



Benito Varela Jácome

Introducción a Amalia de José Mármol

2003 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Benito Varela Jácome

Introducción a Amalia de José Mármol

[5] Amalia es una síntesis singular de las distintas tendencias de la novela romántica hispanoamericana. Su autor, José Mármol, desde la perspectiva nostálgica del exilio forzoso en Montevideo, reconstruye la dramática situación argentina en 1840, bajo la dictadura de Juan Manuel Rosas; crea un tenso climax de violencia, representado por la fuerte persecución de los unitarios, en Buenos Aires, y las cruentas campañas de la guerra civil en las provincias. Sobre la perspectiva histórica real, violentada por la irreconciliable bipolarización política, se desarrolla un proceso sentimental, empujado por la represión hacia un desenlace final. En la «explicación» previa, el escritor porteño certifica la veracidad de las situaciones contextuales de su relato: «La mayor parte de los personajes históricos de esta novela existen aún, y ocupan la posición política o social que al tiempo en que ocurrieron los sucesos que van a leerse».

Factores determinantes de la obra de José Mármol

Varios factores adversos actúan sobre la existencia de José Mármol (1817-1871). La estrechez económica de su infancia en Buenos Aires y Montevideo se agrava después de la muerte de su madre; queda reducido a la pequeña pensión que le envía su padre, emigrado en Brasil, después de haber combatido en la lucha de la independencia. Aunque estudia en la Universidad bonaerense, no participa, en principio, en las tertulias literarias, pero en 1839 es encarcelado por su actividad política, y en noviembre de 1840 comienza su expatriación en Montevideo.

A lo largo de sus doce años de destierro, Mármol realiza una amplia actividad literaria. 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 efectistas dramas en verso *El poeta* y *El cruzado*, 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 [6] 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 Echevarría, Zorrilla, Lamartine y Childe-Harold, de Byron.

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, después

de la victoria del general Urquiza, desempeña cargos diplomáticos en Chile y Bolivia; dirige El Progreso, incrementa su actividad política, publica distintos fascículos. Desde 1858 hasta su muerte fue director de la Biblioteca Nacional de Buenos Aires.

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, factibles de representar por las coronas circulares de este diagrama:

A: José Mármol.

B: 1817-1871.

C: Argentina.

D: Familia pobre.

E: Comienza estudios universitarios.

F: Influencia del romanticismo europeo.

G: Influencia de los proscritos argentinos.

H: Represión del dictador Rosas.

I: Exilio en Uruguay y Brasil.

Elaboración de «Amalia»

En los dos últimos años de exilio en Montevideo, José Mármol crea y redacta el periódico político y literario La Semana, aparecido entre abril de 1851 y febrero de 1852. En su suplemento va publicándose, en entregas sucesivas, la novela Amalia. El primer tomo de esta edición, de 366 páginas, recoge las entregas aparecidas hasta diciembre de 1851, y el segundo, de sólo 38 páginas, las inserciones hasta febrero. La publicación de La Semana se interrumpe el 9 de febrero de 1852, seis días después de la resonante derrota de Rosas por el general Justo José Urquiza, en la batalla de Monte Caseros. El propio Mármol confiesa que el gran acontecimiento le serviría para escribir el final de la novela, «con mejores detalles sobre el mes de octubre de 1840». Más tarde, en una nota a la edición definitiva, advierte que en el destierro no disponía de las fuentes documentales, de las víctimas rosistas, y añade: «Hoy, que están en nuestro poder, insertamos en el texto de la obra, que se conservaba inédita, una pequeñísima parte de ellos, para que se vean el orden y prolijidad de estas tablas».

La edición definitiva de Amalia, considerada la primera por el autor, se imprime en Buenos Aires, en 1855, tres años después de ser derrocada la dictadura de Rosas; se publica, por tanto, cuando la ciudad porteña acaba de estrenar la Constitución de 1854. Es necesario esbozar el problema textual de la novela. Si [7] comparamos la primera edición con la definitiva de 1855, se dan estas variantes estructurales: en la primera parte se incluye el capítulo titulado «La flor del aire y la magnolia», suprimido y refundido, en parte, en el capítulo IX, «El ángel y el diablo», de la segunda edición. En la parte segunda, el capítulo VII cambia su título por «Escenas de un baile» y se interpola el retrato de doña Agustina Rosas. El segundo tomo de 1851, además de la reducción de unidades narrativas, se interrumpe en el capítulo XII.

