sí es característico en la novela, es el tono de retrospección histórica. En *Amalia* todo se ve como lejano pasado a través del filtro del tiempo,

(...) en las ficciones históricas el revestimiento de motivos medievales — góticos en una palabra — con atavíos románticos tenía como fin proporcionar una perspectiva histórica a la presentación de las cuestiones de la naturaleza humana. De ahí que Mármol (y sigue la línea americana de tratar al próximo pasado como si fuera el medioevo) explote la posibilidad de una introspección más profunda que la necesaria desde un punto de vista cronológico, con el fin de sugerir una circunstancia más duradera del ser humano y su sociedad que habría sido el resultado con un folletín.¹¹⁴

Asimismo asistimos a la lectura de la gran habilidad del novelista de aprovecharse de las circunstancias históricas, el largo y sangriento reino de terror bajo la dictadura de Rosas, como validación documental de su visión romántica de la lucha entre el Bien y el Mal. Esto se maximiza con el fracaso completo del Bien sobre el Mal que sólo sirve para reforzar la simbolización ficticia de la vida en una sociedad primitiva del Nuevo Mundo, donde la gloriosa promesa de la Independencia ha sido sustituida por la barbarie y el terror dictatorial.

Y aquí reside el valor de esta obra. Justamente, en su intento por derrocar el terror dictatorial siguiendo los preceptos ideológicos de la generación del 37', instaura una cierta moralización del ciudadano de la época que va de la mano con la intención última de la novela de forjar una nueva Independencia desde las letras. Reiteramos, es en la prensa y la literatura en donde Mármol percibe su posibilidad de guerra. El carácter comprometido y eminentemente político que se manifiesta de modo explícito en los

¹¹⁴ David William Foster, "Amalia como novela gótica", en Francisco Sánchez — Castañer (dir), *Anales de Literatura Hispanoamericana* N° 6. Madrid: Cátedra de Literatura Hispanoamericana, Facultad de Filología, 1977. Pág. 227.

enunciados narrativos de la novela, le otorga rasgos fuertemente panfletarios a la misma. Y, acordando con Jitrik, aquí resulta sumamente claro afirmar una vez más, que el juego que establece el autor con el lector en la llamada "Explicación" de la novela, permite una mayor cercanía respecto de la ubicación temporal del referente, y ello retira "pesadez histórica" posibilitando mayores posibilidades de transformación de este último.

En este marco también debemos pensar en la categoría "novela histórica" como clara respuesta a una crisis específica (tal como lo postula el crítico anteriormente citado), que involucra a la sociedad y a los individuos y que puede ser definida o tan sólo descrita mediante la pulsión entre la historia y la ficción.¹¹⁵ Aquí radica la "función" de la novela histórica en el proceso de estructuración nacional, institucional, social y cultural de los países latinoamericanos.

Recordemos que en el mundo europeo el género novela histórica logró su definitiva autonomía de la antigua épica y se transformó en el género literario representativo de los valores de un nuevo tipo de sociedad emergente, mientras que en el mundo latinoamericano, el nacimiento de la vida nacional independiente de los países de todo el hemisferio requería la creación de una cultura propia y una literatura nacional,

La novela decimonónica hispanoamericana es un producto de difícil catalogación cuando se trata de seguir los esquemas de clasificación y calificación, tanto históricos como retóricos, del canon europeo.¹¹⁶

En este sentido, José Mármol se presenta como el sujeto nacional independiente de las repúblicas burguesas liberales, que vivía como propias las ideas modernas iluministas, y participaba en las luchas de liberación y las guerras civiles de su patria. Los escritores

¹¹⁵ A ello le añadimos el hecho de que *Amalia* cumpliría con las tres características que alejan a la novela histórica latinoamericana de la europea, de acuerdo con los que plantea Noé Jitrik: 1- el sentido de búsqueda de una identidad nacional (no social ni clasicista); 2- la "frescura del pasado" (la historia está empezando a construirse); y 3- la presencia de figuras históricas encarnadas en los personajes principales.

¹¹⁶ María Fernanda Lander. Op. Cit. Pág. 11.

de la pequeña y gran burguesía latinoamericana estaban buscando, mediante estas voces y sujetos, participar en la consolidación del Estado nacional, aún amenazado en su integridad política y territorial.

