

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA
DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
COLEGIO DE ESTUDIOS LATINOAMERICANOS



Amalia, de José Mármol,
y la novela histórica del siglo XIX
en América Latina.

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE:

LICENCIADA EN ESTUDIOS LATINOAMERICANOS

PRESENTA:

LILIANA JIMENEZ RAMIREZ

MEXICO, D. F.

TESIS CON
ALLA DE ORIGEN

261660
MARZO DE 1998.



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

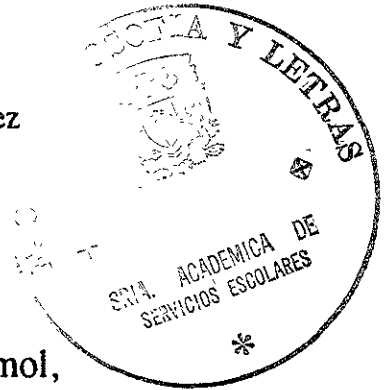
DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

6
29.

Liliana Jiménez Ramírez



Amalia, de José Mármol,
y la novela histórica del siglo XIX
en América Latina

COORDINACION DE ESTUDIOS
LATINOAMERICANOS



FACULTAD DE LETRAS
Y CIENCIAS

Tesis de licenciatura realizada bajo la dirección de
Dra. Liliana Weinberg de Magaña

*A mis padres y a mis hermanos
por su cariño y apoyo de siempre*

ÍNDICE

	<i>Pág.</i>
Agradecimientos	xi
Introducción	1
I. Problemas teóricos en torno al estudio de la novela histórica	5
1. Los inicios de la novela histórica en América Latina	5
2. Principales posiciones teóricas frente al problema de la novela histórica	17
II. Ubicación del texto en el panorama histórico y cultural de la época	39
1. El romanticismo social en el Río de la Plata	39
2. José Mármol y la Generación de los Proscritos	44
3. <i>Amalia</i> en la literatura argentina	49
III. <i>Amalia</i> y los debates en torno a la novela histórica	53
1. <i>Amalia</i> como novela histórica	61
2. Análisis del texto desde la narrativa	65
3. Espacio, tiempo y campo simbólico	96
Conclusiones	111
Bibliografía	115

AGRADECIMIENTOS

Quiero agradecer muy especialmente a la Dra. Liliana Weinberg por lo mucho que este trabajo debe a su acertada dirección y a su inteligencia, pero sobre todo por haberme iniciado en las tareas de investigación como participante del proyecto "Ensayo, simbolismo y campo cultural" que cuenta con el apoyo del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología.

Agradezco también particularmente la valiosa asesoría que me brindó la Dra. Ana Rosa Domenella, así como las observaciones que amablemente me hicieron las lectoras de esta tesis: la Mtra. Valquiria Wey, la Dra. María Andueza y la Mtra. Sandra Lorenzano.

Doy las gracias a Norma Villagómez y a Hernán Taboada por el espacio de trabajo y compañerismo que comparto con ellos y que tan importante ha sido para mí. Y a Lucía Chen, amiga taiwanesa que se ha integrado al equipo, y a quien debo la ayuda técnica para la presentación final de la tesis.

Ciudad Universitaria, marzo de 1998

INTRODUCCIÓN

DESDE EL SIGLO XIX hasta nuestros días, la novela histórica ha sido, sin lugar a dudas, un género predominante en la literatura latinoamericana. En vías de consolidación al mismo tiempo que las naciones recién independizadas luchaban por constituirse en Estados nacionales, la novela histórica latinoamericana se convierte en una valiosa interpretación de buena parte del proceso histórico y cultural de América Latina, por lo cual resulta de gran interés el estudio pormenorizado de algunas de las obras más representativas.

Los estudios teóricos sobre el tema antecedieron en esta región la aparición de las primeras novelas históricas y sin embargo no constituyen, en su conjunto, una unidad de pensamiento que permita la adecuada delimitación del género. Las reflexiones en torno a la teoría de la novela histórica fueron influidas por concepciones contradictorias casi inmediatamente después que el género popularizado por Walter Scott se difundiera en Europa y en Hispanoamérica. A esto hay que añadir que la gran producción y variedad de novelas con tema histórico se convirtió en un obstáculo para elaborar una teoría unificada que ayudara a interpretar tan vasto *corpus*. Esto último se ha hecho visible en el manejo indiscriminado de términos para catalogar obras en las que de alguna manera lo histórico está presente y resulta importante para el desarrollo de sus tramas.

Una de las obras que ha sido objeto de los mayores desacuerdos entre los estudiosos de la novela histórica latinoamericana es *Amalia* (1855), de José Mármol, novela argentina que recrea un período crítico de la dictadura de Juan Manuel de Rosas (1829-1852) vivida en carne propia por su autor. Con esta novela fundacional de la narrativa argentina, Mármol sienta las bases de la vocación histórica y social de la literatura de la región al tiempo que establece la práctica, que se volverá común, de adaptar a la realidad americana las elaboraciones estéticas y teóricas provenientes del Viejo Mundo.

En *Amalia*, Mármol sigue cuidadosamente los modelos establecidos por los autores europeos para el tratamiento de la novela histórica, pero la cercanía temporal de los sucesos a que se hace referencia ocasiona que en esta obra coincidan necesariamente el tiempo de la aventura y el tiempo de la escritura, transgrediendo con ello uno de los principios establecidos para la novela histórica tradicional.

Por esta razón en torno de *Amalia* se origina una polémica no del todo resuelta aún, y que se centra en el problema de la validez de su carácter histórico y su catalogación como tal en cuanto aborda una época y problemática contemporánea al autor. Desde esta perspectiva, la obra quedaría fuera de toda posibilidad de figurar dentro de esta categoría; sin embargo, el estilo narrativo que Mármol emplea (muy semejante al utilizado por el discurso histórico decimonónico), junto a la inclusión de personajes "reales" y por todos conocidos, la transcripción de documentos, la descripción detallada de lugares y hasta de zonas geográficas de las ciudades de Buenos Aires y Montevideo y, sobre todo, la intención manifiesta del autor de escribir una novela histórica y dejar un testimonio para las generaciones futuras, son elementos que algunos otros críticos consideran de mucho peso como para ignorar la inexistencia del distanciamiento temporal entre los hechos y su interpretación definitiva.

Aquellos críticos que no reconocen el valor histórico de *Amalia* han propuesto para catalogarla términos como el de "novela política" o simplemente "novela sentimental". A esto hay que agregar que la riqueza de la obra admite la posibilidad de múltiples enfoques o estudios que tornan aún más complejas las discusiones.

Tradicionalmente esta obra ha sido estudiada como "novela romántica", ya que en ella se identifican, sin dificultad, las características del Romanticismo literario; pero en los últimos años han aparecido tratamientos nuevos, como el que la incluye entre las "novelas de dictadores", temática ésta en la que *Amalia* resulta

pionera en América Latina, o el que la considera "novela-ensayo" aludiendo a los largos pasajes en los que el narrador o el personaje principal reflexionan sobre la situación social de la Argentina.

Consideramos que si bien estos enfoques resultan bastante novedosos, a nuestro modo de ver sólo explican parcialmente la novela y no permiten ahondar en aspectos mucho más ricos y menos obvios.

Desde nuestra lectura de la novela, más allá de los fines políticos inmediatos, existe en *Amalia* un intento por reconstruir las primeras décadas de vida independiente y analizar los elementos que permitieron el surgimiento de la nación argentina. Y es sólo a partir del establecimiento de los orígenes que se puede explicar la situación política y social de 1840. En otras palabras, es evidente que la obra de Mármol se inscribe en el proyecto romántico: tratar de pensar y escribir el país.

Consideramos que entrar en la polémica existente no sería fructífero. Por tal razón, nuestra propuesta en este trabajo de tesis radica no sólo en revisar algunos puntos centrales de la discusión sobre novela histórica en el siglo XIX que nos muestren el paradigma teórico de la época sino también estudiar la novela desde nuevas perspectivas provenientes de los estudios sobre producción simbólica y analizar cómo se resuelve en *Amalia* la "reconstrucción simbólica" del pasado histórico. Esta propuesta se apoya en la necesidad de buscar nuevos caminos para estudiar la novela histórica latinoamericana, género en que la reciente proliferación de experimentos formales señala una ruptura con los modelos primeros.

I

PROBLEMAS TEÓRICOS EN TORNO AL ESTUDIO DE LA NOVELA HISTÓRICA

1. Los inicios de la novela histórica en América Latina

La novela durante el período colonial

Antes del siglo XIX la novela prácticamente no fue cultivada en América Latina. No obstante, los habitantes de las colonias americanas fueron asiduos lectores de las novelas europeas que llegaban regularmente en los barcos, algunas de ellas como contrabando.

La "leyenda negra" que propaga la idea del oscurantismo cultural en que vivían las colonias carece de fundamentos. Valiosos documentos encontrados en archivos de la época nos permiten saber ahora que, a pesar de las prohibiciones, a las colonias llegaron toda clase de libros y materiales impresos provenientes de España. Las imprecisiones en que algunos estudios han incurrido pudieron haber surgido por una confusión: la corona española siguió políticas diferentes para la *circulación* de libros provenientes de la metrópoli y para la *publicación* de libros en las colonias americanas.

El exhaustivo estudio del historiador norteamericano Irving A. Leonard, *Los libros del conquistador* (1949), se refiere específicamente a aquellos textos que conformarían los antecedentes de las novelas, los libros de ficción o lo que él denomina "literatura ligera", y tiene como uno de sus objetivos demostrar que durante la época colonial hubo cierta libertad en la circulación de libros y que la censura que ejercieron los tribunales de la Inquisición americanos no fue la que se les ha atribuido. El autor menciona que su estudio, al lado de otros que lo precedieron, "ha abierto fisuras en la dura roca de la creencia tradicional sobre la intolerancia

española en América contra la literatura humanística".¹

El enfoque del trabajo de Leonard resulta novedoso no sólo en la medida en que considera que las ficciones ayudaron a dar forma a los acontecimientos históricos, sino también porque otorga a la literatura imaginativa un importante papel en el establecimiento en América de las instituciones europeas, aunque éste no haya sido de manera consciente ya que, como menciona Leonard, la afición de los conquistadores por los libros "de entretenimiento" popularizó el hábito de la lectura mucho antes de que se lograra la conquista espiritual y se generalizara la lectura de obras teológicas y religiosas. Por otra parte, Leonard sostiene que la lectura de obras seculares facilitó la política de unificación lingüística y protegió el lenguaje contra las adulteraciones. Esta propuesta de Leonard resulta polémica si la contraponemos a los adjetivos "analfabeta" y "antilibresca" utilizados para definir a la sociedad novohispana del siglo XVIII.² Pero las principales pruebas de las tesis de Leonard no son las listas de libros encontrados en los registros anuales de las flotas, sino la supervivencia de "temas, incidentes y caracteres de esta narración" que reaparecen en canciones, poesías y leyendas populares que se transmiten de generación en generación en regiones de nuestra América muy distantes entre sí.

Ahora bien, el caso de la producción literaria americana fue muy distinto. Las formas de producción y circulación de textos en la etapa colonial estuvieron en buena medida condicionadas no sólo por los decretos reales que reservaban a la metrópoli la censura de los libros y de todo material impreso que circulara, sino también por la legislación colonial en torno a las imprentas.

Pero además las regulaciones coloniales se dirigieron

¹ Irving A. Leonard, *Los libros del conquistador*, trad. de Mario Monteforte Toledo, México, FCE, 1979, p. 14.

² Cf. José Joaquín Blanco, *La literatura en la Nueva España. Conquista y Nuevo Mundo*, México, Cal y Arena, 1989, p. 15.

especialmente al control de la impresión de relatos de ficción. La novela, en particular, no gozaba de buena reputación. Dos decretos reales (uno de 1532 y otro de 1542), prohibieron en las colonias, tanto a los españoles como a los indígenas, la lectura de "libros de romances que tratan materias profanas o fabulosas e historias fingidas, porque se siguen muchos inconvenientes".³ Estos inconvenientes se refieren quizá a lo difícil que resultaba para los indígenas que apenas estaban aprendiendo el castellano distinguir entre lo real y lo imaginario.

Las pocas imprentas que había en América estaban dedicadas a ayudar al clero en la evangelización de la población indígena; daban prioridad a la impresión de catecismos y vocabularios y se encontraban demasiado vigiladas por las autoridades, de modo que tuvieron que plegarse a la ley. Por otra parte, los costos de impresión, la escasez de papel y la centralización impedían el libre acceso a la publicación de libros. A estas razones José Emilio Pacheco atribuye la inexistencia de novelas americanas durante la Colonia:

En esta parte del mundo se leyeron el *Amadís de Gaula*, el *Quijote* y las novelas picarescas. En cambio las imprentas no podían violar la prohibición. Era posible escribir versos a sabiendas de que nunca iban a publicarse; no lo era el inmenso trabajo de hacer una novela sin ninguna esperanza de ser leída.⁴

Enrique Anderson Imbert explica la falta de producción de novelas americanas no tanto por la prohibición misma sino por lo azaroso de la empresa que significaba lograr el permiso para su publicación. Este autor reconstruye con detalle el posible itinerario

³ José Emilio Pacheco, "Presentación", en Silvia Molina, coord., *Las primeras novelas*, México, Promexa, 1985 (*Gran colección de la literatura mexicana*), p. v.

⁴ *Ibid.*

de un manuscrito; después de concluida la de por sí ardua tarea de escribir la novela había que emprender una odisea: enviar el manuscrito a las autoridades de España (con el peligro de que se extraviara en el camino), esperar a recibir la autorización (la que a veces tardaba años), y si ésta se lograba había todavía que lidiar con el monopolio español de impresores.

Pero Leonard no ve en estas disposiciones sólo el deseo de mantener el control ideológico en las colonias; detrás de ellas existieron razones económicas de mucho peso: la falta de recursos de la Corona la obligaba a acudir constantemente al apoyo financiero de los comerciantes peninsulares. Por ello las disposiciones reales no deben interpretarse sólo como una "actitud hostil" hacia la actividad intelectual en las colonias, sino también como una retribución a los comerciantes para que pudieran mantener el total control de un monopolio muy rentable:

La traba más directa contra el cultivo de la novela en la literatura colonial no fue pues la influencia represiva del Santo Oficio, sino probablemente la presión económica que ejercían los comerciantes peninsulares.⁵

Los autores que han atribuido la ausencia de una novelística americana durante la Colonia a la persecución intelectual por parte de la Inquisición pasan por alto que la época de mayor esplendor de las letras españolas, el llamado Siglo de Oro, coincidió con el período en que la Inquisición tuvo mayor actividad en la metrópoli.

Las características de la literatura colonial se determinaron en gran medida por la influencia de los libros recibidos de España. Muchos de los temas y formas que se impusieron durante siglos en la literatura europea se trasladaron al Nuevo Mundo. La literatura americana reprodujo así, en buena medida, las formas culturales europeas, aunque también aparecieron obras originales que no

⁵ Irving A. Leonard, *op. cit.*, p. 311.

fueron imitaciones de los modelos europeos y que demostraron una plena conciencia de la realidad americana.

Para rastrear los orígenes de la narrativa latinoamericana hay que remitirse a diversas fuentes; unas de las más importantes fueron las crónicas de Indias. Los relatos y descripciones de los conquistadores y de los cronistas, a diferencia de las formas académicas —que seguían modelos retóricos y estaban en su mayor parte escritas en latín—, fueron algunos de los más tempranos escritos en lengua castellana, y puede decirse que las "virtudes novelísticas" de las crónicas e historias coloniales constituyeron un modelo para los primeros escritores americanos que se dedicaron a cultivar la narrativa.

La lista de los relatos de ficción que se escribieron durante el período no es muy larga. Emilio Carilla califica estos textos como "relatos novelescos"; considera que todavía no se les puede llamar novelas y que son meros "anticipos a largo plazo de lo que será la novela hispanoamericana del siglo XIX",⁶ mientras que José Emilio Pacheco los denomina simplemente "protonovelas".

La censura oficial y la novela

Los acontecimientos de la Francia revolucionaria tuvieron repercusiones inmediatas en todos los ámbitos. España, en su intento por librarse del peligro revolucionario, adoptó una serie de medidas preventivas que obstaculizaron el desarrollo de la cultura en la metrópoli y en sus posesiones de ultramar.

Una de las medidas adoptadas fue la reorganización del sistema de examen de todos los libros existentes, medida que se hizo oficial mediante el decreto del 11 de abril de 1805. La censura funcionaba como un sistema jerárquico, a cuyo frente se encontraba un Juez

⁶ Emilio Carilla, "Prosa y romanticismo", en Mirta Yáñez, comp., *La novela romántica latinoamericana*, La Habana, Casa de las Américas, 1979, p. 22.

Supremo de Imprentas seguido de un grupo de censores encargados de dictaminar las obras, que trabajaba bajo sus órdenes. A partir de esa fecha, "toda obra impresa, escrita o dibujada" tenía que someterse a la consideración del juez.