La categorización romántica y la dictadura de Rosas

Amalia es un complejo ejemplo de novela romántica. El juego mnemónico de algunos clisés descriptivos, la proyección subjetiva, la exaltación sentimental, las funciones folletinescas, las pulsiones efectistas, impuestas por la publicación en entregas 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.

Para la comprensión de la funcionalidad político-social en Amalia no podemos prescindir de la perspectiva histórica 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 desde 1835, con la proclamación de 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, 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. Alterna distintas 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, Marcos Avellaneda...

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, 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 destacar el papel preponderante de los eventos históricos, desde [8] 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.

La violencia de las bipolarizaciones ideológicas

Dentro de la dinámica histórico-política desarrollada en veinticinco capítulos e intensificada en las partes primera, cuarta y quinta, destacan dos líneas de fuerza opuestas: el autoritarismo de la dictadura y los intentos de conspiración unitaria. Juan Manuel Rosas, agente del primer núcleo, tiene como objetivo imponer su autoritarismo por el terror. Por su interacción constante en la ficción novelística tiene una intervención predominante a lo largo de todo el relato; por eso actúa en seis capítulos de la primera parte, en cuatro de la segunda, seis de la tercera y siete de la última. Al lado del caudillo resalta la vigilante actividad demoníaca de su cuñada, María Josefa Ezcurra; ambos son los controladores de las redes de espionaje, delación, encarcelamiento y tormentos. En el bando unitario, Daniel Bello, por su amistad y parentesco con la pareja Eduardo-Amalia, se convierte en verdadero opositor, por su constante activismo, por sus audaces intrigas, a lo largo de treinta capítulos de la obra.

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. Dentro de su dinámico protagonismo de roman-fleuve, podemos oponer sus principales agentes:

La perspectiva histórica está apoyada en el relieve de las personalidades reales, se confirma con el rigor documental de las «tablas de las víctimas», con la enumeración de personajes vivos, con las notas autobiográficas. Pero Mármol, sobre [9] estos contextos veraces, hace funcionar la ficción, las funciones míticas características de la novela romántica. Además, el autor contrapone distintas concepciones generalizadas, bipolarizaciones contextuales por un lado y agenciales por otro.

contextuales
agenciales

civilización vs. barbarie	amor vs. odio
cristianismo vs. satanismo	represión vs. temor
elegancia vs. rusticidad	emotividad vs. insensibilidad
libertad vs. opresión	espíritu vs. cuerpo
luz vs. oscuridad	vitalidad vs. inhibición
cultura vs. incultura	razón vs. sin razón
justicia vs. injusticia	seres demoníacos vs. seres angélicos
conciliación vs. violencia	buenos vs. malos

mazorqueros vs. herejes inocentes vs. culpables
federales vs. salvajes unitarios

Procesos agenciales

La estructuración de Amalia se complica con la acumulación de situaciones contextuales, precisiones históricas, alegatos políticos, enfrentamientos ideológicos. La densa materia histórica, el acopio documental, actúan como ganga literaria antinovelística; nutren el universo creado, pero también frenan el ritmo narrativo, alteran las tensiones de la fabulación; son, con frecuencia, elementos retardativos que obstaculizan, que influyen negativamente, en la dinámica de la acción, de esta manera:

Pero por otro lado, en las tensiones políticas se generan factores desencadenantes que cambian súbitamente el proceso agencial o preparan una confluencia fatal. En primer lugar, el temor rosista está funcionando como el horror gótico del romance inglés del Romantic Revival. En la acumulación conflictiva está actuando la bipolarización maniqueísta Bien-Mal. Dentro de la rebelión antitética en el campo ideológico se produce, en repetidas versiones, este enfrentamiento:

Desde la primera página de la novela se establece la lucha entre las dos facciones opuestas. La batida rosista en el Bajo porteño contra el grupo de unitarios [10] que pretenden expatriarse, a bordo de una ballenera, marca los destinos de los tres agentes centrales del campo unitario. Daniel Bello traslada a Eduardo Belgrano, malherido, a la casa de su prima Amalia. Del suceso nocturno de la costanera derivan dos procesos agenciales interrelacionados. Daniel, preocupado de garantizar el refugio de su amigo, inicia una serie de contactos que ponen al lector en relación con la organización federal, con las intrigas de las sociedades secretas, con los ejecutores de la represión. Al mismo tiempo protagoniza sus relaciones amorosas con Florencia Dupasquier.