En el lapso que va de 1851, fecha de la primera publicación de *Amalia* (durante el gobierno dictatorial de Rosas), a 1855, fecha de la publicación de *Sin rumbo*, de Cambaceres (ya en pleno roquismo), el mundo político y la vida social argentina sufren una transformación radical, dada la creciente institucionalización del Estado nacional, y los cambios económicos y demográficos (auge de la inmigración europea a la Argentina). Paulatinamente, después de 1852, las ilusiones y proyectos políticos de los héroes liberales de Mármol comenzaron a hacerse realidad. La utopía se puso en práctica.

Alberto Julián Pérez afirma:

Amalia funda la gran novela (tanto por su mérito como por su extensión) nacional argentina. Novela de una nación, literatura de una nación, proyección política de los jóvenes intelectuales de una clase revolucionaria, signada por su visión de mundo, marcada por sus ideales eurocéntricos, sus valores y sus sueños de un futuro, en el que estos jóvenes tendrían un papel rector en la dirección del nuevo Estado Nacional (Alberto Julián Pérez, 178).

De esta manera se gesta el comienzo del género en la Argentina con una particularidad añadida que volvemos a mencionar: mediante el uso deliberado y político que Mármol hace de la “novela histórica” en *Amalia* (tomando aquellas particularidades de ambos continentes que le sirven a su obra), dicho autor imprime un gesto programático al presentar a la novela (obra de ficción), como documento histórico¹¹⁷, con valor documental.

¹¹⁷ “(...) una novela histórica (...), se constituye sobre un documento pero hace lo mismo que las escrituras de primera mano y puede terminar, como termina, independizándose del dato,

Amalia pasa a ser una forma de leyenda de nuestro país, perteneciendo a un género literario fuertemente contaminado por la Historia.

Amalia habría caducado como novela si a los cien años de escrita no la recordásemos hoy, además de sus méritos formales, por el que constituye su principal valor: el testimonio de un hombre que respondía a su condición insobornable de escritor, es decir, de conciencia lúdica que no se deja intimidar ni deslumbrar por el éxito del poderoso.¹¹⁸

La conjura del presente preservará a la novela del paso del tiempo. La misma ejercerá la figura de “modelo” sobre escritores posteriores durante todo el siglo XIX. *Amalia* será así una textualidad tendiente a constituirse, en la recepción de mediados del siglo XIX, como un “dispositivo de verdad”.¹¹⁹ Por ello Ema Wolf y Guillermo Saccomano coinciden en sostener que,

(...) la importancia de *Amalia* reside en que fue una novela – molde. Por lo menos hasta fines del siglo XIX muchas de sus congéneres fueron construidas siguiendo las mismas pautas. Su estructura, u estilo alambicado y su decidida posición antirrosista, habían resultado una buena receta para perpetrar novelones.¹²⁰

Walter Benjamín observa que todas las imágenes del pasado en las que el presente no se reconozca corren el riesgo de desaparecer¹²¹. Ese no parece ser el caso de la novela de José Mármol.

reencontrándose con su propia dimensión”. Noé Jitrik. “De la historia a la escritura”. Op. Cit. Pág. 23.

¹¹⁸ Fryda Schultz de Mantovani. Op. Cit. Pág. 35.

¹¹⁹ Este concepto de “dispositivo de verdad” es tomado de M. Foucault. *Microfísica del poder*. Madrid: La Piqueta, 1980. Págs. 188 y 189.

¹²⁰ Ema Wolf – Guillermo Saccomano. *El Folletín*. Buenos Aires: CEAL, 1972. Pág. 33.

¹²¹ Walter Benjamín, “Tesis de filosofía de la historia”, en *Angelus Novus*. Barcelona: Edhasa, Sur, 1982. Pág. 180.

