

Amalia como novela gótica

I

Amalia (1851-55) es la primera novela legítima de la Argentina, aunque sigue la línea sarmentina y echeverriana en su ataque al régimen rosista. En contraste con las cuasificciones de *Facundo* y *El matadero*, no cabe duda alguna de que Mármol se preocupa directamente de la creación de una obra de índole totalmente literaria. Sin embargo, la mayoría de los críticos se ven obligados a conceder que Mármol hacía incuestionable uso de la literatura para fines sociales y políticos, y así se diferenciaba de la orientación más personal que asociamos con el romanticismo. Por otra parte, lo que le interesa al lector moderno de *Amalia* es precisamente la evocación y la condenación mordaz de la vida de terror bajo el mando del «Restaurador de las Leyes». Sería legítimo usar la frase «horror gótico» para referirse a la cualidad de la vida bajo Rosas que se pinta tan gráficamente en la novela de Mármol. Que yo sepa no se ha valido antes del epíteto «gótico» en los comentarios sobre la obra. No obstante, puede tener una validez fundamental para una caracterización de la estructura de la novela, a una caracterización de la cual se dedica este ensayo¹.

¹ Sería ocioso repasar la bibliografía sobre José Mármol y *Amalia*, y baste con recordar que la mayoría de los estudios sobre autor y obra recalcan la interpenetración literatura-novela, como p. ej., la monografía de Alberto Blasi Brambilla, *José Mármol y la sombra de Rosas* (Buenos Aires: Pleamar, 1970). Por otra parte, los ensayos de Juan Carlos Ghiano son los más acertados en puntualizar los valores literarios de los primitivos escritos argentinos, y hay que ver su prólogo a la edición de la novela en la serie «Sepan Cuantos...» (México: Editorial Porrúa, 1971), pp. ix-lxii. Que nosotros sepamos no hay ningún estudio sobre la estructura de la novela, y de ahí el aporte que pretenda proporcionar el presente ensayo.

II

En el nivel más básico, el novelista de *Amalia* indaga la relación antitética entre el individuo y su sociedad. Los individuos —Bello, Belgrano, Florencia, la misma Amalia— son todos buenos. Los críticos han notado una y otra vez que Mármol no se preocupa en desarrollar a los personajes en el sentido psicológico o motivacional. Esto es de esperar, dada no sólo la orientación política de la novela, sino, aún más importante, su base romántica. Tanto los cuatro jóvenes como las otras figuras de la novela, comprometidos con actividades clandestinas contra Rosas, tienen su origen y justificación en procedimientos consagrados de la novela europea del renacimiento romántico —o el *Romantic Revival* tal como se llama en inglés—. *Amalia* es, desde luego, una novela del conflicto horroroso entre el Bien y el Mal primordiales, conflicto que en este caso se proyecta más allá de los oscuros escondites del alma humana, para alcanzar un nivel de abierto conflicto político entre las fuerzas, casi se podría decir, de dos dioses maniqueos.

Es en este sentido que la novela es gótica (o *romance*, en la acepción inglesa, si se quiere): una de las tendencias de la literatura romántica, heredada, claro está, de la corriente sadiana del ochocientos es esta fascinación por la existencia en el universo del Bien junto con el Mal y la lucha entre ellos por la ascendencia sobre el espíritu humano. Para el marqués de Sade no había contienda posible: el Mal ya imperaba y era hora de que el hombre aceptara su dominio. Pero para los románticos, a quienes a veces les era sumamente difícil deshacerse tan sanguíneamente del tradicional idealismo cristiano-occidental, la competencia seguía en pie. Es costumbre citar aquí a *Peñas borrascosas*, de Charlotte Brönte, como ejemplo paradigmático del tratamiento de este conflicto en la novela del novecientos. En España, *El estudiante de Salamanca*, de Espronceda, podría tomarse como típico, aunque la figura diabólica donjuanesca, el estudiante, se ve vencido por la misma Muerte aniveladora. Esto no es precisamente el triunfo del Ángel de la Luz, sino más bien una versión del derroche igualador —o la insignificancia, posiblemente— del Mal que había pisoteado tan violentamente a la delicada flor del Bien.