Después de once capítulos, el novelista, al iniciarse la parte segunda, retorna a la casa de Amalia Sáenz de Olabarrieta para hablar de su personalidad e informar de la convalecencia de Eduardo. A lo largo de esta segunda parte se estrechan las interrelaciones del círculo y entra en acción una nueva relación amorosa, con la declaración de Eduardo en el capítulo V; a pesar del sobresalto y el temor a la represión de los mazorqueros, se desarrolla un proceso de felicidad que culmina en el desbordante coloquio sentimental del capítulo XII. Los dos núcleos narrativos, que cabalgan sobre las tensiones políticas, siguen una trayectoria distinta. El encuentro de Eduardo con Amalia y sus primeras curas sucede en el capítulo II, pero su convivencia en la quinta de Barracas se interrumpe para dar paso al

activismo de Daniel. En cambio, en la parte segunda, el espacio de las dos historias se equilibra:

El ritmo tensional cambia en la parte tercera. Después del viaje de Daniel a Montevideo y su relación con los grupos de proscritos, entran en acción las fuerzas negativas del rosismo, sobre todo el espionaje de María Josefa Ezcurra. La pareja Eduardo-Amalia reaparece en el capítulo VIII, pero rodeada de presagios. Los primeros actos del drama se desenvuelven en los tres capítulos siguientes. La identificación de Eduardo, por María Josefa, al descubrir su herida por un hábil fingimiento, genera el primer conflicto grave. Daniel traslada inmediatamente al herido a un lugar secreto, pero el peligro de la investigación de la mazorca se cierne sobre la indefensa Amalia, a partir del capítulo XIV, con el minucioso registro de la quinta por los agentes de Victorica, en la unidad narrativa siguiente. Y la situación de «todos comprometidos» extendida también a Daniel y a su prometida, pone un contrapunto dramático al final de esta parte.

El climax de peligro se transmite a la parte cuarta; se interrumpe en los capítulos protagonizados por la familia del Dictador; pasa por situaciones de delirante correspondencia amorosa de la Casa Sola. Pero la pareja tampoco está segura en aquel solitario retiro. Los oponentes, los depredadores rosistas, después de una etapa de espionaje, comienzan a asediar directamente a la pareja de agentes. Amalia y Eduardo quedan convertidos en víctimas, en una peligrosa postura centrípeta, [11] con la actividad amistosa de los adyuvantes mermada, dentro del estrecho círculo de represión:

La psicosis del miedo llena los primeros capítulos de la última parte de la novela, localizados en el mes de noviembre de 1840, como consecuencia de la acción descontrolada de rondas federales. La proximidad del ejército de Lavalle recrudece la represión, y su retirada crea situaciones de dramática violencia. Amalia y su prometido, después del espectacular asalto a la Casa Sola, por una partida armada, viven bajo la amenaza latente; retornan a la quinta de Barracas y celebran su boda en privado. Pero la estrenada felicidad se rompe con un cambio súbito de fortuna. El violento asalto a la residencia: el tropel de los atacantes, los disparos, los gritos, la sangre, conjugan una situación dramáticamente efectista. La lucha desigual contra los mazorqueros tiene este final sangriento, con media docena de muertos:

Variaciones estilísticas

José Mármol emplea varios procedimientos descriptivos. Al lado de la narratividad de las bipolarizaciones contextuales encontramos la simplificación de los testimonios históricos y de las enumeraciones documentales. Las proclamas federales están llenas de hipérbolas, de formas estereotipadas; la sociedad restauradora impone un vocabulario triunfalista, con connotaciones denigradoras de los unitarios: «salvajes», «inmundos», «traidores», «asquerosos»... El tono enfático y discordante, los rasgos satíricos, entran en

los retratos y en la valorización de los [12] comportamientos de María Josefa Ezcurra y otros personajes del círculo rosista. También en los diálogos encontramos el contraste entre las formas diastráticas, los retóricos parlamentos ideológicos y la literaturización lírica, excesivamente sentimental, de los circunloquios amorosos. Las declaraciones de Eduardo y la correspondencia de Amalia están en la línea convencional, delirante, de la novela sentimental.