5. BIBLIOGRAFÍA

5.1 BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA:

- AA.VV. *5 Siglos de Literatura en la Argentina*. Buenos Aires: Corregidor, 1993.
- AA.VV. *Fronteras literarias en la literatura hispanoamericana*. Buenos Aires: Instituto de Literatura Hispanoamericana
- AA.VV, *Historia crítica de la literatura argentina. La lucha de los lenguajes*. Buenos Aires: Emecé, 2003.
- AA.VV, *Revista de Literaturas Modernas*. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo. Facultad de Filosofía y Letras. Instituto de Literaturas Modernas, 1985.
- Academia Nacional de la Historia, dir. Ricardo Levene, *Historia de la Nación Argentina*. (Vol. VII. Rosas y su época). Buenos Aires: El Ateneo, 1962.
- Alberdi, Juan Bautista. *Obras Completas*. Buenos Aires, 1986.
- Amado Alonso. "Ensayo sobre la novela histórica, el Modernismo" en *La gloria de Don Ramiro*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, 1942.
- Altamirano, Carlos. *Ensayos argentinos: de Sarmiento a la vanguardia*. CEAL, 1983.
- Altamirano, Carlos: "La fundación de la literatura argentina", en *Ensayos argentinos*. Buenos Aires: CEAL, 1983.
- Anzoátegui, Ignacio B. "José Mármol", en *Vidas de muertos*. Buenos Aires: Colección Megáfono. 1934.
- Araujo, Leandro. "Amalia: novela histórica", en *Revista La Buraco. Literatura y etcéteras*. Buenos Aires: Diciembre 1992.
- Área, Lelia. *Una biblioteca para leer la Nación. Lecturas de la figura de Juan Manuel de Rosas*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo, 2006.
- Arrieta, Rafael Alberto. *Historia de la literatura argentina*. Buenos aires: Peuser, 1960.
- Baltar, Rosalía. *Tesis de Maestría en Letras Hispánicas*. "En la solapa romántica, una divisa punzó. Prácticas culturales en la Argentina de Rosas". Directora: Dra. Adriana Rodríguez Pérsico. Mar del Plata, 2006.

- Becco, Horacio Jorge: "Bibliografía de Ricardo Rojas", en *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh [U.S.A.]
- Béguin, Albert. *El alma romántica y el sueño*. México: FCE, 1939.
- Berg, Edgardo, H. *Poéticas en suspenso: migraciones narrativas en Ricardo Piglia, Andrés Rivera y Juan Jose Saer*. Buenos Aires: Biblos, 2002.
- Blasi Brambilla, Alberto. *José Mármol y la sombra de Rosas*. PLEAMAR, 1970
- Blasi Brambilla, Alberto. *Los sentidos y los símbolos en la obra de José Mármol*. Buenos Aires: Academia Argentina de Letras. 1971.
- Bueno, Mónica. *Macedonio Fernández, un escritor de fin de siglo (genealogía de un vanguardista)*. Buenos Aires: Corregidor, 2000.
- Bueno Mónica y Miguel Taroncher (comp.). *Capítulos de una historia*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2006.
- Calabrese, Elisa. T. *Itinerarios entre la ficción y la historia: transdiscursividad en la literatura hispanoamericana y argentina*. Buenos aires: Grupo Editor Latinoamericano, 1994.
- Carilla, Emilio. *El romanticismo en la América Hispánica*. Madrid: Gredos, 1967.
- Círculo de legisladores de la Nación Argentina. *José Mármol, un destino militante*. "Prólogo de Luis Ricardo Furlán. Buenos Aires: Congreso de la Nación Argentina, 1999.
- Díaz, Emilio. "Variaciones en torno a Amalia", en *El Escribidor*. Revista de Investigación y escritura sobre literatura. Noviembre 1991.
- Echeverría, Esteban. *Obras completas de D. Esteban Echeverría*. Edición crítica de Juan María Gutiérrez. Buenos Aires: Carlos Casavalle Editor, 1870-1874.
- Feinmann, José Pablo. *Filosofía y Nación*. Buenos Aires: Legasa, 1982. Pág. 60.
- Fidel López, Vicente. *Historia de la República Argentina. Su origen, su evolución y su desarrollo*. Buenos Aires: Sopena, 1970 (Primera edición: Septiembre de 1938).
- Fidel López, Vicente. *Manual de Historia Argentina, Tomo II*. (Faltan datos de edición).
- Foucault, Michel. *La verdad y las formas jurídicas*. (Segunda conferencia). México: Ed. Gedisa, 1983.
- Foucault, Michel. *Microfísica del poder*. Madrid: La Piqueta, 1980.
- Furlán, Luis Ricardo. *José Mármol. Un destino militante*. Buenos Aires: Congreso de la Nación Argentina, 1999.
- Ghiano, Juan Carlos. "Amalia de José Mármol". (Faltan datos de edición).