Juan Ignacio Ferreras analiza las bases que sustentaban este sistema y señala que la censura era total, pues el decreto no especificaba con claridad en qué consistían las prohibiciones. Por otra parte, los censores asumieron completamente la responsabilidad de las obras que revisaban. En caso de aprobar algún texto que manifestara ideas contrarias a las "buenas costumbres" y a los intereses de la Iglesia o del gobierno, los responsables eran duramente castigados y retirados del cargo. Ferreras hace notar que, si bien los censores tenían órdenes terminantes de vetar obras con cierto tipo de contenidos, en cambio gozaron de gran libertad para juzgar las otras con base en sus preferencias literarias. Este autor consulta los dictámenes recogidos por Ángel González Palencia en su *Estudio histórico sobre la censura en España 1800-1833* y llega a la conclusión de que "estos censores velaron por la pureza del lenguaje y persiguieron encarnizadamente galicismos y otras faltas".⁷

Sabido es también que las preceptivas combatían con dureza todo género considerado "de ficción" y preferían las formas educativas y moralizantes, hecho que se manifiesta particularmente en el siglo XVIII. La novela era considerada por los censores como "género peligroso, despreciable, dedicado a la imaginación, apasionado y, en general, nada moral".⁸

Un ejemplo de cómo la Inquisición maneja el caso de la fantasía es el que cita Pablo González Casanova a propósito de un

⁷ Juan Ignacio Ferreras, *Los orígenes de la novela decimonónica 1800-1830*, Madrid, Taurus, 1973, p. 20.

⁸ *Ibid.*, p. 29.

cuento de ficción delatado ante esa institución.⁹ El cuento produce reacciones de desconcierto entre los inquisidores encargados de examinarlo. Para estos censores, el delito mayor del autor consistía en el uso de la imaginación, y esto paradójicamente les impidió reconocer el fondo del delito. No se preocuparon tanto por los supuestos filosóficos de la fantasía como de la fantasía misma.

Un caso muy especial que ilustra los antecedentes de la novela en la América Latina es el del mexicano José Joaquín Fernández de Lizardi (1776-1827), quien escribe una novela moralizante en la que se emprende una fuerte crítica de una sociedad autoritaria e ignorante y de algunos tipos sociales. Lo cierto es que, adelantándose en mucho a lo que después será la característica principal de la literatura latinoamericana, la novela de Lizardi cumplió una *función social*.

Para el caso de la novela española, Ferreras señala que, hacia principios del siglo XIX, la novela no ha logrado independizarse de las formas moralizantes que pretenden darle una utilidad inmediata y convertirse en un género literario independiente. De acuerdo con este autor, esta independencia se logrará a través de la novela histórica del XIX.

De esta manera, la novela histórica en Hispanoamérica nace estrechamente ligada a los proyectos del siglo XIX que tenían como objeto hacer de la literatura y de la formalización de las lenguas formas de sustentar lo nacional.

Literatura, novela y proyectos nacionales en América Latina

Una vez consumada la independencia política, las naciones americanas dedicaron sus esfuerzos a lograr la independencia

⁹ Pablo González Casanova, *La literatura perseguida en la crisis de la colonia*, México, El Colegio de México, 1958.

cultural. Gran parte de las manifestaciones culturales de las nuevas naciones estuvieron encaminadas a demostrar que el largo período de dominio español había sido un impedimento para el desarrollo natural del hombre y representaban un cambio formal y temático profundo.

En algunos países la literatura fue vista como una vía muy importante para lograr la integración de regiones devastadas por las guerras de independencia y como una valiosísima ayuda en la formación del concepto de nacionalidad.

La literatura que surgió a partir de entonces puso énfasis en la historia patria, los valores culturales propios, las raíces indígenas, el paisaje y la naturaleza americanas.

El historiador colombiano Germán Colmenares explica que para la generación de la independencia era necesario crear una imagen del pasado inmediato que reflejara los rasgos de la identidad colectiva y que por ello es notable el paralelismo que existe entre el desarrollo narrativo de la novela y el de la historiografía durante el siglo XIX.¹⁰

Esta circunstancia explica en alguna medida que la novela histórica surgiera tan tempranamente en la región si se toma en cuenta que apenas en 1820 se había publicado *Ivanhoe*, una de las novelas más famosas de Walter Scott, el iniciador de este género. Los escritores americanos empezaron por imitar y traducir lo que se había popularizado más en la Europa de aquella época, es decir, las novelas históricas de Scott:

Hacían de la novela histórica un proyecto nacional porque al convertir la historia en ficción estaban también interpretándola a la nueva luz de la independencia.¹¹

¹⁰ Germán Colmenares, *Las convenciones contra la cultura*, Bogotá, Tercer Mundo Editores, 1989.

¹¹ Jean Franco, *Historia de la literatura hispanoamericana*, Barcelona, Ariel, 1990 (*Col. Letras e ideas*), p. 82.

Pero al mismo tiempo se impuso la búsqueda de la originalidad y del genio nacional, postergando un tanto la cuestión estética y formal. José Emilio Pacheco dice: "Cuando a la técnica, al 'saber hacer', se prefirió la inspiración, se perdió el trabajo del idioma que no se recuperaría hasta fines del siglo con el modernismo".¹² Algunos ejemplos de estas búsquedas se dieron en diferentes países de la región.

En Argentina se estableció en 1838 la Asociación de Mayo —tema sobre el que volveremos más adelante. Fue una organización en la que participaron jóvenes intelectuales de la época, que no habían combatido en las guerras civiles entre unitarios y federales, y que tuvo por objeto difundir los ideales románticos orientados hacia la expresión de lo peculiarmente americano. Promovida por Esteban Echeverría, las propuestas de esta organización fueron inspiradas por la experiencia francesa en la que el romanticismo como movimiento artístico asimiló elementos del liberalismo como doctrina política. Echeverría intentó poner en práctica en la Argentina dos propuestas románticas: el liberalismo político y el establecimiento de una literatura americana que retomara elementos populares.

En Chile, seguidores de Andrés Bello fundaron la Sociedad Literaria en 1842. Esta organización, que surgió como imitación de la Asociación de Mayo de la Argentina, funcionó de marzo de 1842 a abril de 1843. Los escritos y documentos que allí se produjeron muestran claramente que los miembros de este grupo concebían a la literatura como una actividad intelectual a través de la cual se esperaba difundir los ideales libertarios. En la inauguración de la Sociedad Literaria, José Victorino Lastarria, director de la misma, propuso un programa de fundación de una literatura nacional. En este documento pedía el abandono de las formas literarias imitadas de Europa y exhortaba a concretar el esfuerzo de creación artística

¹² José Emilio Pacheco, *op. cit.*, p. VIII.

sobre temas americanos, en suma, la emancipación mental. Bernardo Subercaseaux dice al respecto:

Se trata de un manifiesto literario programático, pero también de algo más, puesto que se inserta en una concepción historiográfica liberal que ve en la literatura un instrumento para el desarrollo del espíritu, que la concibe como una instancia que unida al desarrollo natural de la sociedad, permitirá que el país alcance su plenitud histórica. Se trata, como señalábamos, de fundar una literatura y, simultáneamente, una nación.¹³

Un caso semejante había sucedido en Cuba mucho antes de que ésta lograra su independencia a fines del siglo pasado. Hacia 1834 Domingo Delmonte, rico hacendado con estudios en Filosofía y Derecho, impulsó un proyecto literario nacionalista inspirado en los modelos narrativos europeos. Dicho proyecto se encontraba vinculado con un movimiento político separatista que encabezaban miembros de la burguesía azucarera y cuyo principal ideólogo era José Antonio Saco. El movimiento político preveía la supresión gradual de la esclavitud en virtud de las enseñanzas que había dejado la experiencia haitiana. Entre los personajes que formaban parte del grupo de Delmonte estaban Cirilo Villaverde, José María Heredia, Ramón de Palma y José Jacinto Milanés. El proyecto literario promovido por Delmonte fructificó en gran número de novelas de tema antiesclavista. Los objetivos políticos no se consiguieron, una conspiración acabó con todo y los miembros del grupo de Delmonte fueron perseguidos; la producción literaria cesó pero lo que había logrado producirse sentó las bases de una literatura nacional.

En Uruguay, el escritor Eduardo Acevedo Díaz recoge en su narrativa la historia de ese país en el siglo XIX. Cuatro de sus

¹³ Bernardo Subercaseaux, "Intento de fundación de una literatura nacional", *Cuadernos Americanos*, núm. 1 (1979), p. 179.

novelas, específicamente, constituyen un ciclo histórico que abarca desde la independencia hasta la guerra civil uruguaya de fines de siglo. A través de su obra este autor promueve el sentimiento patriótico como punto de partida para crear la nacionalidad e inculca valores morales y políticos. Fernando Ainsa menciona:

[Acevedo Díaz] hace de la descripción del contorno social e histórico una forma de apropiación estética de la realidad puesta al servicio del proyecto de darle al país una literatura nacional.¹⁴

En momentos particularmente difíciles para el Uruguay, Acevedo Díaz señala como tarea prioritaria la definición de los rasgos de una identidad nacional. Para conseguirlo considera indispensable la recuperación del pasado histórico que permita, por una parte, explicar lo propiamente nacional, y por otra, transmitirlo a las generaciones futuras a fin de legitimar la existencia del Estado uruguayo. Con estos objetivos en mente, Acevedo Díaz delega en la novela histórica una función "esclarecedora" haciendo que participe "directamente en la reflexión sobre el pasado y el futuro".¹⁵

La autora polaca Grazyna Grudzinska señala que hay en la obra de Acevedo Díaz un propósito manifiesto por crear una "pedagogía social" para conducir al pueblo a identificarse con un proyecto nacional y que la grandeza de este autor radica sobre todo en haber logrado, como nadie más, "la sugestiva imagen de su

¹⁴ Fernando Ainsa, "De la novela de la historia a la novela histórica: el ejemplo de Eduardo Acevedo Díaz", en Paul Verdevoye, comp., *Discurso historiográfico y discurso ficcional en las literaturas del Río de la Plata. Actas del Tercer Congreso Internacional del CELCIRP*, París, CELCIRP-AALLCA XXè, 1991, p. 139.

¹⁵ *Ibid.*, p. 136.

pueblo captada en el momento de su nacer como nación".¹⁶

José Antonio Portuondo identifica una constante en el proceso cultural latinoamericano: el "carácter predominante[mente] instrumental" que en esta región tiene la literatura; la concibe como una herramienta de la que puede servirse la sociedad:

No se trata, conviene subrayarlo, de la insoslayable relación dialéctica entre la base económica y las diversas esferas de la superestructura —la literatura incluida de modo eminente—, ni del carácter reflejo de las manifestaciones artísticas, como sostiene la estética marxista... Las relaciones entre la realidad latino-americana y la literatura se caracterizan porque, en grado mayor o, al menos, de modo más ostensible y constante, la vida y la letra de Nuestra América se sirven mutuamente, se estrechan y confunden de continuo en irrompible unidad. Desde sus inicios, el verso y la prosa surgidos en las tierras hispánicas del Nuevo Mundo revelan una actitud ante la circunstancia y se esfuerzan en influir sobre ella.¹⁷

La novela histórica nace ligada pues a la necesidad de independencia intelectual y de fundación de las entidades nacionales, profundamente vinculada también al desarrollo de la historiografía.

¹⁶ Grazyna Grudzinska, "La novela histórica en las orillas del mundo moderno: Eduardo Acevedo Díaz y Henryk Sienkiewicz", *Cuadernos Americanos*, núm. 49 (1995), p. 75.

¹⁷ José Antonio Portuondo, *Literatura y sociedad en Hispanoamérica*, México, UNAM, 1979 (Col. *Latinoamérica. Cuadernos de cultura latinoamericana*, 67), p. 5.

2. Principales posiciones teóricas frente al problema de la novela histórica

La teoría de la novela histórica en el siglo XIX

En América Latina, los primeros ensayos sobre teoría y crítica de la novela histórica aparecieron tempranamente, aun antes de que en esta región se escribieran las obras más representativas del género. La revisión y análisis de estos ensayos nos han permitido identificar dos tendencias: por un lado se aprecia la intención de respetar y aplicar los cánones literarios europeos; por el otro, hay una fuerte intención de adecuar éstos a las particulares circunstancias de la región. De esta manera, la teoría y crítica de la novela histórica latinoamericana en el siglo XIX se debate entre la falta de reconocimiento del género y su concepción como el medio más idóneo para promover la idea de nación en los pueblos recién independizados.

Los cubanos Domingo Delmonte y José María Heredia, el argentino Vicente Fidel López y el uruguayo Eduardo Acevedo Díaz fueron algunos de los primeros intelectuales latinoamericanos que reflexionaron en torno a la novela histórica y contribuyeron a fundar una teoría. No obstante que los dos primeros fueron contemporáneos y llevaron una estrecha relación, sus posiciones frente a este género resultan totalmente opuestas. Vicente Fidel López no elaboró propiamente una teoría de la novela histórica; en cambio, sí escribió una novela histórica, *La novia del hereje* (1854), en cuyo prólogo hace algunas reflexiones que hoy resultan importantes para estudiar el estado de la teoría. Eduardo Acevedo Díaz, ya citado, es quizá el ejemplo más interesante porque combinó con éxito la reflexión teórica con la práctica; concibió la novela histórica como la vía idónea para recuperar el pasado inmediato y fomentar valores que identificaran al pueblo uruguayo con una nación. Otros autores, como el también ya citado escritor

cubano José Jacinto Milanés escribieron artículos menores, que aunque no profundizan en la teoría nos dan ciertos indicios de la aceptación y objeciones de que era objeto la novela histórica en el siglo XIX.

Domingo Delmonte y su ensayo sobre la novela

El cubano Domingo Delmonte (1804-1853) es considerado en la actualidad uno de los críticos literarios más importantes del siglo XIX. Su aporte metodológico consistió en llevar al terreno de la literatura la ideología política reformista que predominaba en Cuba durante la década de 1830. Delmonte ejerció la crítica literaria guiado fundamentalmente por el buen gusto, por el respeto a los autores clásicos españoles y por el carácter moralizante de las obras literarias. Una idea de la influencia que tuvo este autor sobre los jóvenes escritores y poetas de su tiempo nos la da Salvador Bueno cuando llama al período de 1830-1844 "época de Domingo Delmonte".¹⁸

Como ya hemos mencionado, Delmonte celebraba en su casa reuniones literarias a las que acudían intelectuales miembros de la pequeña burguesía en busca de consejo y orientación. Por medio de sus sugerencias este ideólogo buscaba combatir la influencia del romanticismo europeo, que él consideraba una "literatura de réprobos", porque las exaltaciones nacionalistas ajenas distraían la atención de los problemas sociales del país, preocupación esta última que Delmonte intentaba generar en Cuba. En cambio, Delmonte les ofrecía como modelo obras del realismo francés y les insistía en cultivar la novela histórica y el sentimiento popular. Delmonte aconsejaba escribir sobre temas y asuntos americanos y denunciar los maltratos que sufrían los esclavos pero sin llegar a

¹⁸ Salvador Bueno, *La crítica literaria cubana del siglo XIX*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1979 (*Colección Panorama*), p. 9.

pronunciarse totalmente contra la esclavitud. Estas peculiaridades permiten a Salvador Bueno afirmar que Delmonte "no piensa en la formación de una literatura nacional pero sí la quiere criolla, americana".¹⁹ Al respecto, Antonio Benítez-Rojo señala que el programa literario de Delmonte nunca fue vertido en papel, por lo que hay que deducirlo de sus escritos, sus cartas y fuentes secundarias. Este autor identifica ocho puntos fundamentales en la propuesta literaria de Delmonte, entre los que se incluye "narrar los temas históricos y nativistas siguiendo los modelos románticos de Scott y de Cooper".²⁰

A pesar de que como crítico y mecenas Delmonte desempeñó un papel fundamental para las letras americanas, como escritor no tuvo una gran producción. Y sin embargo, uno de sus textos críticos es ahora considerado como pieza clave en la teoría de la novela histórica del siglo XIX.

Este ensayo fue publicado en 1832 en la *Revista Bimestre Cubana*,²¹ órgano de la Real Sociedad Patriótica (Económica), cuando Delmonte desempeñaba el cargo de secretario de la comisión de literatura. Al frente de esta organización Delmonte se dedicó a promover la literatura a la vez que convirtió a la revista en una de las mejores publicaciones de su tiempo.

El ensayo en cuestión, titulado "La novela histórica",²² consta de dos partes: una teórica y otra compuesta por comentarios sobre tres novelas históricas españolas de reciente aparición en su época. La parte teórica comienza con un esbozo de la trayectoria de la

¹⁹ *Ibid.*, p 38.

²⁰ Antonio Benítez-Rojo, "¿Cómo narrar la nación? El círculo de Domingo Delmonte y el surgimiento de la novela cubana", *Cuadernos Americanos*, núm. 45 (1994), p. 108.

²¹ *Revista Bimestre Cubana*, tomo 2, núm. 5, enero y febrero de 1832.

²² Se consultó la reproducción que de este texto hace Cintio Vitier en *La crítica literaria y estética en el siglo XIX cubano*, La Habana, Biblioteca Nacional José Martí-Departamento Colección Cubana, 1968, tomo 1, pp. 114-120.

novela española en los siglos XVI y XVII, de los temas que se impusieron y una explicación de las causas de su posterior abandono en el siglo XVIII. Entre estas causas, el autor atribuye a la tendencia que existía en España a traducir novelas inglesas y francesas, principalmente, el rezago en que se tuvo al género. Esta costumbre, de acuerdo con Delmonte, frenaba la imaginación de los novelistas españoles. Por ello es que propone combatir las traducciones con la producción de relatos originales a la manera de Walter Scott, Fenimore Cooper y Manzoni. Así pues la teoría de Domingo Delmonte sobre la novela histórica tiene un enfoque práctico y didáctico: enseñar a los autores de habla castellana a escribir ficciones tomando como modelo las novelas europeas de mayor éxito. Por estas razones sus reflexiones sobre la novela se dedican a obras extranjeras ya consagradas, particularmente las de Scott, y abunda sobre las cuestiones metodológicas que debe considerar el escritor para asegurarse el éxito en la tarea.