La artificiosidad orienta la idealización de los retratos femeninos. El novelista acumula comparaciones hiperbólicas, connotaciones y perífrasis líricas para realzar su belleza. El retrato de Amalia aparece intensificado con una constelación de atributos físicos y morales positivos, hasta convertirla en «diosa» de «resplandor celestial». Los signos caracterizadores resaltan, también, la hermosura de Florencia, hasta la desmesurada imagen de compararla con «un rayo del alba». Pero frente a esta tipología idealizada, sublimada, el escritor porteño nos ofrece retratos masculinos de textura realista, con una precisión de rasgos objetivizados.

Las abundantes situaciones efectistas, la acción sentimental y las funciones melodramáticas, imponen a José Mármol una selección léxico-semántica adecuada de indudable raíz romántica. A pesar de la perspectiva externa, la subjetividad influye en las visiones paisajísticas. El novelista realiza un montaje de descripciones mnemónicas, impuestas por la novela romántica del primer tercio del siglo XIX. Repite clisés, predominantemente cromáticos, de distintos momentos del día, con preferencia por los amaneceres, los ponientes y los nocturnos. La proyección sentimental se repite, sobre todo, en las visiones nocturnas. Las noches apacibles, estrelladas, de las orillas del Río de la Plata, contrastan con los encuadres del Bajo, tristes, melancólicos, imponentes; «las visiones de la imaginación de Hoffmann», con los presagios de tormenta sobre las barrancas del camino de San Isidro.

A veces prescinde de los esquemas románticos. Al trasladar la acción a Luján y Santos Lugares nos transmite la soledad de la Pampa, nos introduce en el mundo de los gauchos y teoriza sobre su sistema de sociedad, en la línea del Facundo sarmentino. También elimina bastantes rasgos románticos, al enfocar algunos espacios urbanos, con procedimientos próximos a ciertas manifestaciones del costumbrismo rioplatense.

Emplea igualmente técnicas descriptivas distintas al presentarnos los interiores. El dormitorio de Amalia es un modelo de artificio expresivo, por la profusión de connotaciones cromáticas, de objetos suntuarios, de tonalidades irreales. Frente a este ambiente refinado, de distinción social, interpretado también en otros momentos de la novela, resalta la austeridad de la casa de Rosas; la planificación geométrica, la precisión de los itinerarios, el «angosto pasadizo», «la cocina estrecha y ennegrecida», la orientación de puertas y ventanas, la carencia adjetival, el juego de sombras, el precario mobiliario, la ausencia de objetos suntuarios, trasladan al lector a un espacio contemplado con la perspectiva omnisciente del realismo. Los tonos tenebrosos del espacio interior se coordinan con el enfoque de los personajes que están allí, tomando frías medidas de represión. Este reducto del autoritarismo de Rosas contrasta con la suntuosidad descriptiva de la habitación de Amalia, que sólo es un lujoso lugar de descanso, de refinamiento, de ilusionada felicidad amorosa. Comparemos el contraste de dos fragmentos: [13]

Habitación de Amalia
Casa de Rosas

Toda la alcoba estaba tapizada con papel aterciopelado de fondo blanco, matizado con estambres dorados, que representaban caprichos de luz entre nubes ligeramente azuladas. Las dos ventanas que daban al patio de la casa estaban cubiertas por dobles colgaduras, unas de batista hacia la parte interior, y otras de raso azul muy bajo, hacia los vidrios de la ventana, suspendidas sobre lazos de metal dorado, y atravesadas con cintas corredizas que las separaban, o las juntaban con rapidez. ...y la puerta de la derecha, por fin, conducía a una especie de antecámara que se comunicaba con otra habitación de mayores dimensiones, en la que se veía una mesa cuadrada, cubierta con una carpeta de bayeta grana, unas cuantas sillas arrimadas a la pared, una montura completa en un rincón, y algo más que describiremos dentro de un momento. Esta habitación recibía las luces por dos ventanas cubiertas de celosías, que daban a la calle...

(I, cap. II)

(I, cap. IV)

Al margen de estas vacilaciones estéticas, del juego melodramático y del climax romántico de la acción sentimental, Amalia representa un testimonio histórico, la violenta bipolarización ideológica de la época rosista, la iniciación de un denso metagénero de novela hispanoamericana del poder personal o de la dictadura. En esta línea valorativa nos puede servir de conclusión el juicio del Premio Nobel guatemalteco Miguel Ángel Asturias: «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... 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.»

[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

Súmese como **[voluntario](#)** o **[donante](#)**, para promover el crecimiento y la difusión de la **[Biblioteca Virtual Universal](#)**.

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente **[enlace](#)**.



editorial del cardo