- Giannangeli, Liliana. "La fama de José Mármol", en *Contribución a la bibliografía de José Mármol*. La Plata: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 1972
- Goic, Cedomil. *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana 2. Del Romanticismo al Modernismo*. Barcelona: Página de Filología, 1990.
- Hoffmann, Oscar Eduardo. *Amalia*. Santa Fe: Ed. Colmegna, 1980.
- Iglesia, Cristina. *Letras y divisas*. Buenos Aires: Eudeba, 1988.
- Iglesia, Cristina. "Breve tratado sobre el silbido en la literatura nacional", en *La violencia del azar. Ensayos sobre la literatura argentina*. Buenos Aires: FCE, 2003.
- Jozef, Bella. *Romance hispano – americano*. San Pablo: Editora Ática, 1986.
- *La reescritura de la historia en la nueva narrativa latinoamericana. Cuadernos Americanos, Nueva Epoca, n° 28*. México, UNAM.
- Laera Alejandra y Martín Kohan (Comps). *Las brújulas del extraviado. Para una lectura integral de Esteban Echeverría*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo, 2006.
- Lafinur, Álvaro Melián . *El Romanticismo literario*. Buenos Aires: Columba, 1958.
- Lander, María Fernanda. *Modelando corazones. Sentimentalismo y urbanidad en la novela hispanoamericana del siglo XIX*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2003.
- Lojo, María Rosa. "La barbarie como anti – naturaleza", en *La "barbarie" en la narrativa argentina (siglo XIX)*. Buenos Aires: Corregidor, 1994.
- Ludmer, Josefina. *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Buenos Aires: Sudamericana, 1988.
- Luckacs, George. *La novela histórica*. Barcelona: Grijalbo, 1973.
- Mármol, José. *Amalia*. Buenos Aires: CEAL, 1979
- Mármol, José. *Amalia*. Buenos Aires: El Elefante Blanco, 1997.
- Massielo, Francine . *Between Civilization and Barbarism*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1992.
- Menéndez y Pelayo, Marcelino. *Orígenes de la novela. Tomo I*. Buenos Aires: Emecé, 1945.
- Mitre, Bartolomé. *Obras Completas de Bartolomé Mitre. Volumen XII*. Buenos Aires: Edición ordenada por el Honorable Congreso de la Nación Argentina, 1949.
- Mitre, Bartolomé. *Obras Completas de Bartolomé Mitre. II Discursos. (Volumen XVII)*. Buenos Aires: Edición ordenada por el Honorable Congreso de la Nación Argentina, 1960.

- Nouzeilles, Gabriela. *Ficciones somáticas. Naturalismo, nacionalismo y políticas medicas del cuerpo (Argentina 1880 – 1910)*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo, 2000.
- Pérez, Alberto Julián. *Los dilemas políticos de la cultura letrada. Argentina Siglo XIX*. Buenos Aires: Corregidor, 2002.
- Pigna, Felipe. *Los mitos de la Argentina 2. De San Martín a “El granero del mundo”*. Buenos Aires: Planeta, 2004.
- Adolfo Prieto. “Mármol novelista: Amalia” en *Capítulo. La historia de la literatura argentina* Buenos Aires: CEAL.
- Prieto, Adolfo. *Estudios de literatura argentina*. Buenos Aires: Galerna, 1969.
- Prieto, Adolfo. *Literatura y subdesarrollo*. Rosario: La Biblioteca, 1968.
- Prieto, Adolfo. *Los viajeros ingleses y la emergencia de la literatura argentina (1820 – 1850)*. Buenos Aires: Sudamericana, Historia y Cultura, 1996.
- Prieto, Adolfo. *Proyección del rosismo en la literatura argentina*. Rosario: Seminario del Instituto de Letras, Facultad de Filosofía y Letras, 1959.
- Rama, Carlos M. *La historia y la novela*. Buenos Aires: Nova, 1970.
- Rest, Jaime. “La novela”, en *Historia de la literatura mundial*. Buenos Aires: CEAL, 1978.
- Rojas, Ricardo. *Historia de la Literatura Argentina*. Losada, 1948.
- Rosa, Nicolás (editor). *Políticas de la crítica. Historia de la crítica literaria en la Argentina*. Buenos Aires: Biblos, 1999.
- Saer, JJ. “El concepto de ficción”, en *Punto de vista*, XIV.
- Sánchez – Castañar, Francisco (dir), *Anales de Literatura Hispanoamericana* N° 6. Madrid: Cátedra de Literatura Hispanoamericana, Facultad de Filología, 1977.
- Sarmiento, Domingo F. *Obras Completas*. Santiago de Chile, 1903.
- Scarano, Laura y De Llano, Aymará. *Saberes de la escritura. Géneros y convenciones del discurso académico*. Mar del Plata: Editorial Martín, 2000.
- Sommer, Doris. “Amalia: valor at heart and home”, en *Foundational Fictions. The National Romances of Latin America*. EE. UU: University of California Press, 1984.
- Schultz de Mantovani, Fryda. *Apasionados del nuevo mundo*. Buenos Aires: Ed. Raigal, 1952.
- Viñas, David. *Literatura argentina y realidad política*. Buenos Aires: Jorge Álvarez, 1964.
- Wolf, Emma – Guillermo Saccomano. *El Folletín*. Buenos Aires: CEAL, 1972.