Delmonte valora el hecho de que estos autores hayan cultivado el género a pesar de no contar con un material tan rico como el que constituye la historia española, de manera que considera que los escritores de habla castellana tienen mucho a su favor al contar con material original. Sin embargo advierte sobre las dificultades técnicas que tiene que sortear el escritor de novelas históricas:

Percibimos empero que no es tan fácil como han creído algunos escritores bisonños de la Península sobresalir, ni aún acertar, en este género difícilísimo de composición. Varios son los escollos en que han caído, y es muy probable que caiga, el que se dedica a esta tarea sin reunir las tres cualidades de poeta, de filósofo y de anticuario.²³

La teoría de la novela histórica es abordada desde el enfoque de reflexiones y sugerencias prácticas. Las tres propuestas de

²³ *Ibid.*, p. 117.

Delmonte para escribir novelas históricas parecen muy simples; no obstante implican el dominio de varias disciplinas. Más adelante explica lo que requiere el escritor para dominar cada disciplina. La cualidad de poeta significa, para este autor,

la facultad de inventar situaciones y caracteres que presenten más en relieve el espíritu de la época, del pueblo, y de los personajes que se quiera pintar: a esta cualidad pertenece también el don de derramar por toda la novela y en cada parte de ella, un atractivo irresistible ya por la particularidad de las descripciones, que no nos dejen confundir el aspecto de unos sitios con el de otros; ya por el calor, la animación y la gracia de estilo y de lenguaje, que sólo pueden comunicar a sus obras los que de Dios hayan recibido un alma de poeta.²⁴

Las cualidades del filósofo se basan en:

el conocimiento profundo del corazón humano. Éste no se adquiere sin la observación más perspicaz de los hombres en sociedad; sin el estudio de los móviles secretos que impelen a cada uno a pensar y obrar de un modo diferente del que pudiera esperarse, juzgándole por las reglas generales de moralidad. Para alcanzar este conocimiento se necesita también atender al sexo, a la edad, condición y época en que se halla colocado el personaje, cuyos más recónditos sentimientos tenemos que descubrir. Luego hay que atender al influjo más o menos poderoso de las personas que le rodean, de su temperamento, de su ejercicio y ocupaciones, gobierno a que está sujeto, y hasta la naturaleza del país que habita. Este conocimiento íntimo, psicológico de nuestra naturaleza —que nos hace descubrir el origen de las acciones humanas es una causa levísima, imperceptible a los ojos vulgares, y que nos la presenta progresivamente creciendo en el ánimo, tomando cuerpo, y apoderándose de toda la voluntad, hasta que al cabo se declara señora de las potencias, y decide de la suerte de los hombres y de los estados—; es tan preciso que lo posea en muy alto grado el novelista histórico, que sin él no será más que un adocenado contador de cuentos.²⁵

²⁴ *Ibid.*, p. 117.

²⁵ *Ibid.*, p. 118.

Por último, Delmonte considera como características del anticuario:

solicitar codicioso por cuantos medios estén a nuestro alcance las noticias más prolijas acerca de las costumbres del siglo que se quiere representar. Las costumbres se conocen, o al menos se sospechan, por el estudio de las leyes, por el de las letras, las ciencias, las artes, las preocupaciones del tiempo: y aun no bastan tales investigaciones; que si el novelista pretende imprimir a su obra el sello peculiar, inequívocable de una época dada, es preciso que con la tenacísima curiosidad de una mujer, pero al mismo tiempo con la perspicacia sagaz de un sabio, revuelve guardarropas, visite museos de antiguallas, consulte cuadros y pinturas, y examine y compare ruinas de toda especie.²⁶

Las reflexiones de Domingo Delmonte dan cuenta de que este autor no pone en duda la existencia del género. El advertir las dificultades que implica la escritura de novelas históricas por el hecho de requerir tanto del conocimiento o del dato histórico como de las cualidades de un escritor de ficción nos demuestra que está muy consciente de las relaciones historia-literatura, dentro de las cuales inscribe a la novela histórica. Es importante mencionar también que al referirse a las cualidades de filósofo y de anticuario por separado, Delmonte está pensando en las características de un historiador; sin embargo confía estos requisitos a dos actividades afines. ¿Por qué? Quizá esto se deba a que este autor no puede permitir que quepa duda alguna sobre esta fundamental cualidad del escritor de novelas históricas y que llegue a entenderse que este requisito se reduce a la mera recopilación de datos, fechas, etc., lo que pondría en peligro el éxito de la novela.

La lectura de este texto deja claro que la propuesta literaria de Delmonte no plantea un rompimiento con la cultura española, y en este sentido podemos señalar que hay una congruencia entre su

²⁶ *Ibid.*, p. 119.

proyecto político y su propuesta para fundar una literatura en lengua castellana. Esto resulta interesante en cuanto ilumina respecto de la compleja relación con la herencia española por parte de los fundadores de la idea de lo nacional en distintas partes de América Latina. A pesar de su intención de distanciarse del romanticismo europeo extraespañol, no deja de manifestar Delmonte rasgos característicos de ese movimiento, como la idea de que la ficción literaria tiene una responsabilidad social que cumplir.

José María Heredia y su ensayo sobre la novela

El poeta cubano José María Heredia (1803-1839) formó parte del círculo de Domingo Delmonte. Ahí trabó amistad con revolucionarios latinoamericanos residentes en La Habana y con su producción contribuyó al proceso de gestación del sentimiento nacionalista cubano dentro de una concepción americanista. El ambiente que se vivía queda mejor descrito con lo que Ángel Augier denomina "atmósfera de inquietudes políticas y literarias de las nuevas generaciones criollas".²⁷

Como muchos otros que participaron en estas actividades, Heredia sufrió la persecución y fue obligado a salir del país.

Durante su exilio en México, Heredia publicó por más de dos años *La Miscelánea*, un periódico cuyo propósito fue "difundir los grandes temas literarios". En esa publicación escribió Heredia tres breves ensayos sobre la novela que aparecieron en los números de marzo, abril y mayo de 1832, es decir muy poco después del ya citado ensayo de Delmonte. Estos estudios permanecieron en el olvido durante mucho tiempo hasta que fueron rescatados en 1941 por Amado Alonso y Julio Caillet Bois, quienes revelaron una faceta desconocida de Heredia, la de crítico literario. Los dos

²⁷ Ángel Augier, "José María Heredia: novela y realidad de América Latina", *Revista Iberoamericana*, núm. 152-153 (1990), p. 738.

primeros ensayos son una serie de reflexiones en torno a las condiciones que hicieron posible el surgimiento de la novela y su evolución durante el siglo XVIII. El tercero tiene particular importancia para nosotros porque está dedicado a la novela histórica.

Heredia señala el atractivo que la historia tiene para la literatura y cómo, de alguna manera, las memorias y biografías históricas resultan de gran valor en la construcción de la historia colectiva. Cabe recordar que otro de los rasgos fundamentales del romanticismo es su pasión por la historia:

La afición a la historia, que es quizá la característica más viva de nuestro movimiento romántico, nació en los poetas y en los autores dramáticos. Antes de ellos nadie se preocupaba de la verdad histórica en la obra literaria... La afición a la historia verdadera, documentada y viva, se extendió, de la novela y el teatro, primero a la historiografía y a la erudición, conquistando después a los pensadores sociales que quisieron dar a sus sistemas el poderoso apoyo de los argumentos proporcionados por el conocimiento del pasado.²⁸

La posición de Heredia resulta un tanto contradictoria porque, si bien reconoce la existencia de la novela histórica y la habilidad de Walter Scott para manejar este género, no le atribuye valor alguno. Considera que historia y literatura son dos disciplinas cuyos ámbitos no pueden tener punto de contacto:

En vez de elevar la historia a sí, la abate hasta igualarla con la ficción, forzando a su musa verídica a dar testimonios engañosos. Género malo en sí mismo, género eminentemente falso, al que toda la flexibilidad del talento más variado sólo presta un atractivo frívolo, y del que no tardará en fastidiarse la moda, que hoy lo adopta y favorece.²⁹

²⁸ Roger Picard, *El romanticismo social*, México, FCE, 1987, p. 35.

²⁹ José María Heredia, *Niágara y otros textos. Poesía y prosa selecta*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1990, p. 195.

Sobre las novelas de Walter Scott, Heredia opina que:

son de una nueva especie, y se ha creído definir las bien con llamarlas *históricas*; definición falsa, como casi todas las voces nuevas con que se quiere suplir la pobreza de las lenguas. La novela es una ficción y toda ficción es mentira. ¿Llamaremos *mentiras históricas* a las obras de Walter Scott?³⁰

Finalmente Heredia atribuye a Scott la responsabilidad de haber provocado una adicción tal por este género a nivel mundial que impidió, tanto a lectores como a escritores, asumir una actitud crítica frente a él.

Si bien el ensayo de Heredia no es teóricamente muy profundo en cuanto a su argumentación en contra de la novela histórica y a por qué Walter Scott no debe ser considerado como novelista histórico, se pueden rescatar los análisis de algunas novelas que abordan temas históricos y cuyo tratamiento cae en la erudición. El ensayo de Heredia también muestra la temprana influencia de Scott en América Latina en un período en que la novela como género estaba consolidándose.

Eduardo Acevedo Díaz y la teoría de la novela histórica

El novelista uruguayo Eduardo Acevedo Díaz (1821-1921) es considerado en la actualidad uno de los grandes exponentes de la novela histórica del siglo XIX y que, al igual que muchos hombres de letras de su época, combinó su labor como escritor con la actividad política y militar.

Recientes investigaciones muestran que, paralelamente a su producción novelesca, en la que destaca la tetralogía de novelas históricas (*Ismael* [1888], *Nativa* [1890], *Grito de gloria* [1893] y

³⁰ *Ibid.*, p. 196.

Lanza y sable [1914]), Acevedo Díaz formuló una teoría sobre el tema que quedó contenida en varios ensayos, artículos periodísticos y en los prólogos a algunas de sus novelas. Por no encontrarse este material disponible en bibliotecas de nuestro medio no fue posible consultar directamente estos textos; sin embargo, por tratarse de un autor que combinó la escritura de novelas históricas con la reflexión teórica, nos parece importante mostrar aquí algunas de sus apreciaciones, que resultan de gran valor, así como las aportaciones que estudiosos como Alberto Zum Felde, Fernando Ainsa y Grazyna Grudzinska, hacen en sus investigaciones en torno a la obra de Acevedo Díaz.

La crítica literaria considera a Acevedo Díaz como uno de los iniciadores de la narrativa uruguaya, precisamente a partir de sus novelas históricas. No obstante que otras novelas las preceden, aquéllas son "meros intentos juveniles, de un romanticismo demasiado ingenuo, carente de todo nervio psicológico y de todo interés social".³¹

De acuerdo con Alberto Zum Felde, Acevedo es el primer escritor que logró plasmar el "romance americano" tal como lo habían concebido los románticos argentinos que formaron parte del Salón Literario de 1837 "en cuanto significa acción, caracteres y ambientes propios de estas regiones de América".³² Sitúa la trama de las novelas de Acevedo Díaz en un doble plano magistralmente armonizado donde lo novelesco y lo histórico se desarrollan sin que ninguno de ellos se imponga en detrimento del otro. Zum Felde resalta el papel fundamental que tienen los personajes en el desarrollo de las mismas y los denomina "personajes simbólicos" a la manera de Walter Scott, es decir, personajes ficticios cuyas expresiones son representativas de determinados tipos sociales de la época:

³¹ Alberto Zum Felde, *El proceso intelectual del Uruguay y crítica de su literatura*, Montevideo, Editorial Claridad, 1941, p. 170.

³² *Ibid.*, p. 174.

no basta una mera coincidencia de lugar y de tiempo entre el drama íntimo y el drama público, entre lo novelesco y lo histórico, para que la unidad funcional de la novela histórica se realice; es menester que entre uno y otro elemento haya una correlación esencial, de manera que los personajes imaginarios, en sus caracteres y en sus acciones, encarnen los caracteres de la época y representen el medio en que actúan, pues precisamente es por medio de estos personajes que hemos de penetrar intuitivamente en el sentido profundo de la historia, es decir, hemos de vivirla.³³

Acevedo Díaz expone su teoría sobre el tema en el artículo "La novela histórica", publicado en *El Nacional* (Montevideo), el 29 de septiembre de 1895. Su posición está determinada no sólo por la urgente búsqueda de elementos que permitan consolidar una nación que amenazaba desintegrarse sino también por una crítica a la historia hecha de datos que no participa de la reflexión sobre el pasado. Ainsa recoge algunas palabras del citado artículo para armar una interpretación:

Para el autor de *Ismael* resulta claro que si bien la historia recoge "prolijamente el dato", el análisis de los acontecimientos es inevitablemente "frío", ya que hunde "el escalpelo en un cadáver", buscando "el secreto de la vida que fue". Por el contrario, la novela, a la que debe asimilarse en su proceso creativo al "trabajo paciente del historiador", reanima el pasado "con un soplo de inspiración", "como un Dios" que "con un soplo de su aliento hizo al hombre de un puñado de polvo del Paraíso y un poco de agua del arroyuelo".³⁴

El escritor uruguayo considera que el tratamiento de temas históricos en las ficciones "abre más campo a la observación atenta, a la investigación psicológica, al libre examen de los hechos descollantes y a la filosofía de los hechos". Esto último se hace

³³ *Ibid.*, p. 176.

³⁴ Fernando Ainsa, *op. cit.*, pp. 136-137.

expreso cuando Acevedo Díaz establece la diferencia entre la novela histórica y la historia compuesta de datos al decir que "se entiende mejor la historia en la novela que en la novela de la historia".³⁵

Con base en las investigaciones de los autores mencionados, deducimos que la teoría de Eduardo Acevedo Díaz se basa en un enfoque pragmático y didáctico de la novela histórica para conseguir "resucitar una época" y "dar seducción a un relato".

Fernando Ainsa rescata además la reflexión de Acevedo Díaz sobre algunas resistencias que ofrecen los hechos que constituyen la materia con la que trabaja la historia para aquellos que tienen que escribirla, sobre todo en lo concerniente a la dificultad para lograr la objetividad y el papel que desempeñan las fuentes documentales.

Cabe llamar la atención también en el hecho de que, como Domingo Delmonte, Acevedo Díaz no confíe esta tarea prioritaria a los historiadores, personajes más autorizados para llevar a cabo tan importante misión. Se puede atribuir esta postura a la opinión generalizada sobre la aridez de la historia del siglo XIX, pero también es dado suponer que la apremiante tarea necesitaba ser difundida en ámbitos más amplios al alcance de las clases populares y, de acuerdo con lo expuesto en la primera parte de este trabajo, la novela gozaba de gran popularidad, a diferencia de los textos de historia reducidos a un círculo de especialistas.

A partir de un estudio comparativo de la obra de Acevedo Díaz y del escritor polaco Henryk Sienkiewicz, Grudzinska concluye que mientras en América Latina la novela histórica estuvo al servicio del proceso de formación y consolidación nacional, en Polonia sirvió para fortalecer los ánimos populares en períodos de ocupación extranjera, pero en una nación ya consolidada e identificada con un pasado histórico común.³⁶

³⁵ Citado por Fernando Ainsa, p. 136.

³⁶ Grazyna Grudzinska, "La novela histórica en las orillas del mundo moderno: Eduardo Acevedo Díaz y Henryk Sienkiewicz", *op. cit.*

Vicente Fidel López y la carta-prólogo a su novela

El argentino Vicente Fidel López (1815-1903) desempeñó a lo largo de su vida diversas actividades: la docencia, el periodismo, la política, la abogacía y las letras. Ésta última, sin embargo, sólo la cultivó en su juventud y la abandonó un tanto desencantado por la falta de reconocimiento del trabajo literario así como de las contadas opciones que se ofrecía a los escritores para publicar sus trabajos. Pero además, porque él mismo estaba convencido del poco mérito de sus novelas.

Una de ellas, *La novia del hereje*, relata las aventuras en Lima del pirata inglés Francis Drake; escrita en 1840, apareció primero como novela de folletín en un diario de Chile y hasta 1854 fue publicada en Argentina con una carta-prólogo de su autor. En ella no sólo confiesa expresamente su gran afición por la historia del Río de la Plata (el mismo texto de la carta es un ensayo en el que hace toda una disertación sobre el tema), sino que explica un proyecto literario basado en la novela histórica y la causa de su fracaso.