III

En la novela de Mármol, el hecho de que los personajes son figuras de cartón es el resultado lógico de su rol funcional como el Bien personificado. Ello es el caso en especial con la misma Amalia: es ella una encarnación estereotipada —la *madonna*, la *donna angélica*— de

todas las virtudes y encantos tradicionales de la mujer pura, y lo mismo se puede decir de los hombres, quienes merecen una escasa caracterización más allá de alusiones a figuras byrónicas e ideales browniguescos sobre la relación entre el hombre y la mujer. Desde luego a Amalia se le atribuye el papel de protectora, el refugio amparador de Eduardo —correlato objetivo esto de su rol simbólico como el ideal femenino que abriga al hombre, justificando así su lucha contra las fuerzas del Mal.

El Mal de *Amalia*, hay que reconocerlo, sale mejor representado y más intrínsecamente interesante que el Bien, un hecho que sin duda alguna hará sonreírse con callado cinismo a los lectores herederos del notorio marqués. Es bien posible que el Mal sea más fascinante que el Bien, o al menos es su amenaza para un principio universal del Bien lo suficientemente seria como para llamar nuestra horro-rizada atención. Para Mármol, Rosas y sus huestes deben ser considerados como equivalentes del Mal en un sentido diabólico y anti cristológico. Y la verdad es que algunas de las páginas más antologizadas de la novela tratan, no de las ritualizadas escenas sentimentales entre los novios, sino de la evocación de Rosas y la representación gráfica de su personalidad. Aprovechándose de una técnica que podría decirse prefigura el animalismo como sinécdoque clave del esperpento de Valle-Inclán, Mármol pone mucho cuidado en dibujar a un Rosas que es tanto una figura quintaesencial del Mal como lo es Amalia del Bien. Que aquél 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. Claro es que en este caso el triunfo rotundo del Mal no es del todo metafísico, y Mármol no hace más que repetir hechos históricos dentro de un marco ficticio: se derramó una cantidad enorme de sangre antes que por fin se pudiese llegar a derrocar a Rosas, e igual hay los que insisten en que su espectro y los principios que representaba siguen arrojando su pesada sombra sobre el escenario político de la Argentina. Sin embargo, lo que es de una importancia fundamental es la habilidad del novelista de aprovecharse de las circunstancias históricas, el largo y sangriento reino de terror bajo Rosas, como validación documental de su visión romántica de la lucha entre el Bien y el Mal. Y lo que es más, que el fracaso completo del Bien sea impersonal en lo que se refiere al Mal —vale decir, la muerte de los conjurados y el quebranto emocional que padece Amalia, ni se puede decir que merecen la atención del sitiado dictador— sólo sirve para reforzar la vívida simbolización fictiva por Mármol de la vida en una sociedad primitiva del Nuevo Mundo donde la gloriosa promesa de la Independencia racional ha sido sustituida por las bárbaras fuerzas del más tenebroso lado del alma humana.

IV

No obstante, menester es notar entre paréntesis que a Rosas ya no se le puede considerar el canalla arquetípico de la historia argentina. Más de un historiador, sin detenerse en triviales simpatías para con Rosas el hombre, ha notado que es ingenuo seguir viendo en términos simplistas el conflicto entre la tradición liberal de Mármol y Sarmiento derivada de la Ilustración francesa y llevada a fruición durante el período 1870-1920, y la tradición de la oligarquía hacendada que hizo tanto Rosas para solidificar durante su mandato. Bien que muchos continuarán considerando a las clases terratenientes el funesto óbice a la verdadera democracia en Argentina, la tradición liberal vino a distanciarse mucho de ser tan egalitaria y demográfica como se jactaba. Y lo que es más, ya no es tan obvio que el liberalismo europeizante fuese mejor que el regionalismo ciego y cerrado de Rosas. Es decir, que aunque durante décadas *Amalia* ha sido considerada la versión fictiva oficial sobre el régimen rosista y el desastre al que sometió la nueva nación americana, tal evaluación, que es más sociológica e histórica que estrictamente literaria, ya no se puede mantener con la unanimidad de antes.