- Wolfgang Kaiser. *Qui raconte le roman?*. (Traducción por A. M Buguet). París: Seuil, 1970.
- Zubieta, Ana María: "La historia de la literatura. Dos historias diferentes", en *Filología*, Buenos Aires, XXII, 1987.

5.2 BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- AA. VV. *Nueva Historia Argentina* (Tomo III). Buenos Aires: Sudamericana, 1998.
- Adorno, Theodor, W. *Notas de literatura*. Barcelona: Ariel, 1962.
- Amado Alonso. *Ensayo sobre la novela histórica*. Buenos Aires: Instituto de Filología, 1942.
- Auerbach, Erich. *Mimesis: la realidad en la literatura*. México: FCE, 1950.
- Bajtin, Mijael. "El problema de los géneros discursivos", en *Estética de la creación verbal*. Argentina: Siglo XXI editores.
- Benjamín, Walter, "Tesis de filosofía de la historia", en *Angelus Novus*. Barcelona: Edhasa, Sur, 1982.
- Bravo, Víctor. "La verdad y el juego en la novela histórica", en *Estudios. Revista de Investigaciones Literarias y Culturales. Nº 18*. Caracas: Universidad Simón Bolívar, 2001.
- De Certeau, Michel. *Heterologies. Discourse in the other*. Minneapolis: University of Minnesota press, 1986.
- De Certeau, Michel. *La escritura de la historia*. México: Universidad Hispanoamericana, 1978.
- Derrida, Jacques. *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Antropos, 1981.
- Duby, Georges. *Historia de la vida privada*. Madrid: Taurus, 1991.
- Eco, Umberto. *Cómo se hace una tesis*. Barcelona: Gedisa, 2001.
- Eco, Humberto. *Lector in fábula*. Barcelona: Lumen, 1981
- Garosa, Delfin Leocadio. *Los géneros literarios*. Buenos Aires: Columba, 1971.
- Halperin Dongui, Tulio. *Argentina: de la Revolución de Independencia a la confederación rosista*. Buenos Aires: Paidós, 1972.
- Halperin Dongui, Tulio. *El espejo de la historia: problemas argentino y perspectivas hispanoamericanas*. Buenos Aires: sudamericana, 1987.

- Halperin Dongui, Tulio. *Historia contemporánea de América Latina*. Buenos Aires: Alianza, 1994.
- Halperin Donghi, Tulio. *Una nación para el desierto argentino*. Buenos Aires: Ediciones de América Latina, 2004.
- Hauser, Arnold. *Historia social de la literatura y el arte. Desde el Rococó hasta la época del cine*. Madrid: Debate, 1998 (1962).
- Hobsbawn, Eric. *Nations and Nationalism since 1780. Programme. Myth, Reality*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.
- Hobsbawn, Eric and Ranger, Terence (ed). *The invention of tradition*. Cambridge: University Press, 1985.
- Jitrik, Noé. "Canónica, regulatoria y transgresiva", en *Orbis Tertius*, 1995.
- Jitrik, Noé. "De la historia a la escritura: predominios, disimetrías, acuerdos en la novela histórica latinoamericana", en *The historical novel in América Latina*. Daniel Balderston editor. Tulane University: Hispamerica, 1986.
- Jitrik, Noé. *Ensayos y estudios de la literatura argentina*. Buenos Aires: Galerna, 1970.
- Jitrik, Noé. *Historia e imaginación literaria. Las posibilidades de un género*. Buenos Aires: Biblos.
- Leiva, M (compilador). *Fuentes para el estudio de la Historia Institucional Argentina*. Buenos Aires: Eudeba, 1982.
- Lukács, Georg. *Teoría de la novela*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1974.
- Mendicoa, Gloria. E. *Sobre Tesis y Tesistas*. Buenos Aires: Espacio Editorial, 2001.
- Mico Buchon, J.L. *Curso de teoría y técnicas literarias*. Barcelona: Casals, 1971.
- Picard, Roger. *El Romanticismo social*. México: FCE, 1959.
- Rock, David. *Argentina. 1516 – 1987. Desde la colonización española hasta Raúl Alfonsín*. Buenos Aires: Alianza Singular.
- Romero, J. Luis. *Breve historia de la Argentina*. Buenos Aires: Abril, 1984.
- Romero, J. Luis. *Buenos Aires: historia de cuatro siglos*. Buenos Aires: Altamira, 2000.
- Todorov, Tzvetan. *Los géneros del discurso*. Caracas: Monte Ávila, 1991.
- Unzueta, Fernando. *La imaginación histórica y el romance nacional en Hispanoamérica*. Berkeley: Latinoamericana, 1996.