La novia del hereje formaba parte, junto con otras novelas terminadas o abandonadas, de una "ilusión renunciada": el ambicioso proyecto de llevar a la literatura la historia de la región desde la colonia hasta la independencia, dividida en tres fases. En esta concepción la novela ocupaba un papel secundario como auxiliar en la enseñanza y divulgación de la historia con objeto de fortalecer el nacionalismo:

Parecíame entonces que una serie de novelas destinadas a resucitar el recuerdo de los viejos tiempos, con buen sentido, con erudición, con paciencia y consagración seria al trabajo, era una empresa digna de tentar al más puro patriotismo; porque creía que los pueblos en donde falte el conocimiento claro y la conciencia de sus tradiciones nacionales son como los hombres desprovistos de hogar y de familia, que consumen su vida en oscuras y tristes aventuras sin que nadie quede ligado a ellos por el respeto,

por el amor o por la gratitud. Las generaciones se suceden unas a otras abandonadas a las convulsiones y a los delirios del individualismo. Ésta es quizá la causa de que Walter Scott y Cooper sean únicos en el mundo moderno: es un hecho al menos, que los pueblos para quienes escribieron son los únicos en donde se respetan las tradiciones nacionales como una creencia inviolable.³⁷

A pesar de que Vicente Fidel López se documentó sobre la historia del período que la novela abarcaba y su técnica literaria se basó en los trabajos de Scott y Cooper para "hacer revivir costumbres pasadas, galvanizar por decirlo así, sociedades muertas",³⁸ el mérito literario que consiguió con *La novia del hereje* no fue el esperado. No obstante, la obra tuvo algunos aciertos, como el hecho de ser "un trabajo esencialmente americano en su fondo" que pretendía superar estilos y tendencias que sólo impidieron o deformaron la conciencia que de sí mismos tenían los pueblos americanos.

Y en cuanto a su teoría sobre la novela histórica, el autor considera que las obras de este género deben conjuntar dos elementos: lo propiamente histórico y lo que él llama lo "familiar", es decir, la vida ordinaria y desconocida.

A mi modo de ver, una novela puede ser estrictamente histórica sin tener que cercenar o modificar en un ápice la verdad de los hechos conocidos. Así como de la vida de los hombres no queda más recuerdo que el de los hechos capitales con que se distinguieron, de la vida de los pueblos no quedan otros tampoco que los que dejan las grandes peripecias de su historia.³⁹

Las novelas históricas, por tanto, debían respetar los hechos

³⁷ Vicente Fidel López, "Carta-prólogo", en *La novia del hereje o La Inquisición de Lima*, Buenos Aires, La Cultura Argentina, 1917, p. 13.

³⁸ *Ibid.*

³⁹ *Ibid.*, p. 19.

por todos conocidos; era en cuanto a las costumbres y vida doméstica insuficientemente conocidas donde los autores podían tener una libertad de creación basada en la investigación histórica.

De acuerdo con lo aquí expuesto podemos concluir que la posición teórica de Vicente Fidel López sobre la novela histórica resulta de la unión de la concepción europea del género con la expresión americana de los postulados del romanticismo literario. Al igual que Delmonte y Acevedo Díaz, López otorgó a la novela histórica un fin social inmediato. La misma dimensión de su proyecto literario nos muestra la prioridad que tenía la tarea de fundar una literatura nacional y en qué medida la popularidad de las obras de Walter Scott influyeron en éste.

Por último, es importante señalar que el renunciamiento de este autor a las labores literarias nos indica el alto valor que concedía a la creación artística y que consideraba que el dominio erudito de la historia no bastaba para escribir este tipo de novelas.

José Jacinto Milanés y su artículo sobre la novela histórica

El cubano José Jacinto Milanés también formó parte del grupo de Delmonte. El artículo que citamos integra las obras completas de este autor. Aunque este texto no es propiamente una contribución a la teoría de la novela histórica, consideramos importante consultarlo porque nos muestra la influencia y la fama de Walter Scott en tierras americanas. Este texto se titula "Walter Scott y la novela histórica" y se encuentra dentro de la sección "Artículos varios".⁴⁰

⁴⁰ José Jacinto Milanés, *Obras de José Jacinto Milanés, publicadas por su hermano*, Nueva York, Juan F. Trow y Compañía, 1865, pp. 241-243. 2a. edición corregida y aumentada y precedida de un nuevo prólogo del editor, sobre la vida y escritos del poeta. Prólogos de Federico Milanés: a la 1a. edición, mayo de 1845 (pp. I-IX); a la 2a. edición, enero de 1864 (pp. III-XLVI).

Milanés valora una función muy importante que inaugura la novela histórica: acercar la ciencia de la historia a las clases populares y ayudar a formar la conciencia de ser sujeto histórico:

Así las grandes verdades históricas, condenadas antes a yacer ocultas en empolvados infolios, corren de una manera eléctrica desde la carpeta del novelista que las produce hasta el taller del laborioso carpintero...⁴¹

Pero además este autor señala cómo el auge de la novela histórica trajo consigo consecuencias de otra índole: intensificó el comercio de libros, dio popularidad al trabajo del artista y aumentó el número de lectores.

Milanés analiza por separado las cualidades que para atraer al gran público, al público no especializado, tienen la historia y la novela y llega a la conclusión de que ambas resultan poco atractivas. Señala como defectos de la historia "su carencia de amabilidad, su pedantesca exactitud, su infecundo amor a la estéril verdad, su tono magistral e imperativo", cualidades todas ellas que alejan al lector. Milanés opina que la novela, si bien resulta atractiva, no aporta gran cosa para cultivar el espíritu humano porque "la exageración y la mentira viven en sus labios" y, con el pretexto de entretener, "transforma y desfigura las verdades más recibidas".

Este autor presenta a la novela histórica como la síntesis de la novela y de la historia, pero como una síntesis que recupera lo mejor que ofrece cada una de ellas. Señala como el mayor mérito de este género el que tome como personajes de sus dramas a la sociedad en su conjunto, superando el carácter burgués de la novela del siglo XVIII.

[la novela histórica] no ensalza una clase de la sociedad para encarnizarse en otra; a todas las enseña, a todas las corrige, a todas las divierte y

⁴¹ *Ibid.*, p. 242.

regocija. Su tono es noble, su dicción pintoresca. Ama los ligeros diálogos, las descargadas narraciones, las descripciones ataviadas y sueltas. Ataca sin tono demagógico y anarquista las añejas preocupaciones y desmoronados ridículos; pero los ataca porque se extienda más latamente la ley del progreso, y porque marchen a paso redoblado las instituciones civilizadoras.⁴²

El análisis de este texto nos lleva a concluir que José Jacinto Milanés concibe la historia como una ciencia falta de interés, incapaz de resultar atractiva para alguien que no se dedique exclusivamente a ella o que goce de cierta cultura. De ahí que considere a la novela histórica con un enfoque social y práctico, el de ser un excelente vehículo para enseñar la historia al grueso de la población.

Así pues, estas primeras reflexiones sobre el género revelan sobre todo preocupaciones sociales pero sin desatender por ello la cuestión estética y formal.

A la luz de las preocupaciones actuales sobre el surgimiento de las naciones y el nacionalismo, el análisis de estos ensayos coincide con varias de las tesis más difundidas al respecto. Las propuestas de estos autores para propiciar la idea de pertenencia a una nación demuestran que el nacionalismo antecede a la formación del Estado nacional. Antes de que las naciones existieran estos autores las imaginaron unidas en una comunidad por un territorio, una lengua y una historia común. Benedict Anderson menciona que la novela fue uno de los elementos que "proveyeron los medios técnicos necesarios para la 'representación' de la *clase* de comunidad imaginada que es la nación".⁴³ Junto con el periódico, la otra forma de imaginación que floreció en el siglo XVIII, la novela ayudó

⁴² *Ibid.*, p. 243.

⁴³ Benedict Anderson, *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo* (1a. ed. ingl. 1983), trad. de Eduardo L. Suárez, México, FCE, 1997, p. 47.

a transformar la "simultaneidad" temporal por la idea de "tiempo homogéneo".

La teoría de la novela histórica en el siglo XX

Ha sido en nuestro siglo que la crítica moderna ha reivindicado la legitimidad de la novela histórica y que su teoría ha experimentado los avances más significativos.

Los críticos españoles Marcelino Menéndez y Pelayo y Amado Alonso estudiaron la utilización de la historia como tema literario y llegaron a la conclusión de que resultaba apta, con lo cual contribuyeron a dar por terminada la antigua discusión sobre la creación literaria y el apego a la verdad histórica en este tipo de novelas. Menéndez y Pelayo escribe: "Al decir drama histórico o novela histórica, todo el mundo entiende que la historia constituye la materia de la obra, pero que la forma pertenece exclusivamente al arte y que sólo conforme a sus leyes puede y debe manifestarse".⁴⁴ Amado Alonso no atribuye el fracaso de muchas obras del género a la naturaleza del material, sino a la incapacidad del escritor para transformarlo en creación artística dejándolo en mero texto informativo.⁴⁵

En esta misma postura, el historiador uruguayo Carlos Rama rastrea los orígenes en la epopeya de la historia y la novela y critica a los especialistas que afirman que éstas sólo pueden coincidir en el ámbito reducido de la novela histórica.⁴⁶

⁴⁴ Marcelino Menéndez y Pelayo, "El drama histórico", en *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria, Obras Completas*, Santander, 1942, t. VII, pp. 33-34.

⁴⁵ Amado Alonso, *Ensayo sobre la novela histórica. El modernismo en "La gloria de don Ramiro"*, Buenos Aires, 1942.

⁴⁶ Carlos M. Rama, *La historia y la novela*, Montevideo, Impresora LIGU, 1947.

A pesar de proceder de un medio distinto, el texto clásico de Lukács sobre la novela histórica⁴⁷ ha servido para incorporar nuevos elementos en la discusión sobre el tema en América Latina. Las reflexiones de Lukács, ligadas al problema de la representación y la representatividad de la novela, lo llevan a identificar como características más importantes del género, derivadas del análisis de las obras de Scott, al manejo de la verosimilitud como principio guía de los sucesos, la supeditación de la fidelidad histórica a la trama novelesca, la presentación del héroe como un personaje problemático, muchas veces surgido del pueblo pero mediador entre diversos sectores sociales, entre otras.

En sus trabajos sobre historia de la literatura, Enrique Anderson Imbert es de los primeros estudiosos en recuperar y analizar los textos críticos del XIX sobre la novela histórica.⁴⁸ Plantea que la historia y la novela pueden vincularse en el plano estético; de ahí que considere que no debe juzgarse al género sino a las novelas individualmente por su valor artístico. Este autor otorga a la historia un valor literario, pero no reconoce a la novela el valor de una fuente documental puesto que la historia adquiere en el relato ficticio sólo un valor estético. Además, Anderson Imbert considera al elemento temporal un requisito indispensable para definir a la novela histórica.

En las últimas décadas el género de la novela histórica predomina entre los tópicos de la narrativa latinoamericana contemporánea y han proliferado los experimentos formales que implican la ruptura con los modelos tradicionales de Walter Scott y Alfred de Vigny, dando lugar a lo que hoy en día se conoce como "nueva novela histórica".

Noé Jitrik, Fernando Ainsa, Alexis Márquez y Seymour

⁴⁷ Georg Lukács, *La novela histórica* (1937), Barcelona, Grijalbo, 1976.

⁴⁸ Enrique Anderson Imbert, "Notas sobre la novela histórica en el siglo XIX", en *Estudios sobre escritores de América*, Buenos Aires, Raigal, 1954.

Menton son algunos de los autores que han abordado la teoría de la novela histórica desde nuevos enfoques y perspectivas provenientes de los estudios sobre la naturaleza de los discursos histórico y ficcional.

Noé Jitrik advierte que la evolución del género tiene más relación con las formas de escritura que con la materia histórica misma y lo atribuye a la "modificación de los conceptos literarios" y a "una cierta expansión de capacidades o virtudes inherentes a la escritura entregadas a su propia libertad".⁴⁹

Jitrik agrupa en tres ejes principales los "comportamientos intraliterarios" que se han manifestado en torno a la escritura de novelas históricas: 1) la extraordinaria proliferación de posibilidades narrativas que se reivindican como novelísticas; 2) la interrelación de discursos literarios como posibilidad y como respuesta a la penetración del lenguaje poético en la narración; y 3) los ataques teóricos contra la verosimilitud y la linealidad.

Seymour Menton es uno de los primeros críticos que percibieron este viraje en la narrativa latinoamericana y se preocuparon por ofrecer un panorama de la nueva novela histórica y definir sus características. Menton considera que la nueva novela histórica surge con *El reino de este mundo* (1949) de Carpentier, por la interpretación renovadora de la historia oficial.⁵⁰

Fernando Ainsa, por su parte, considera que esta narrativa ha surgido de "la aventura de releer la historia del continente", y ha sido posible gracias a la "polifonía interdisciplinaria" que desde siempre ha existido en América Latina entre el discurso

⁴⁹ Noé Jitrik, "De la historia a la escritura: predominios, disimetrías, acuerdos en la novela histórica latinoamericana", en Daniel Balderston, *The historical novel in Latin America*, Maryland, Editorial Hispamérica, 1986, p. 27.

⁵⁰ Seymour Menton, *La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992*, México, FCE, 1993.

historiográfico y la novela:⁵¹ "Munidos de profusa documentación y releendo atentamente el pasado, los novelistas reescriben la historia al mismo tiempo que recrean el lenguaje con anacronismos, *pastiches* y parodias".

Alexis Márquez explica que desde sus inicios la novela ha mostrado una *vocación histórica* paralela a la *vocación literaria* de la historiografía del continente, ya identificada por otros autores, y que en la actualidad la inclusión del material histórico en la ficción obedece al restablecimiento, a través de lo hipotético, de la verdad histórica.⁵²

Ainsa menciona que la nueva narrativa histórica no se ha manifestado en un modelo estético único sino en una proliferación de formas que, sin embargo, no constituyen una variedad indiferenciada. Entre las características que Ainsa y Menton identifican, además de las ya señaladas por Jitrik, podemos mencionar: el cuestionamiento de la legitimidad del discurso histórico, la distorsión consciente de la historia mediante omisiones, exageraciones y anacronismos, la imposibilidad de una sola verdad histórica y la intertextualidad.

Márquez coincide con Ainsa en señalar a *Terra nostra* (1975) de Carlos Fuentes como la cumbre de la evolución de esta narrativa, como una novela "compendio" en la que convergen muchas de las características identificadas y donde sobresale la libertad para recomponer la historia.

Para Ainsa la clave de este género renovado está en la escritura paródica, pues al deconstruir la historiografía a través de la parodia ficcional, esto permite recuperar la parte humana de la historia.

⁵¹ Fernando Ainsa, "La reescritura de la historia en la nueva narrativa latinoamericana", *Cuadernos Americanos*, núm. 28 (1991).

⁵² Alexis Márquez, "Raíces de la novela histórica", *Cuadernos Americanos*, núm. 28 (1991).

Si en el siglo XIX la novela histórica no se había autonomizado de los proyectos políticos nacionalizadores ni había ocupado un lugar especial en el sistema literario, en el XX el panorama crítico y creativo ha cambiado significativamente.

Después de este breve panorama podemos concluir que en nuestro siglo la novela histórica se ha desarrollado y ha ganado autonomía tanto en la expresión estética como en la interpretación de la historia basada en un arduo trabajo de documentación. La reescritura de la historia expresa cierta desconfianza hacia el discurso histórico oficial y su capacidad para aprehender los hechos y plasmarlos con fidelidad en el texto. La novela histórica contemporánea no sólo ha renovado las formas narrativas sino también ha producido un cambio en la conciencia histórica de nuestros pueblos y en la relación del creador con ellos.

II

UBICACIÓN DEL TEXTO EN EL PANORAMA HISTÓRICO Y CULTURAL DE LA ÉPOCA

1. El romanticismo social en el Río de la Plata

El romanticismo literario surgió en Europa a finales del siglo XVIII. Las propuestas generales de este movimiento se manifestaron sobre todo en oposición al clasicismo: abandono de las normas académicas rígidas, predominio del sentimiento sobre la razón, arte por el arte y el reconocimiento del arte de origen popular.

Estas propuestas apuntaban, en síntesis, al cambio de la función social del escritor. La concepción del trabajo del artista como copia de acciones y pasiones es desplazada por la del trabajo creador. El arte romántico se concibe como expresión, como la percepción del artista a través de sus sensaciones. Estas innovaciones redundarán en una nueva visión de la estética.

Mientras en Europa el romanticismo surgió ligado a una serie de cambios económicos, políticos y sociales de gran importancia —el desplazamiento de la aristocracia en el poder por la burguesía ilustrada, la consumación de la Revolución Industrial y el surgimiento del capitalismo como sistema organizado—, en América Latina se implanta en condiciones económicas y sociales muy diferentes. El movimiento romántico hispanoamericano está sin duda alguna ligado al europeo pero en esta región adquiere rasgos peculiares debido a las circunstancias: los pueblos acaban de conseguir su independencia política y se hallan enfrascados en guerras civiles y en lo económico prevalecen las estructuras heredadas de la colonia.

En el Río de la Plata, Buenos Aires fue el centro de los movimientos revolucionarios del siglo XIX; la importancia económica adquirida durante la Colonia le dio un poder político que quiso conservar en la vida independiente. El Congreso de Tucumán de 1816 declaró la independencia de España y el antiguo virreinato

adoptó el nombre de Provincias Unidas del Río de la Plata e intentó llevar a cabo un pacto federal, pero en la práctica el poder de Buenos Aires se impuso y se estableció un gobierno de carácter centralista.

Las primeras décadas de vida independiente se vieron envueltas en una guerra civil entre unitarios y federales que se enfrentaban para frenar el centralismo porteño defendido por los primeros, obtener la autonomía provincial y establecer una auténtica federación.

La guerra civil se prolongó hasta que Juan Manuel de Rosas, gobernador de Buenos Aires y defensor de la causa federal, venció a los unitarios e impuso una férrea dictadura de 1829 hasta 1852, cuando fue derrocado por el general Justo José de Urquiza en la batalla de Monte Caseros.