En todo caso, el Rosas dibujado por Mármol es más caricatura que biografía o historia novelada, y esta caricatura sirve bien los propósitos góticos 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. Como ya hemos afirmado, la naturaleza esquemática de esta antítesis se realiza por medio del triunfo impersonal del *hombre* Rosas contra la *mujer* indefensa Amalia. Es una antítesis que fácilmente se replantea en términos de un principio masculino del Mal y un principio femenino del Bien. Desde luego es una fórmula o tópico del romanticismo de venerable alcurnia cristiana. Aunque son los hombres los que perecen a manos de la Mazorca, Amalia, el principio apotímico del Bien, viene a ser la encarnación sobreviviente, perdurable del triunfo del Mal. Es significativo notar en este respecto que la novela se publicó *después* de la caída de Rosas. Así no puede ser vista como un documento hortatorio, como el *Facundo* de Sarmiento, para provocar el derrocamiento del odiado individuo, sino como un memorial sobre la eficacia de las huestes del Mal que tan bien encarnó el hombre. Es decir, opta Mármol por no detallar la caída final de Rosas, y por eso tenemos que concluir que el novelista se vio más interesado en la interacción entre el Bien y el Mal y el triunfo relativo de éste, que es únicamente evocar y denunciar al hombre Rosas, lo cual habría sido mucho más fácil y sencillo. Y, si se hubiera valido

de una mera denuncia, habría sido inevitable incluir una representación adecuada de la tan anhelada caída y sus implicaciones para los herederos de los Belgranos y los Bellos. Se supone que esto no lo hizo precisamente porque la publicación de su novela correspondía al momento vivido de dichas implicaciones. En todo caso las posibilidades susodichas merecen ser tomadas más en cuenta de lo que han sido en la valoración de *Amalia* como algo más que un simple folletín de denuncia ofrecido al público bajo la fina transparencia de un amor trágico.

V

Ya se dijo que *Amalia* es en esencia una obra gótica que hace acordarse de la novela del renacimiento romántico en Europa. Tal designación pudiera parecer una lamentable inexactitud si uno se acordase de ejemplos típicos de la novela gótica de este renacimiento. Empero una de las características curiosas de *Amalia*, amén del contexto del Bien y del Mal que es incuestionablemente universal y no necesariamente gótico en un sentido académico, es el tono de retrospectiva histórica. Y esto a pesar del hecho de que se publicó la primera parte de *Amalia* durante los últimos años del gobierno rosista. La justificación de esta afirmación está en que en *Amalia*, a diferencia de la obra de Sarmiento, todo se ve como lejano pasado a través del filtro del tiempo, como si las raíces de la naturaleza del hombre fueran expuestas dentro de un escenario primitivo para demostrar una introspección universal de la personalidad. Parte del renacimiento romántico fue más antropológica que otra cosa. Pero 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 del 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. Esto consta para la novela aun cuando el tema político de la concepción rosista de las necesidades de la nueva nación sobrevivieron la atrasada publicación de la segunda parte de la novela.

Amalia, como la primera novela argentina, se destaca en los debates sobre los fines de la novela en la Argentina. A buen seguro, el compromiso de la obra con una realidad nacional —o, mejor dicho, con una versión de dicha realidad— hace que esta fama sea justa. Sin embargo, sin que se la llame gran literatura, es posible subrayar en

esta obra características que revelan el propósito de ir más allá de la demolición personal de Rosas y de proyectar los problemas de la acción de la novela a un más alto nivel romántico de la indagación de la naturaleza y el conflicto diabólico del alma humana. Lo político, dentro de esta concepción de la indagación, viene entonces a ser nada más que un afortunado y genial correlato objetivo del susodicho conflicto.

DAVID WILLIAM FOSTER
Arizona State University