6. ÍNDICE

1. INTRODUCCION 2

<i>1.1. Presentación del tema – Planteamiento de la hipótesis de trabajo.....</i>	<i>2</i>
<i>1.2. Romanticismo. Marco estético</i>	<i>7</i>
1.2.1 Ideario del Romanticismo europeo.....	9
1.2.2 Ideario del “Romanticismo argentino”	13
1.2.3 Legado del Romanticismo europeo en el americano	16
1.2.4 El Romanticismo en José Mármol	18
<i>1.3. La época de Juan Manuel de Rosas. Marco histórico</i>	<i>21</i>
1.3.1 Primer Gobierno de Rosas	27
1.3.1.1 El surgimiento de la Confederación (1827 – 1835)	28
1.3.1.2 El Pacto Federal de 1831	29
1.3.2 El segundo gobierno de Rosas	30
1.3.2.1 La ley y el castigo	35
1.3.2.2 Prácticas políticas en la búsqueda de una identidad nacional ...	36
1.3.3 La Gran Alianza y el final del gobierno rosista	37
1.3.4 Relación entre los dos gobiernos de Rosas y los intelectuales argentinos..	38
1.3.4.1 Creación del “Salón Literario”	39
1.3.4.2 El Exilio	40
1.3.4.3 La literatura rosista	43
<i>1.4. José Mármol y su época. Marco biográfico</i>	<i>45</i>

2. ESTADO DE LA CUESTIÓN 51

2.1 Sistema de lecturas en torno a la producción de <i>Mármol</i>. Siglos XIX y XX	51
2.1.1 ¿Cómo fue leída esta novela por las <i>Historias de la literatura argentina?</i>..	51
2.1.1.1 Ricardo Rojas y el nacionalismo a flor de piel	52
2.1.1.2 Rafael Arrieta y la marca “sui generis”.....	54
2.1.1.3 Miradas del <i>Centro Editor de América Latina</i>	57
2.1.1.4 La crítica sesentista: David Viñas.....	65
2.1.2 Lecturas de <i>Mármol</i> a lo largo de los años.....	66
2.1.2.1 Los Historiadores decimonónicos.....	67
2.1.2.2 Los Críticos Literarios.....	69
2.2 Fundación del relato nacional a partir de la literatura.....	74

4- DESARROLLO DE LA HIPÓTESIS..... 75

3.1 Teoría de la novela histórica.....	75
3.1.1 La problematización del género	79
3.1.2 Relación del Romanticismo social con la novela histórica	82
3.2 <i>Amalia</i> como novela histórica.....	83
3.2.1 De voces, personajes y espacios	83
3.2.1.1 “Explicaciones” Preliminares	84
3.2.1.2 Voces en la novela: autor, narrador, lector.....	90
3.2.1.3 Historia de un proyecto nacional	96
3.2.2 Maniqueísmo romántico en <i>Amalia</i>	104

3.2.2.1 Los personajes	105
3.2.2.2 "Escenas" de la vida privada	110
3.2.2.3 Planos y espacios	112
3.2.3 Híbridez genérica en <i>Amalia</i>	118

4 CONCLUSION / ES 125

5 BIBLIOGRAFIA 133

a. **Bibliografía Específica** 133

b. **Bibliografía General** 137

6 INDICE 139