Así, en nuestro continente el movimiento romántico en cuanto su *identificación con las luchas populares tendrá un claro sentido social* y se relacionará con la consolidación de las nacionalidades:

El romanticismo literario adquirió una dimensión social (romanticismo social) que, si bien no fue transitada por muchos hombres de letras, revela la enorme trascendencia que podía implicar el compromiso.⁵³

Los críticos coinciden en señalar a 1830 como la fecha de inicio del romanticismo hispanoamericano, precisamente cuando en Europa ya había empezado su decadencia. Ese año el argentino Esteban Echeverría regresa a Buenos Aires después de una larga estancia en Francia y da a conocer algunas de sus composiciones poéticas en las que ya se aprecia una renovación estética que abarca además al ámbito filosófico y social. Lilita Weinberg analiza los

⁵³ Félix Weinberg, "La época de Rosas y el romanticismo", en *Historia de la Literatura Argentina*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1967, tomo I, p. 172.

fundamentos de esta propuesta y encuentra en ella un elemento clave:

Otra de las claves de la estética romántica, la representación simbólica, se convierta en piedra de toque para toda operación sintética que relacione diversos planos de la realidad y, a partir del carácter motivado, indirecto, transitivo e intransitivo y polisémico del símbolo, permita una intuición de la plenitud del sentido. Una vez más, Echeverría hará de la interpretación simbólica una tarea intelectual que le permitirá trasladarse del ámbito estético al político.⁵⁴

De acuerdo con Rafael Arrieta esta primera obra marca el rompimiento de "los vínculos de la dependencia literaria de América con España"⁵⁵ y Argentina se convierte en la puerta de entrada del romanticismo europeo a tierras americanas:

El romanticismo entró en el continente hispanoamericano por la orilla fluvial de Buenos Aires, directamente importado de Francia por un nativo de la ciudad, antes de que lo recibiese España de manos de sus propios proscritos. Esteban Echeverría... volvió al Plata con los fermentos literarios y filosóficos de aquel cuatrienio parisiense, y esa aportación señala en nuestras letras el movimiento emancipador de la tutela española, complementario de la liberación política.⁵⁶

La presencia y labor de Echeverría será fundamental para unir a una generación en torno de un programa estético e ideológico que

⁵⁴ Lilliana Weinberg, "Nueva lectura de la *Primera lectura*", en Yvette Jiménez de Báez, ed., *Varia lingüística y literaria; cincuenta años del CELL*, vol. 3, *Literatura: Siglos XIX y XX*, México, El Colegio de México, 1997 (*Publicaciones de la NRFH*, 8), p. 193.

⁵⁵ Rafael Alberto, Arrieta, *Historia de la literatura argentina*, Buenos Aires, Peuser, 1958, tomo II, p. 39.

⁵⁶ *Ibid.*, pp. 19-20.

expresaba muchas de las inquietudes que flotaban en el ambiente intelectual pero que no habían logrado concretarse. Así, por iniciativa de Echeverría y su grupo, en junio de 1837 se inaugura en la Librería Argentina de Marcos Sastre el Salón Literario, sociedad que tenía como objetivo discutir los problemas concernientes al desarrollo cultural del país y comentar las novedades editoriales provenientes de Francia. Ahí se leía a los románticos franceses y a los socialistas utópicos.

Los participantes eran en su mayoría estudiantes universitarios, pero también se invitó a tomar parte en las sesiones a representantes de la Generación de Mayo y del gobierno rosista. Entre sus miembros figuraron: Juan María Gutiérrez, Juan Bautista Alberdi, Miguel Cané, Manuel J. Quiroga Rosas, Félix Frías, Vicente Fidel López, Carlos Tejedor, Juan Thompson, Enrique de la Fuente, Rafael J. Corvalán; algunos de ellos habían participado en la Asociación de Estudios Históricos y Sociales de 1832, antecedente del Salón Literario.

En las *Lecturas* que presenta en el Salón Literario Echeverría analiza los factores económicos, sociales y culturales que han impedido el progreso nacional y formula una propuesta para superar la situación de atraso que se sintetiza en los siguientes puntos: la aniquilación del enfrentamiento unitarios-federales, el fortalecimiento de la industria y la producción, la integración y adaptación de elementos culturales europeos a peculiaridades nacionales y el cultivo de una literatura derivada de situaciones propias y comprometida con la realidad nacional. Echeverría estaba consciente de que la literatura no puede desligarse del medio social que la genera. Las propuestas demuestran claramente la continuación del pensamiento de Mayo que se revitaliza con el programa de emancipación intelectual.

Se trataba de conciliar los vagos ideales de la Revolución de Mayo, que hablaban de la libertad, de la igualdad y de la fraternidad entre los

hombres, con preocupaciones nacionalistas y las exigencias concretas, históricas y sociales, de un hombre determinado.⁵⁷

Las actividades del Salón Literario no pasaron inadvertidas tanto para el gobierno rosista como para los unitarios exiliados en Montevideo que se sentían depositarios de la cultura argentina. A través de Pedro de Angelis, Rosas y los federales lanzaron ataques contra los "estudiantes"; y el unitario Florencio Varela, quien cronológicamente pertenecía a la generación de Echeverría pero se había formado en el neoclasicismo, expresó duras críticas. "Por su boca una generación juzgaba a otra", escribe Félix Weinberg.

Las principales críticas se referían al carácter de las lecturas que se hacían en el Salón y a la constante alusión al rezago cultural heredado de España. Sin embargo, el supuesto afrancesamiento de estos jóvenes no era en realidad más que la continuación de un vínculo ideológico iniciado por los hombres que lograron la independencia inspirados en los ideales de la Revolución Francesa. Y su antihispanismo no iba más allá de un rechazo a la tradición cultural colonial y a la búsqueda de la independencia intelectual.

La intuición de Rosas advierte el peligro que representan estas intromisiones en cuestiones políticas y decide acabar con las reuniones. En realidad estos jóvenes no habían buscado oponerse al gobierno, al contrario, una de las ambiciones de esta generación era crear un sector intelectual que se vinculara con el grupo dirigente y participara en forma activa en el proyecto nacional.

Seis meses después de su inauguración el Salón Literario fue clausurado y algunos de sus miembros se dispersaron, no sin antes alcanzar a publicar 23 números de *La Moda*, gaceta semanal dirigida por Juan Bautista Alberdi y Juan María Gutiérrez que presentaba de manera disfrazada artículos de opinión y de crítica social.

⁵⁷ Teodosio Fernández, "Prólogo", en José Mármol, *Amalia*, Madrid, Editorial Nacional, 1984, p. 22.

En junio de 1838 Echeverría funda la Joven Generación Argentina, inspirada en organizaciones secretas europeas, esta vez con un carácter político bien definido. El programa de esta nueva organización, que después el mismo Echeverría rebautizará con el nombre de Asociación de Mayo, quedará plasmado en el *Dogma socialista*.

A fines de 1838 la situación empezó a volverse insostenible. El bloqueo del Río de la Plata por parte de la marina francesa como medida económica restrictiva para debilitar al gobierno dictatorial agravó la situación política y la represión gubernamental no se hizo esperar. Después de algún tiempo los miembros de la Joven Generación Argentina fueron obligados a trabajar en la clandestinidad y la mayoría se vio en la necesidad de emigrar. Echeverría y los proscritos continuarán lo más productivo de su obra en el destierro.

2. José Mármol y la Generación de los Proscritos

El rosismo ocasionó cambios fundamentales en el ambiente intelectual del Río de la Plata. La persecución y el destierro de la mayoría de los intelectuales unitarios y miembros de la Joven Generación Argentina redujo sustancialmente la actividad cultural en la ciudad de Buenos Aires.

El periodismo se había convertido en el principal medio de difusión para este tipo de actividades. Al decretarse la desaparición de la libertad de prensa el periodismo que sobrevivió fue leal al régimen y estuvo compuesto en su mayoría por numerosos pasquines. *La Gaceta Mercantil*, publicada por el gobierno rosista, fue el periódico que dominó el panorama.

La Universidad tampoco se salvó de la intervención gubernamental. A partir de 1835 la intromisión del régimen en las cuestiones académicas fue constante hasta que, en 1838, la

Universidad fue excluida del presupuesto gubernamental y por el resto del período dictatorial de Rosas sería sostenida con el apoyo de algunos profesores.

Ante este panorama muchos intelectuales partieron al exilio. Casi todos ellos buscaron asilo en Montevideo para continuar desde ahí la lucha a través de la pluma y la palabra. Estos hombres, de generaciones y filiación política distintas, son los llamados proscritos. El pensamiento de este grupo se caracterizó por la continuidad de los ideales que inspiraron la Revolución de Mayo, pero con el fin de ir más allá todavía y lograr la emancipación intelectual. De ahí que los proscritos consideren la dictadura de Rosas como la transgresión de estos ideales y la combatan con fervor.

Algunos de los proscritos de la primera generación fueron personajes que había participado destacadamente en la lucha de independencia. Y, a partir de 1838, se sumaron a ellos los jóvenes que habían tomado parte en el Salón Literario de 1837 y que formaron después la Asociación de Mayo. Ellos fueron: Esteban Echeverría, Domingo Faustino Sarmiento, Vicente Fidel López, Bartolomé Mitre, Juan Bautista Alberdi, Juan María Gutiérrez, entre otros, y a quienes años más tarde, en 1840, se uniría José Mármol.

Si bien los proscritos incursionaron en distintos géneros literarios (novela, teatro y poesía), el mayor volumen de su producción lo constituyen los artículos periodísticos. Ricardo Rojas define así el valor de su producción escrita:

La obra literaria de los proscritos fue, pues, más que de carácter estético, de carácter moral... Vencieron más gloriosamente, dando al país una conciencia histórica, y definiendo para la nacionalidad, su territorio, su estado, sus ideales en la civilización.⁵⁸

⁵⁸ Ricardo Rojas, *Historia de la literatura argentina*, Buenos Aires, Losada, 1948, tomo II, pp. 751-752.

José Mármol, símbolo de la proscripción

José Pedro Crisólogo Mármol, nació en Buenos Aires el 2 de diciembre de 1817. Vivió parte de su niñez y adolescencia en Uruguay y en Brasil y retornó a Buenos Aires en 1837 para iniciar sus estudios universitarios en la Facultad de Derecho. Allí fue discípulo del profesor de filosofía Diego Alcorta; su admiración por este ideólogo lo llevará a rendirle homenaje en el personaje del mismo nombre de *Amalia*.

En abril de 1839 la policía rosista lo encarcela acusado de recibir cartas y periódicos prohibidos de Montevideo y de hacerlos circular en Buenos Aires. Permanece siete días en la cárcel, hecho que lo enfrenta definitivamente con Rosas y lo lleva a descubrir su vocación literaria. En noviembre de 1840 escapó a Montevideo a un exilio que duraría hasta el fin de la dictadura. Los críticos de Mármol coinciden en señalar cómo este acontecimiento marcará para siempre al autor y se convertirá en el motivo inspirador de casi toda su obra.

En Montevideo Mármol trabó relación con jóvenes que encabezaban la resistencia contra Rosas y con los diversos grupos que convivían en el exilio: unitarios, federales disidentes y jóvenes pertenecientes a la Asociación de Mayo que buscaban superar el divisionismo partidario y concretar un proyecto nacional:

A los viejos partidos les preocupaba lo inmediato, esto es, la caída de la dictadura, que se preveía inminente; y a los románticos, además de esto, la orientación y programa del régimen que la reemplazaría.⁵⁹

Los biógrafos de Mármol encuentran que antes de los acontecimientos de 1840, Mármol se identificaba totalmente con el proyecto político del partido unitario. Una vez caída la dictadura

⁵⁹ Félix Weinberg, *op. cit.*, p. 179.

Mármol se volvió crítico de ambos grupos, pero hay quienes aseguran que comulgó con el unitarismo hasta su muerte.

La estancia de Mármol en Montevideo marcó el inicio de su actividad literaria, principalmente en la prensa, y su prestigio comenzó a crecer con la mención especial que obtuvo en el certamen poético de 1841. En esa ocasión Florencio Varela, el poeta de los unitarios, opinó que "la elegancia, la novedad, el frescor, la abundancia de sus ideas, sorprenden en la primera lectura y hacen casi olvidar los pecados contra el arte, que la fuerzan a flaquear ante los ojos de la crítica". Las opiniones de otros contemporáneos irán en el mismo sentido al reconocer "las condiciones naturales de Mármol" y diferenciarlas de "las fallas de su educación literaria y las prisas en la elaboración de los versos".⁶⁰

Los desacuerdos entre los expatriados lo deciden a buscar un nuevo ambiente y viaja a Brasil en 1843. Esta primera estancia en ese lugar es digna de mencionarse por los efectos que tendrá en su formación como escritor. En aquel país Mármol entró en contacto con los sectores intelectuales progresistas y conoció las novedades literarias francesas.

A su regreso a Montevideo, en 1846, conoce a Esteban Echeverría y comienza una estrecha relación con él. Mármol nunca se manifestó seguidor del romanticismo social traído de Francia por Echeverría; se mantuvo alejado de las disputas doctrinarias entre neoclásicos y románticos y su posición romántica se basó en la continuación de la tradición patriótica en la poesía y en la convicción de la misión social del escritor.

Mármol, por otra parte, tampoco parece haberse preocupado por la creación de una literatura autónoma, independiente de la española, y, en

⁶⁰ Juan Carlos Ghiano, "La fama de Mármol" en Liliana Giannangeli, *Contribución a la bibliografía de José Mármol*, La Plata, Universidad Nacional de La Plata, 1972, p. 7.

consecuencia, no sintió la necesidad de buscar modelos ajenos a la literatura en lengua castellana, aunque eso no significó que desconociese a los poetas ingleses o franceses de mayor prestigio.⁶¹

De manera que aunque es cierta "la ausencia de Mármol en las empresas culturales e ideológicas que nuclearon a sus coetáneos en 1837 y 1838: el Salón Literario, el gacetín *La Moda* y la Joven Generación Argentina",⁶² su inclusión en el campo intelectual de la época es justificada por el mismo Esteban Echeverría en su *Ojeada retrospectiva sobre el movimiento intelectual en el Plata desde el año 37*. El iniciador del romanticismo rioplatense menciona que a pesar de que Mármol y otros escritores no profesaban totalmente las ideas de la Asociación de Mayo, eran vistos con buenos ojos "por su devoción a la patria y por su perseverancia en la lucha contra Rosas".⁶³ Quizá esto aclare un poco el hecho de que Mármol se haya convertido en el autor más conocido de la llamada Generación de los Proscritos, y que haya sido considerado, incluso, sucesor de Echeverría.

Después de Caseros y de vuelta en su ciudad natal, Mármol se reintegra a la vida política y se convierte en el poeta porteño de mayor prestigio. El regreso de Mármol a la Argentina significa el fin de su actividad creativa, en adelante dedicará sus energías a las tareas políticas y diplomáticas hasta su muerte, ocurrida el 9 de agosto de 1871.

Ghiano señala que la obra de Mármol, incluidos sus poemas, acusa una "vocación demostrativa". La insistencia en el tema de los desterrados por la dictadura rosista se convirtió en el aspecto más relevante de su producción y el que más ha sido abordado por sus críticos.

⁶¹ Teodosio Fernández Rodríguez, *op. cit.*, p. 29.

⁶² Juan Carlos Ghiano, "Prólogo", en José Mármol, *Amalia*, México, Porrúa, 1991, p. XIII.

⁶³ *Ibid.*, p. XV.

Los estudios más completos sobre este autor coinciden en señalar que más que como un escritor que reflejó en su producción literaria su resentimiento contra el régimen, Mármol debe ser considerado como el poeta que mejor supo interpretar el sentir de una generación lo que lo convirtió en símbolo de la proscripción durante la dictadura de Rosas.

3. *Amalia en la literatura argentina*

Amalia es la novela que inaugura el género en el Río de la Plata. Otros escritores argentinos contemporáneos de Mármol escribieron ficciones que cronológicamente anteceden a *Amalia* pero lo hicieron fuera del país y no fue sino mucho después de publicada ésta que se conocieron en la Argentina. Algunas de ellas son: *La queña* (1845), de Juana Manuela Gorriti, aparecida en Lima; *Soledad* (1847), de Bartolomé Mitre, publicada en La Paz; *La novia del hereje* (1854), de Vicente Fidel López, inicialmente aparecida como novela de folletín en un periódico chileno en 1840; *El capitán de Patricios*, de Juan María Gutiérrez, escrita aproximadamente en 1843 pero publicada hasta 1864 en Buenos Aires.

El gran auge que tuvo el género a partir de entonces dependió sin duda del prestigio del que gozaban autores europeos, principalmente Scott, pero también influyó la existencia de un gran público lector que se había formado con el desarrollo del periodismo.

Por otra parte, el tema mismo de estas ficciones resulta de menor interés en comparación con la novela de Mármol. *Amalia* relata los hechos que transcurren entre la noche del 4 de mayo y la del 5 de octubre de 1840, año conocido como del "Terror" debido a la gran crisis que enfrenta el segundo gobierno de Rosas. El país enfrenta las consecuencias de un bloqueo económico y militar por parte de Francia y en Montevideo la oposición al régimen rosista

busca una alianza con el representante francés Bouchet de Martigny para derrocar a Rosas. Además de esto, el Ejército Libertador al mando del general Juan Lavalle se acerca peligrosamente a Buenos Aires, y los también generales unitarios Paz y Lamadrid marchan sobre Corrientes y Córdoba. Las provincias de Tucumán, Jujuy, Salta, La Rioja y Catamarca integran la Coalición del Norte contra el régimen dictatorial y la represión se manifiesta con lujo de violencia.

La primera versión de *Amalia* fue escrita durante el exilio de José Mármol en Montevideo. Apareció publicada a partir de abril de 1851 como novela de folletín en el suplemento literario del periódico *La Semana*. En febrero de 1852, con la derrota de Rosas en la batalla de Caseros, su publicación fue suspendida en el número 40 con un anuncio en el que se comunicaba que:

Por quince o veinte días queda suspendida la parte literaria de este periódico... El viaje que hacemos por pocos días a nuestro país, y que ocasiona la suspensión de la *Amalia*, nos servirá para perfeccionar el final de ella, con mayores detalles sobre el funesto mes de octubre de 1840, en que terminaremos la obra.⁶⁴

No obstante, los lectores de *Amalia* tendrían que esperar hasta 1855 para conocer el desenlace de la novela.

En la edición completa de 1855, ya publicada en Buenos Aires, Mármol realiza algunos cambios sustanciales con el fin de no herir susceptibilidades y favorecer el proceso de reconciliación nacional, pero también para corregir la ortografía y mejorar la redacción de la parte ya publicada. El trabajo comparativo que Beatriz Curia realiza entre estas dos ediciones la conducen a afirmar que la *Amalia* de 1855 "es otra novela".

⁶⁴ José Mármol, "A los suscriptores de la *Semana*", *La Semana* (Montevideo), año 2, núm. 40, 9 de febrero de 1852, p. 390, citado por Beatriz Curia en *Edición crítica y anotada de Amalia de José Mármol*, Cuyo, CECTLA-Universidad Nacional de Cuyo, 1989.

Aparte de las correcciones ortográficas y precisiones de redacción, Curia encuentra que los grandes cambios consisten en la eliminación de ataques personales, la moderación del fervor patrio de los unitarios y de la mención de sus virtudes, la inclusión de párrafos, pasajes y notas aclaratorias de la visión política del autor, la reelaboración de fragmentos políticos para volverlos más objetivos y darles más fuerza, la transformación de algunos pasajes para mayor coherencia del relato, la inclusión de diálogos para agilizar el relato y la eliminación de expresiones coloquiales.

A pesar de las grandes polémicas que suscitó en su época, en la actualidad *Amalia* es una de las obras más leídas de la literatura argentina. Las mayores objeciones se le han hecho en el sentido de la interpretación histórica que plantea, sin embargo, es indudable que "Mármol escribía presionado por el prestigio de que entonces gozaba la novela histórica... y con los procedimientos técnicos que exigía".⁶⁵ Su importancia se reconoce más allá de sí misma como inspiradora de otras novelas sobre el tema:

Varias novelas editadas en los años inmediatos al triunfo de Urquiza reconocen el padrinazgo de *Amalia*, obra que convertida en un clásico prematuro de nuestras letras contribuyó como ninguna otra a la consolidación de determinadas imágenes y opiniones en la conciencia popular.⁶⁶

Si en vida de su autor se dio más importancia a su producción poética y se dudó de la perdurabilidad de su novela, en los tiempos que corren *Amalia* es la responsable de la vigencia literaria de Mármol e incluso hay quienes aseguran que se ha encargado de rescatar del olvido la obra poética del autor consultada como complemento de la novela.

⁶⁵ Teodosio Fernández, *op. cit.*, pp. 32-33.

⁶⁶ Noemí Ulla *et al.*, "La novela y el cuento", en *Proyección del rosismo en la literatura argentina*, Rosario, Universidad Nacional del Litoral, 1959, p. 73.

Por ser la novela fundacional de la Argentina, *Amalia* no puede sustraerse de las críticas sobre las características que establecerá para el género. Pero en todo caso lo que cabe resaltar es el compromiso de la obra con una realidad nacional que es justamente lo que le ha dado fama y la ha hecho perdurar en el gusto del público.

III

AMALIA Y LOS DEBATES EN TORNO A LA NOVELA HISTÓRICA

DESDE SU APARICIÓN, *Amalia* ha sido una obra rodeada de polémica. Ya en su época los contemporáneos de Mármol mostraron ciertos reparos a la interpretación histórica del pasado que en ella se hacía. Y en nuestro siglo, importantes críticos literarios le han negado su pertenencia al género histórico por su "inadecuación" al modelo clásico establecido por Walter Scott y a partir del cual Georg Lukács formuló una teoría no sólo para la comprensión de la novela histórica de un período, sino para la novela en general.

De su lectura de la obra de Scott, Lukács deduce que lo que importa en la novela histórica

no es la ulterior narración de los grandes acontecimientos históricos sino el despertar poético de los seres humanos que intervinieron en ellos. Importa permitir la vivencia de los motivos sociales y humanos por los cuales unos hombres pensaron, sintieron y obraron tal como ocurrió en la realidad histórica.⁶⁷

Aunque Lukács reconoce en Walter Scott al fundador de la novela histórica, no considera como definitivo su modelo; él mismo se da cuenta de la "degradación" del género desde los años 1830-1848, es decir muy poco tiempo después del auge del escritor escocés, y analiza otros novelistas que en su opinión lo superaron. Pero Scott será el inaugurador de este género y el descubridor de lo que Lukács considera el único procedimiento posible para tratar adecuadamente la realidad dentro de la ficción: "no monumentalizar románticamente las importantes figuras de la historia ni rebajarlas deformándolas en las mezquindades de la psicología privada".⁶⁸

⁶⁷ Georg Lukács, *La novela histórica*, Barcelona, Grijalbo, 1976, p. 42.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 48.

Por ello es que la genialidad de Scott radicó en presentar a sus héroes como individuos cuyos caracteres y acciones son explicados por las circunstancias históricas y no al contrario.

A pesar de que consideramos, como ya se mencionó anteriormente, que no todas las reflexiones de Lukács son aplicables a la narrativa histórica latinoamericana, algunas características identificadas por este autor en las obras clásicas resultan muy adecuadas como elementos de análisis del género en nuestro continente: adecuación entre narratividad concreta y búsqueda de un sentido histórico, posibilidad de descubrir una determinada forma de representación social a partir del tratamiento artístico a que un autor somete las circunstancias históricas y sus personajes, así como utilización de personajes "tipo" y particularmente el carácter del héroe como mediador entre diversas capas y conflictos sociales.

De acuerdo con Lukács, el terreno más propicio para el surgimiento de la novela histórica es un mundo en transformación en una época de conflictos. Un período de crisis obliga a los hombres a reflexionar acerca de la naturaleza de los problemas y de sus posibles causas. Al convertirse el cuestionamiento de la realidad en uno de los temas de los novelistas, surge la novela histórica, sin ocupar por ello el lugar de la historia. Como lo sintetiza por su parte Carlos Rama:

La novela histórica es un género literario intachable. Saca su materia de la Historia, da imágenes de un pasado histórico determinado, pero las ofrece como pura literatura, sin la pretensión de valer como verdad estricta, aun cuando crea el autor que su representación del ambiente histórico es exacta.⁶⁹

En *Amalia* pueden descubrirse muchos de los rasgos identi-

⁶⁹ Carlos M. Rama, *La historia y la novela*, Montevideo, Impresora LIGU, 1947, p. 25.

ficados por Lukács: el tema de la novela está tomado de hechos reales, la representación del decurso histórico es verosímil, es también producto de un momento de crisis entre el proyecto modernizador criollo y la restauración del orden anterior, los personajes dan cuenta de un mundo social complejo y dividido en varias capas y sectores sociales, sus protagonistas son personajes ficticios pero a la vez representativos de un determinado momento y orden social, cuyas vidas se entrelazan con los hechos históricos y explican su razón de ser; por último, el héroe de la novela actúa como un mediador que sirve de enlace entre el mundo real y el ficticio.

Una vez presentada sintéticamente la caracterización de novela histórica dada por Lukács, pasaremos a ver con mayor detalle los debates en torno a la relación de *Amalia* con el género.

Han sido los varios rasgos en que *Amalia* coincide con las caracterizaciones de la novela histórica clásica los que dieron lugar a que numerosos críticos la consideraran perteneciente al género. Las opiniones en contra no se han hecho esperar y han dado lugar a desacuerdos ocasionados en parte por la falta de una definición para esta clase de novelas que tome en cuenta las características de su desarrollo en América Latina e incorpore las primeras reflexiones teóricas que apuntaban sobre todo a apoyar en la literatura la fundación de los Estados nacionales.

El argumento central de esta discusión es la escasa distancia entre el tiempo de los acontecimientos y el tiempo de la escritura y la constante denuncia de la situación política del período que narra. Sin embargo Enrique Anderson Imbert, uno de los principales sustentadores de esta postura, cuando analiza la estructura de *Enriquillo* (1879-1882), novela histórica del dominicano Manuel de Jesús Galván, encuentra algunos puntos débiles semejantes a los que identifica en *Amalia* como, por ejemplo, el considerar que la posición crítica de Galván con respecto a los abusos del gobierno colonial "hizo que su novela

histórica se convirtiera en novela política". Esto no le impide concluir que "leída ingenuamente... *Enriquillo* es tal vez la mejor novela histórica del siglo XIX en toda la América española".⁷⁰

Contrarios a esta postura, varios autores la definen como novela histórica aunque sin dejar de notar algunas características particulares o detalles de la estructura de la obra. Se cuentan entre ellos Alexis Márquez Rodríguez, Emir Rodríguez Monegal, Carlos Hamilton, Teodosio Fernández, Grazyna Grudzinska y Hugo D. Barbagelata, quienes admiten explícitamente que se trata de una novela histórica.

Y a la principal objeción de que trata un tema contemporáneo del autor, Alexis Márquez responde que la cuestión temporal no puede ser un impedimento para considerar histórica a *Amalia* ya que los hechos narrados pertenecen al pasado y que éste sea próximo o remoto resulta irrelevante:

Lo que da el carácter *histórico* a una novela es la presencia de personajes y episodios históricos, tratados de un modo tal que sufran un proceso de ficcionamiento. Y no que relate hechos de un tiempo que ya era pasado para el autor.⁷¹

Otros críticos e historiadores de la literatura (entre ellos Alberto Blasi Brambilla, Antonio Pagés Larraya y Cedomil Goic), la consideran novela histórica, sin necesariamente dedicarse a justificar de manera explícita su inclusión en este género.

Pero también hay quienes sin adjudicarle la categoría de novela histórica le señalan características propias del género o la consideran "testimonio de una época". Ezequiel Martínez Estrada, por ejemplo, resalta el valor documental de *Amalia* y considera que

⁷⁰ Enrique Anderson Imbert, "El telar de una novela histórica", en Mirta Yáñez, comp., *La novela romántica latinoamericana*, La Habana, Casa de las Américas, 1978, p. 485.

⁷¹ Alexis Márquez Rodríguez, "Raíces de la novela histórica", *Cuadernos Americanos*, núm. 28 (1991), p. 40.

es uno de los cuatro textos en los que puede comprenderse la realidad nacional;⁷² Luis Alberto Sánchez la llama "novela de proyección histórica";⁷³ Alberto Zum Felde menciona que su temática es histórica;⁷⁴ Germán García la considera parte del "romanticismo histórico" latinoamericano y valora el "retrato vivo" de una época que *Amalia* nos deja; Giuseppe Bellini la califica de "especie de novela histórica";⁷⁵ y Juan Carlos Ghiano advierte que Mármol adquiere conscientemente un "compromiso expositivo" con las generaciones futuras que buscarán testimonios de la dictadura, por lo que "el interés central del siglo histórico por excelencia encontró un responsable intérprete gracias a las contrariedades que vivía la Argentina contemporánea". Y más adelante Ghiano añade:

Desde su situación de novelista —"no puede entrar en las profundidades filosóficas del historiador"—, Mármol ilumina la historia argentina, insistiendo en el reconocimiento de todos sus ingredientes sociales, no contentándose con el ímpetu de la pregunta acuciadora sino develando ciertas persistencias, necesarias para fundar la inequívoca labor futura.⁷⁶

Y en este mismo panorama Emilio Carilla admite que hay un grupo de novelas que están en la frontera de lo histórico por corresponder su tema a un pasado reciente y aún vivo, hecho este que les impide presentar el conflicto entre la información y la invención.⁷⁷

Una mención especial merece la inclusión de *Amalia* dentro del

⁷² Ezequiel Martínez Estrada, "Otras opiniones", en *La novela romántica latinoamericana*, p. 520.

⁷³ Luis Alberto Sánchez, "La novela idealista o sentimental", en *ibid.*, p. 135.

⁷⁴ Alberto Zum Felde, "La narrativa romántica", en *ibid.*, p. 188.

⁷⁵ Giuseppe Bellini, *Historia de la literatura hispanoamericana*, Madrid, Castalia, 1986, p. 244.

⁷⁶ Juan Carlos Ghiano, "Protagonistas y espacios en *Amalia*", en *La novela romántica latinoamericana*, pp. 300-301.

⁷⁷ Emilio Carilla, "Prosa y romanticismo", en *ibid.*, p. 25.

grupo de las novelas políticas. El término de "novela política", propuesto como una manera de explicar el tratamiento en el relato de temas relacionados con la situación del país y el proyecto nacional argentino de esos años, ha sido el que con más frecuencia se ha manejado en oposición al de novela histórica. Sin embargo, respecto de otras obras, *Amalia* presenta algunas características que sobrepasan el mero objetivo político. Ya Emilio Carilla hace notar que:

Es difícil encontrar [en las novelas políticas] la mención directa, el cuadro detallado (que encontramos en la obra de Mármol). Lo corriente es la alusión más o menos velada y un mayor equilibrio dentro de la clara intención de pintura política.⁷⁸

Sin ninguna duda, *Amalia* se inscribe en la línea de ataque al régimen rosista que iniciaron Sarmiento y Echeverría, pero por encima de ello es posible apreciar la preocupación de Mármol por la creación de una obra literaria. Además, la inclusión de lo político no es privativo de esta obra, es una característica común del período:

La dictadura de Rosas tuvo dos consecuencias fundamentales para la literatura... suspendió en el país el movimiento literario, e impuso a éste, en el destierro, el tema social y político con carácter combativamente polémico.⁷⁹

En la intención de que la novela trascienda la mera denuncia de las injusticias del régimen dictatorial, lo político "viene entonces a ser nada más que un afortunado y genial correlato objetivo del susodicho conflicto".⁸⁰

⁷⁸ Emilio Carilla, "Prosa y romanticismo", en *ibid.*, p. 35.

⁷⁹ Raimundo Lazo, *Historia de la literatura hispanoamericana. El siglo XIX (1780-1914)*, México, Porrúa, 1981, p. 128.

⁸⁰ David William Foster, "*Amalia* como novela gótica", *Anales de Literatura Hispanoamericana* (Universidad Complutense de Madrid), núm. 6 (1977), p. 228.

Por otra parte, no hay que olvidar que la novela sólo se publicó completa después de la derrota de Rosas, por lo que su versión final no puede ser considerada meramente como un texto de propaganda política.

Por último, es de recordar que a partir del romanticismo el autor individual concibe su propia actividad política como parte del devenir histórico de los pueblos. De allí el sentido de "misión" que adoptan muchos escritores de la época,⁸¹ y la coincidencia entre la "marcha" del destino político y la "marcha" de la historia, clara, por ejemplo, en autores como Echeverría.⁸²

Los debates actuales en torno a la clasificación de *Amalia* dentro del género de la novela histórica se inscriben en una tendencia generalizada a releer y reinterpretar las obras fundamentales de la literatura latinoamericana.

En el caso específico de la Argentina, estudios recientes coinciden en señalar la inadecuación de numerosas obras literarias del siglo XIX respecto de los criterios europeos establecidos. Alberto Julián Pérez, por ejemplo, menciona:

El corpus de obras que aparecieron en el Río de la Plata desde los albores de la lucha por la independencia hasta el momento de la consolidación de sus instituciones modernas en el último cuarto del siglo XIX no satisface un criterio estrictamente "eurocéntrico" de lo "literario".⁸³

Y en este mismo sentido va la afirmación de David William Foster sobre la dificultad para adecuar a algunos textos de la región

⁸¹ Véase, por ejemplo, Jorge Ruedas de la Serna, ed., *La misión del escritor. Ensayos mexicanos del siglo XIX*, México, UNAM, 1996.

⁸² Cf. Liliana Weinberg, *op.cit.*

⁸³ Alberto Julián Pérez, "El imaginario de la República en el Río de la Plata", en *Modernismos, vanguardias, posmodernidad. Ensayos de literatura hispanoamericana*, Buenos Aires, Corregidor, 1995, p. 9.

(*Facundo*, *Martín Fierro* y *El matadero*) a una clasificación académica en cuanto a los géneros, porque sus características los hacen traspasar las fronteras hasta abordar incluso géneros como el ensayo.⁸⁴

Las causas de esta dificultad de clasificar estos textos fundacionales en categorías estrechas se originan, sin duda alguna, en los mismos postulados del romanticismo, corriente con la que propiamente se inició la literatura latinoamericana, porque al proponer el apego a los valores propios y a la cultura nacional inevitablemente estas obras se distanciaban de los cánones establecidos por la cultura occidental. Los escritores románticos argentinos, entre ellos Mármol, intentaron seguir los lineamientos que dictaba el romanticismo, pero "la realidad social y literaria que vivían, la materia discursiva que trabajaban, no 'cupó' dentro de esos modelos".⁸⁵

En este panorama *Amalia* no representa una excepción y su estudio se justifica sobradamente con lo apuntado por Foster: que son precisamente las obras más importantes y ricas las que se no se ajustan a las reglas académicas.⁸⁶

A los enfoques tradicionales con los que se ha estudiado esta obra recientemente se han sumado dos: el que la considera como "novela de dictadores" y el que la califica como "novela-ensayo".

En cuanto a la primera de estas clasificaciones,⁸⁷ ésta sólo pudo surgir en nuestro siglo XX, cuando ya puede hablarse de la

⁸⁴ David William Foster, "Procesos significantes en 'El matadero'", en *Para una lectura semiótica del ensayo latinoamericano*, Madrid, J. Porrúa Turanzas, 1983.

⁸⁵ Alberto Julián Pérez, *op. cit.*, p. 10.

⁸⁶ David William Foster, *op. cit.*

⁸⁷ Adriana Sandoval, *Los dictadores y la dictadura en la novela hispano-americana (1851-1978)*, México, UNAM, 1989.

literatura latinoamericana como de un cuerpo consolidado y cuando desgraciadamente existe ya una larga "genealogía dictatorial" en América Latina.

Al hablar de "novela de dictadores" se da prioridad —a nuestro parecer excesiva— al aspecto temático. Así, por ejemplo, Adriana Sandoval encuentra que Mármol establece un modelo, que más tarde será retomado por otros novelistas, en su manera de describir al dictador "a partir de la realidad objetiva" y en atribuirle características animales que le restan calidad humana. Sin embargo, la narración del período completo de la dictadura de Rosas o el retrato del dictador no es el tema central de *Amalia*.

Y su clasificación como "novela-ensayo", más que a la totalidad de la obra, alude a los varios pasajes dedicados a la interpretación que, por voz del narrador o de un personaje como Daniel Bello, se hace de la realidad histórica y social. Alberto Julián Pérez se refiere a estos pasajes de *Amalia* como "intromisiones ensayísticas ajenas a la norma novelística europea de esa época".⁸⁸ Y María Rosa Lojo, por su parte, dedica un análisis profundo a las "reflexiones disgresivas" sobre la situación socio-política que hay en *Amalia* y en las que se fundamenta su clasificación como novela-ensayo. Consideramos que esta clasificación sólo es válida para algunos pasajes de la obra, y que en el caso de esta novela constituye un recurso, no acostumbrado en la época, del que se vale el autor para reforzar su carácter histórico.

1. *Amalia como novela histórica*

Por todo lo ya expuesto consideramos que, a pesar de los requisitos que no cumple en su totalidad, *Amalia* se acerca más al modelo de la novela histórica y son también los elementos de análisis que nos

⁸⁸ Alberto Julián Pérez, *op. cit.*, p. 9.

brinda esta categoría los que permiten una lectura más rica y abarcadora de esta obra.

Las características propias de la novela histórica que están presentes en la estructura de *Amalia* son las siguientes:

1) Su tema está tomado de acontecimientos históricos realmente acaecidos y documentados, y los personajes ficticios son representativos de figuras históricas y sectores sociales concretos. Tal es el caso, como ya se dijo, de Daniel Bello, inspirado en figuras como Echeverría, o Eduardo Belgrano, en quien es posible descubrir rasgos del propio Mármol.

2) Los hechos narrados en *Amalia* corresponden a una época de crisis en la cual, pocos años después de la independencia, entran en conflicto violento varios proyectos políticos y representaciones procedentes de diversos sectores sociales (civilización-barbarie, unitarismo-federalismo, liberalismo-restauración, eje Pacífico-eje Atlántico, etc.). De este modo, puede decirse que en *Amalia* se representa artísticamente la dificultad para concretar un proyecto nacional de consenso en el que se integren además los distintos sectores de la sociedad.

3) El entramado entre hechos ficticios y hechos históricos se da de manera verosímil, sin cortes bruscos, generando un "clima" novelesco histórico.

4) El personaje principal, Daniel Bello, actúa como enlace entre diversos ámbitos sociales y como mediador entre los sectores políticos antirrosistas (herederos de la generación de la independencia, viejos unitarios, hombres de la Generación del 37, exiliados políticos).

5) En la interpretación de la historia hay un enfoque didáctico que busca inculcar valores patrios y propiciar una reflexión sobre el pasado y la responsabilidad del futuro. Este enfoque resulta congruente con el paradigma teórico de la novela histórica en el período, tema abordado en la primera parte de este trabajo, pero

también tiene relación con el paralelismo entre las estrategias de representación de la historiografía del siglo XIX y otras formas discursivas.

En sus investigaciones sobre el tema Germán Colmenares menciona que los textos históricos del período privilegian el contenido y pasan por alto la forma, lo cual impide percibir "la familiaridad del relato histórico con todas las formas ilusorias mediante las cuales el siglo XIX se complacía en crear un *efecto de realidad*".⁸⁹

Y con respecto a las principales objeciones para considerar a la obra de Mármol dentro del género histórico debemos mencionar dos circunstancias especiales a considerar:

1) Hay en *Amalia* la intención expresa de Mármol de escribir una novela histórica, cosa que se muestra tanto en la introducción a la obra como en el trabajo documental y en el cuidado de dar verosimilitud a los hechos ficticios. Si bien a este argumento se le puede objetar que no debe atenderse a la intención expresa del autor sino a la obra misma como unidad de sentido, consideramos que para el caso de la novela histórica es necesario atender a la interpretación de lo histórico en cuanto tal porque esta decisión plantea el establecimiento de un contrapunto ficción-historia.

La pluma del romancista no puede entrar en las profundidades filosóficas del historiador; pero hay ciertos rasgos, leves y fugitivos, con que puede delinear, sin embargo, la fisonomía de toda su época; y este pequeño bosquejo de la inmoralidad en que ya se basaba el gobierno de Rosas en el año de 1840, fácilmente podrá explicar, lo creemos, los fenómenos sociales y políticos que aparecieron después de esa fecha, en lo más dramático y lúgubre de la dictadura (p. 319).

Entretanto, la pluma del romancista se resiste, dejando al historiador esta

⁸⁹ Germán Colmenares, *op.cit.*, p. 39

tristísima tarea, a describir la situación de Buenos Aires al comenzar los primeros días de septiembre (p. 129).

2) El tratamiento del tiempo en esta novela debe verse desde un enfoque cualitativo más que cuantitativo. En efecto, para establecer la distancia temporal mínima que es requisito de la novela histórica en su versión canónica, y que coincide con el problema de las duraciones establecidas para la historia social (alrededor de cincuenta años), no se debe hacer un conteo meramente cronológico, sino que en nuestra opinión debe existir una distancia, una convención temporal, percibida como tal por el autor y los lectores.

La década y media que transcurre entre 1840 (año en que se sitúan los acontecimientos) y 1855 (año de publicación de la novela) es un período de grandes cambios en el país, tanto sociopolíticos como económicos. En ese período, por ejemplo, se acentúa la importancia de la posición geopolítica ocupada por Buenos Aires y se debilita el poder del eje altoperuano.

Cabe hacer notar también que la elección por tratar un pasado reciente coincide con una tendencia de la historiografía de la época. Germán Colmenares menciona que el mismo discurso histórico busca distanciarse y olvidar el período colonial y concentra su atención en el momento de la independencia como gesta heroica: "con ello se insinuaba, a la manera romana, los orígenes republicanos y la historia como celebración".⁹⁰

Por todo lo ya expuesto podemos concluir que la búsqueda de una expresión literaria propiamente americana se tradujo en el alejamiento de los modelos europeos establecidos y en el surgimiento de obras en las que se conjuntaban diversos géneros. Y en el caso de la novela histórica, Mármol intentó una variante obligado por las circunstancias: la recreación de un pasado

⁹⁰ *Ibid.*, p. 98.

inmediato al que buscó darle rigor histórico por diversos medios.

Pero también, el análisis de la obra nos ha descubierto que, además de los recursos utilizados para la reconstrucción histórica de los que trataremos a continuación, en *Amalia* es posible hablar de otro tipo de reconstrucción de la época: la que tiene lugar en el plano simbólico de la novela.

La idea de nación y su representación simbólica en lo que Benedict Anderson denomina "comunidad imaginada" eran parte fundamental del programa ideológico del romanticismo rioplatense y en *Amalia* eso queda demostrado.

2. Análisis del texto desde la narrativa

El estudio de *Amalia* a partir de las categorías de análisis propuestas a continuación nos permitirá descubrir algunos aspectos de su estructura y el peso que lo histórico tiene en su composición.

Narrador

El estilo o modo de narración de un texto literario es "el grado de presencia de los hechos evocados en la obra mediante las voces narrativas de la misma".⁹¹ Desde el momento en que un autor elige un narrador para su relato, está estableciendo determinadas influencias y relaciones entre la organización del texto, la presencia implícita del autor y los posibles lectores. El Narrador, cualquiera que sea la persona narrativa que adopte, y la obra en su conjunto, por supuesto, nos permiten tener una idea de la visión del mundo del autor.

⁹¹ Alberto Paredes, *Las voces del relato*, Jalapa, Universidad Veracruzana, 1987, p. 22.

En *Amalia*, José Mármol sigue los modelos narrativos del siglo XIX, caracterizados por adoptar un estilo indirecto en el que el discurso se transmite a través de un narrador que no toma parte en los acontecimientos que relata.

La novela está narrada en tercera persona con alternancia de diálogos en los que los personajes expresan directamente sus ideas, lo cual contribuye a definir el carácter de cada uno. Sin embargo, esta intervención directa de los personajes en el discurso narrativo no deja de estar mediada por el narrador, también pasa por su "alquimia".⁹²

La utilización de la modalidad narrativa en tercera persona le permite a Mármol acercar más su obra a la narración histórica pues, como menciona Roland Bourneuf,

Si la novela con narrador-actor se parece a las memorias o al diario íntimo, la novela cuyo narrador es ajeno a la acción tiene mucha afinidad con la narración histórica.⁹³

Y si bien es cierto que este estilo de narración dota al texto de una mayor verosimilitud, no puede evitarle cierto subjetivismo que le resta credibilidad. Mármol estaba consciente de esta limitante y por ello se valió de otros recursos para contrarrestar lo subjetivo de su novela y acercar su discurso a la narración histórica: la inclusión de personajes de la época, la descripción de lugares de la realidad, las citas de textos y documentos oficiales y el uso del tiempo pretérito que permite considerar lo propuesto como parte incuestionable de la realidad.

En su estudio sobre el narrador en las novelas del siglo XIX,

⁹² Oscar Tacca, *Las voces de la novela*, Madrid, Gredos, 1985 (*Biblioteca Románica Hispánica*, 194), p. 137.

⁹³ Roland Bourneuf y Réal Ouellet, *La novela*, Barcelona, Ariel, 1975, p. 108.

Germán Gullón retoma, a partir de los trabajos del autor norteamericano Percy Lubock los conceptos sobre "escena" y "panorama".⁹⁴ De acuerdo con Lubock, la "escena" habla por sí misma, mientras que el "panorama" ha de ser resumido y contado por el narrador. En el caso de *Amalia*, el Narrador inicia la mayoría de los capítulos con la ubicación espacio-temporal de la acción, que sería lo que Lubock denomina "panorama", para continuar después con las "escenas" de la diégesis en las que cede la palabra a los personajes. Éste es el esquema general, con excepción de los capítulos dedicados a las descripciones de la naturaleza y de los hechos históricos que son totalmente "panoramas" ("El amanecer" y "La guardia de Luján y Santos Lugares"). Otros capítulos son continuación de anteriores y no requieren de esta especie de presentación.

El uso de diálogos intercalados en el relato resulta muy efectivo para mostrar por sí solos, en el caso de las posiciones políticas, el estado de la situación, puesto que al analizarla desde diferentes puntos de vista se confrontan sus aciertos y sus errores. Se incluye también un único monólogo, demasiado elocuente, que al presentarse como reflexión y análisis de la situación hecha por parte de uno de los personajes principales produce el efecto de legitimar una posición política.

Con frecuencia documentos históricos de la época son transcritos íntegramente en el texto de la novela sin pasar por un tratamiento literario; quizá Mármol consideró que así resultaría más convincente. Sin embargo, cuando esto sucede el Narrador maneja la situación de manera que la lectura del documento dentro de la diégesis se muestre indispensable para fundamentar ciertos hechos y para continuar el relato.

A continuación analizaremos algunas de las características del Narrador en esta novela.

⁹⁴ Germán Gullón, *El narrador en las novelas del siglo XIX*, Madrid, Taurus, 1985.

El Narrador de *Amalia* es una categoría aparte especialmente creada para contar la historia y organizar el universo de la novela. Es un Narrador omnisciente que tiene conocimiento total de los personajes, de sus pensamientos, de las situaciones y de su interpretación definitiva; algunas veces retiene información o la oculta momentáneamente al lector para crear suspenso. Pero no sólo se limita a contar; el Narrador también se encarga de opinar, de compartir con el lector las impresiones de lo que sucede y de "comprometerlo" con la historia.

Después del cuadro político que acaba de leerse y que la necesidad de dejar dibujada a grandes rasgos la época en que pasan los acontecimientos de esta historia, con sus hombres, sus vicios y sus virtudes, nos obligó a delinear y a distraer a nuestros lectores, separándolos un momento de nuestros personajes conocidos, justo es que volvamos ahora en busca de ellos, retrocediendo algunos días, hasta volver a encontrarnos con aquel de que nos separamos ya.⁹⁵

La principal función ideológica del Narrador de esta novela es ir guiando al lector con explicaciones complementarias que le dan un panorama que va más allá de lo que acontece en el relato y no permitir que éste deje escapar algún detalle importante. Esto último está determinado sin duda por el hecho de que este texto fue estructurado originalmente como novela de folletín y como tal muchas veces había que retomar sucesos ocurridos capítulos atrás. Juan Carlos Ghiano dice al respecto:

El narrador abre los comentarios que clasifican los hechos, o deduce reflexiones de pretendida validez general; con estos procedimientos la novela se torna machaconamente demostrativa, ya que no deja ningún dato librado a la comprensión espontánea de los lectores.⁹⁶

⁹⁵ José Mármol, *Amalia*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1979, pp. 309-310. En adelante se hará referencia a esta edición.

⁹⁶ Juan Carlos Ghiano, "Prólogo", *op. cit.*, p. XXXIX.

Una categoría de análisis que contribuye a revelar más datos sobre el narrador de una novela es el concepto de *focalización*, enunciado por Gerard Genette para determinar la relación entre el narrador y los hechos narrados; ésta consiste en la "ubicación de la mirada que observó los hechos", y que puede no ser la del narrador. La "mirada" del narrador de *Amalia* se ubica totalmente y desde la primera página en la perspectiva de los protagonistas de la novela: Amalia, Daniel Bello, Eduardo Belgrano y sus amigos. El narrador encuentra, a través de su presencia invisible, la forma de acompañarlos y ofrecerles protección.

Después de caminar en silencio algunas cuabras, el compañero del joven que *conocemos* por la distinción de una espada en la cintura... (p. 5).

Nuestros prófugos caminaban sin cambiar una sola palabra... (p. 8).

Pero antes de seguir *nosotros* el paso y el pensamiento de Amalia, *echemos* una mirada sobre estas dos últimas habitaciones (p. 30).

A la edad en que lo *conocemos*, Daniel había llegado en sus estudios al segundo año de jurisprudencia (p. 41).⁹⁷

Esta primera persona del plural nunca es utilizada para referirse a Rosas y su grupo.

A través de los personajes principales y de sus valores el narrador contempla el mundo que le rodea, lo interpreta y juzga los actos de los demás. Por tratarse de semejantes, estos personajes rara vez son juzgados por sus actos y sus errores se explican precisamente como resultado de su condición humana.

⁹⁷ Las cursivas son nuestras.

Por ello, además de ayudar al lector a comprender la historia que se cuenta, otra función del narrador es llevarlo a compartir, por medio de razonamientos detallados, la visión del mundo de los protagonistas, que es también la del Narrador. Uno de los medios para lograrlo es el ritmo del relato. El Narrador de *Amalia* se detiene largamente en las descripciones detalladas de los personajes principales, de sus vestidos, de los espacios donde éstos se desenvuelven y del paisaje, mientras que la narración se hace más rápida en aquellas escenas en las que los protagonistas corren peligro.

El Narrador de *Amalia* es una presencia que se desdobra en dos identidades: cuando se concreta a describir personajes y situaciones emite su discurso gracias al dominio y conocimiento pleno de todos los elementos, pero cuando se exalta y se permite juicios condenatorios se trata sin duda de la voz del autor que se ha fundido en él, esto es, de lo que Todorov denomina "autor implícito".⁹⁸ Como la voz de Mármol, el Narrador opina con la autoridad que le da el ser testigo presencial de los acontecimientos que relata con la intención de ganar la voluntad y aprobación del lector y con el fin de hacer alguna advertencia.

Pero aquellos que hayan llegado a ese paraje, entre las sombras de la noche, para huir de la patria cuando el desenfreno de la dictadura arrojó a la proscripción centenares de buenos ciudadanos, éstos solamente podrán darse cuenta de las impresiones que inspiraba ese lugar, y en esas horas en que se debía morir al puñal de la Mazorca si eran notados (p. 7).

El narratorio o "entidad que se desprende del lector para estar en el texto"⁹⁹ es una presencia muy fuerte en *Amalia*. A través del Narrador descubrimos a los lectores imaginarios a quienes Mármol

⁹⁸ Tzvetan Todorov, *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, México, Siglo XXI, p. 370.

⁹⁹ Alberto Paredes, *op. cit.*, p. 29.

dedicó su novela: los hombres comprometidos con la patria y perseguidos por la dictadura rosista, los indecisos, los soldados que peleaban en los ejércitos de Urquiza, los hombres de letras en el exilio:

Es preciso que haya patria para nuestros hijos siquiera. Y para esto tenemos desde hoy que comenzar bajo otro programa de trabajo, incesante, fatigoso, de resultados lentos, pero que dará su fruto con el tiempo. El trabajo de la emigración. El trabajo de la propaganda en todas partes, a todas horas, sin descanso. El trabajo del sable en los movimientos militares. El trabajo de la palabra y de la pluma donde haya cuatro hombres que nos escuchen en el exterior, porque alguna de esas palabras ha de venir a la patria en el aire, en la luz, en la ola (pp. 219-220).

Pero sobre todo, Mármol pretende que los narratarios sean las generaciones futuras, a quienes dedica su novela con el claro deseo de que la consideren un testimonio antes que sólo una historia romántica. De ahí que el autor haga énfasis en los hechos históricos que incluye como parte de la novela:

Al cerrar este capítulo, en el que la novela ha sido una verdadera historia, pues que tal reunión tuvo lugar en efecto, la noche del 6 de septiembre de 1840, con algunos de los incidentes que se han referido... (p. 220).

A lo largo del texto encontramos mensajes cifrados para esos narratarios y respuestas para las críticas que imaginó podrían objetarle. En *Amalia* hay pues un diálogo constante con los lectores. En esta dinámica narrativa, los lectores y narratarios pueden elegir entre aceptar y confiar en esa presencia total que es el narrador-autor implícito, o rechazarla e intentar hacer su propia lectura.

Personajes

El personaje literario puede definirse como "el ser humano ficticio que aparece y participa en toda la obra narrativa", el que "actúa" y se convierte en "objeto y sujeto de las delicadas operaciones que forman la trama".¹⁰⁰

En la actualidad, los personajes novelescos han dejado de considerarse por sus rasgos característicos o psicológicos el tema de la obra para ser enfocados y analizados como "técnica", es decir, como uno más de los elementos a través de los cuales se puede estudiar el universo narrativo.

Oscar Tacca lo dice así:

[los personajes] se han convertido paulatinamente en los canales fundamentales del caudal dramático. Más que el tema mismo de la novela han pasado a ser fuentes de información, juego de espejos, puestos de observación.¹⁰¹

El lector no percibe a los personajes como elementos aislados, por el contrario, por la imagen que proyectan y las reacciones que provocan su presencia se entiende mejor en una "dinámica de grupos" dentro de la cual los diversos personajes desempeñan una "función" en la novela:

Considerado como elemento, el "personaje" aparecerá radicalmente en otra perspectiva, visto no de manera ingenua, tipológicamente, en el cruce entre realidad psicológica y proyecto artístico, sino desde el interior de la narración, como función.¹⁰²

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 23.

¹⁰¹ Oscar Tacca, *op. cit.*, p. 133.

¹⁰² Noé Jitrik, *El no existente caballero. La idea de personaje y su evolución en la literatura latinoamericana*, Buenos Aires, Megalópolis, 1975, p. 13.

A diferencia de los enfoques que se limitan a clasificar a los personajes por el grado de participación en los acontecimientos narrados, la identificación y el análisis de la función de los personajes de *Amalia* resulta la mejor vía para revelar aspectos determinantes de la estructura del relato y para descubrir la carga simbólica de la que Márمول los dotó.

En *Amalia* los personajes están organizados fundamentalmente en dos redes actanciales: la de los protagonistas, compuesta por la pareja de Amalia y Eduardo, Daniel Bello y los amigos que les rodean, todos ellos personajes ficticios con características muy marcadas del modelo romántico; y otra la que forman los personajes históricos: Rosas y un grupo de federales cercanos a él que figuran como los antagonistas.

Dentro de estas dos redes actanciales participan además otros personajes secundarios, reales y ficticios, que toman parte en algunos acontecimientos; unos "ayudan" o "estorban" a los protagonistas, mientras que la presencia de otros sólo se justifica para dar mayor realismo a alguna escena o acontecimiento histórico, por lo cual pueden clasificarse como "incidentales".

Los protagonistas de *Amalia* funcionan como el eje y el motor de la narración y los problemas que se les presentan sirven de pretexto a Márمول para representar una época de la dictadura de Rosas y de la historia de la Argentina después de su independencia. Todas las acciones atañen directamente de una u otra forma a los protagonistas y en ello radica el acierto de Márمول, en la habilidad para entretener la realidad y la ficción de tal manera que logra una perfecta interrelación entre los dos planos sin tratarse de "dos partes distintas y separadas", como propone Adriana Sandoval.¹⁰³

Daniel Bello es el personaje que funciona como enlace entre los hechos reales y los hechos ficticios que aquí se narran. Se infiltra con facilidad entre los antagonistas y actúa como espía

¹⁰³ Adriana Sandoval, *op.cit.*, p. 22.

manteniendo la intriga en la novela. Para dotar de mayor credibilidad a su personaje y darle libertad de movimiento, Mármol lo coloca en una posición social privilegiada, con ciertas relaciones dentro del poder y con una formación intelectual sólida que le permite tener una visión realista y objetiva de los problemas para juzgar con inteligencia las situaciones a las que se enfrenta. Daniel es caracterizado como el hijo único de un rico estanciero de provincia y reconocido defensor de la auténtica causa federal; abandona sus estudios de jurisprudencia para integrarse a una organización secreta que busca derrocar al gobierno de Rosas y en la que colaboran algunos intelectuales emigrados. Las ideas políticas de Daniel no son las de los unitarios; él pertenece a una nueva generación que busca olvidarse de las antiguas pugnas entre partidos heredadas del período postindependentista y dedicarse a la construcción de la nación. Juan Carlos Ghiano considera que este personaje fue inspirado por Esteban Echeverría:

En Montevideo, Mármol se acercó al grupo de Echeverría, y le rindió homenaje cordial en las ideas expuestas por el Daniel Bello de su novela.¹⁰⁴

Daniel interpreta la mentalidad de los jóvenes inspirados por Echeverría, inclusive en sus críticas a los unitarios rivadavianos, como ciertos temas de la prédica de Varela en el *Comercio del Plata*.¹⁰⁵

Daniel Bello es uno de los personajes más logrados de la novela; con él, Mármol se aparta del modelo romántico de personajes buenos o malos y logra un tipo más representativo de la modernidad, un ser humano en toda su complejidad. En Daniel conviven la inteligencia y la valentía, pero por encima de estas

¹⁰⁴ Juan Carlos Ghiano, "Prólogo", *op. cit.*, p. XIII.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. XXIX.

cualidades se antepone un espíritu práctico que lo mantiene constantemente en acción y que no lo hace dudar en utilizar todos los medios a su alcance para ganar su causa. Críticos como Fernando Alegría opinan que la actividad que Daniel despliega lo convierte en un ser fantástico, comparable a una especie de "Pimpinela Escarlata"; sin embargo sus planes no resultan del todo increíbles tratándose de conspiraciones políticas:

—Este hombre hará cuanto le digo —dijo Daniel, después de escribir la carta, con un acento de completa confianza—. Este hombre y todos los demás de su especie, devorarían a Rosas sin saberlo ellos, si solamente hubiese tres hombres como yo que me ayudasen a conducirlos: uno en la campaña, otro en el ejército, otro cerca de Rosas, y yo en todas partes como Dios, o como el diablo... (p. 44).

Yo, que compro con mi sosiego y mi nombre los secretos todos de mis enemigos; yo, que palpitando de rabia mi corazón, junto mi mano con las manos ensangrentadas de los asesinos de nuestra patria, yo irritaré con mis palabras su corazón envenenado y los excitaré al crimen cuando crea que ese mismo crimen ha de sublevar contra ellos la venganza de los oprimidos (p. 236).

En el personaje de Amalia Sáenz de Olabarrieta, viuda joven, hermosa, culta y sumamente sensible, se condensan, más que las características de las mujeres unitarias, las costumbres y la forma de vida de una clase social acomodada que resiente el verse obligada a mezclarse con el nuevo grupo en el poder y prefiere su aislamiento. Los amores con Eduardo, condenados a la clandestinidad y a la persecución, la obligan a salir de su plácida y monótona existencia para tomar parte en los sucesos.

El personaje de Eduardo Belgrano es el agente desencadenante de los hechos que aquí se narran; sin embargo, una vez fracasado su plan de fuga no volverá a tomar la iniciativa y se convertirá en el prófugo de la novela. Eduardo, como Daniel, pertenece también a una de las familias distinguidas de Buenos Aires. Mármol lo

relaciona familiarmente con el general Manuel Belgrano, de esta manera, sin más explicaciones, muchas de las convicciones políticas del héroe argentino de la independencia son atribuidas por extensión a este personaje. Eduardo es culto, inteligente y valiente como Daniel, pero a diferencia de su amigo es apasionado, se deja llevar por sus emociones y constantemente se muestra poco reflexivo, inclusive cuando su seguridad y la de sus amigos se pone en peligro; esto último lo acerca bastante al joven unitario que protagoniza *El Matadero*, que ante la fuerza y la violencia reacciona de la misma manera y muere de coraje ante la impotencia.

La pareja formada por Amalia y Eduardo participa un poco como espectadora de los sucesos, no obstante que la primera da nombre a la novela y las acciones del segundo desencadenan los acontecimientos. Este hecho puede atribuirse a la naturaleza de la función que cumplen estos personajes. Juan Carlos Ghiano señala que "para destacar la función de esa pareja, el novelista carga de alusiones simbólicas su presencia y de valores espirituales los rasgos de su contorno".¹⁰⁶

En esta propuesta Ghiano interpreta el romance de Amalia y Eduardo como el resurgimiento de la nación argentina a través del acercamiento del centro y la periferia. Amalia es oriunda de Tucumán, sede del Congreso de 1816 y primera capital de la Argentina. Eduardo es originario de Buenos Aires, nueva capital que ejerce su hegemonía económica sobre las demás provincias y que debilita el poder de los antiguos centros de civilización.¹⁰⁷ El luto de Amalia es el duelo por la patria que no acaba de integrarse.

Esta imagen no resulta del todo novedosa para la época, ya Echeverría había escrito sobre el tema:

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. XXXII.

¹⁰⁷ Este tema reaparecerá en el *Facundo* de Sarmiento.

- ¿Por qué no llevas luto en el sombrero por la heroína?
—¡Porque lo llevo en el corazón por la Patria, por la Patria que vosotros habéis asesinado, infames!¹⁰⁸

La idea de los romances como alegoría de lo nacional es retomada y ampliada en el trabajo de Doris Sommer sobre literatura decimonónica y procesos de construcción de las identidades nacionales.¹⁰⁹ De acuerdo con la interpretación de Sommer, al presentar el proyecto nacional como una alegoría amorosa, las "imágenes de conciliación" se difunden más rápidamente entre los diversos grupos sociales y contribuyen a "la consolidación de los proyectos hegemónicos de identidad nacional al construir estas imágenes en el imaginario simbólico".¹¹⁰

A esta observación de Sommer cabe agregar que de este modo *Amalia* se acerca a las múltiples novelas de la época que corresponden al género del folletín, donde el *leit-motiv* es siempre un romance que estructura los distintos episodios en torno a una pareja.

El personaje de Florencia Dupasquier es la versión femenina de Daniel. Florencia es caracterizada como una joven con costumbres europeas y con muchas virtudes físicas y espirituales, al igual que Amalia, pero con la ventaja sobre esta última de poseer la habilidad para encubrir sus verdaderas convicciones políticas. Debido a su posición social, Florencia también tiene relaciones cercanas con los antagonistas y se encarga de obtener información

¹⁰⁸ Esteban Echeverría, "El Matadero", en David Huerta, comp., *El relato romántico. Una antología general*, México, SEP-UNAM, 1982 (*Colección Clásicos Americanos*, 36), p. 23.

¹⁰⁹ Doris Sommer, "Amalia: valor at heart and home", en *Foundational fictions*, Los Ángeles, University of California Press, 1991.

¹¹⁰ María Inés de Torres, Reseña de Doris Sommer, *Foundational fictions*, *Revista Iberoamericana*, núm. 164-165 (julio-diciembre de 1993).

que sirve para proteger a sus amigos. En este aspecto Florencia es más "moderna" y mundana que Amalia, como Daniel lo es con respecto a Eduardo.

Don Cándido Rodríguez, maestro de escuela de Daniel, y doña Marcelina, dueña de una casa de citas y amante de las bellas letras, son dos personajes que ponen la nota cómica en la novela. Las situaciones grotescas en que intervienen funcionan como una especie de catarsis para la tensión y suspenso que produce la obra. Mármol logra manejar con gran habilidad a estos personajes humorísticos poco usuales en los relatos románticos. El personaje de doña Marcelina resulta especialmente atractivo por la rara combinación que Mármol hace en él: una antigua prostituta ya madura que además es activista política y posee el gusto por la literatura.

Fermín, el criado de Daniel, personifica la imagen romántica del gaucho, un hijo de la Naturaleza que no ha sido corrompido y que a pesar de haber emigrado a la ciudad conserva las virtudes de la gente de provincia y "esa conciencia de su valor que parece innata a los que han respirado con la vida el aire de la pampa" (p. 45). Esta imagen del gaucho se opone a otro tipo, doblemente negativo, representado por Rosas: el gaucho que "reunía a su educación y a sus propensiones salvajes todos los vicios de la civilización, porque sabía hablar, mentir y alucinar" (p. 55).

Pedro, el criado de Amalia, es un antiguo soldado de las guerras de independencia, un "patriota viejo". Este personaje funciona como un vínculo con los hombres del pueblo que hicieron surgir la patria. A través de él se recuerda que la patria no es el terror de la dictadura ni las guerras fratricidas; la patria es la unión del pueblo y de los hombres ilustrados en un proyecto común.

Los personajes ficticios se desenvuelven junto a Amalia, Daniel y Eduardo, pero eventualmente aparece a su lado algún personaje histórico que no pertenece al grupo de Rosas, como por ejemplo el doctor Diego Alcorta (médico y filósofo con gran influencia en la

Generación del 37), Bouchet de Martigny (representante diplomático francés) y los emigrados montevidéanos Florencio Varela (literato moderado del partido unitario) y Julián Agüero (ministro de Rivadavia). La inclusión de algunos otros personajes incidentales sólo sirve para darle toques de realidad a algún acontecimiento ficticio. Es el caso de la escena en un café de Montevideo; Daniel se encuentra en ese lugar y llegan allí cuatro conocidos intelectuales de la inmigración:

De repente abrióse la puerta del café, y cuatro personas entraron al salón. Los ojos del personaje de la capa de goma [Daniel] radiaron de alegría.
—Alberdi, Gutiérrez, Irigoyen, Echeverría —dijo aquel individuo, siguiendo con los ojos a los cuatro que acababa de nombrar, no saciándose de mirarlos (p. 302).

El narrador no los describe y ellos no realizan ninguna intervención directa en el relato, se limitan a figurar. Este recurso funciona como parte de la ambientación histórica.

El grupo de los antagonistas está formado por personajes históricos de la Federación cuya función en la diégesis es impedir que los protagonistas realicen sus proyectos personales, los cuales coinciden con el progreso de la patria, e intrigan para restaurar el orden anterior a la independencia. Y precisamente por tratarse de seres reales, Mármol no puede seguir en la construcción de estos personajes las mismas técnicas que con los protagonistas; para la descripción física tiene que apegarse a la realidad y sólo en lo moral se toma la libertad de hacer uso de algunos recursos literarios como el atribuirles características animales.

El Rosas de Mármol, considerado por la crítica como el "mejor que se ha pintado hasta hoy literariamente"¹¹¹ y el de

¹¹¹ Alberto Zum Felde, "La narrativa romántica" en *La novela romántica latinoamericana*, p. 191.

"mayor originalidad física y mental",¹¹² fue perfilado en *Amalia* no tanto por la descripción de sus rasgos físicos, como por lo definitivo de sus acciones. A pesar de que aparece contadas veces en la novela, su presencia se siente siempre, en el peligro, en la barbarie y en los proyectos de uno y otro bando.

Podría el autor no añadir una sola línea descriptiva de su apariencia física o de sus gestos y, sólo por sus conversaciones, surgiría la fascinante contextura psicológica del dictador.¹¹³

La función del personaje de Rosas es mostrar la ilegalidad que sustenta al falso federalismo que busca un retorno al orden colonial y que se opone al proyecto nacional del grupo al que Mármol pertenece. La tenebrosidad de este personaje "mitad tigre y mitad zorro" es realizada por su aparición en lugares oscuros y poco civilizados y su fuerza y magnetismo se representan con el símbolo de la sangre y una mirada dominante:

Con una mirada llena de vivacidad e inteligencia, midió Rosas aquella guillotina humana [Cuitiño] que se movía al influjo de su voluntad terrible, y cuyo puño, 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 (p. 71).

Entre los personajes reales que actúan junto a Rosas en el grupo de los antagonistas están los siguientes:

Dofía María Josefa Ezcurra, quien es presentada aquí como la versión femenina de Rosas. Caracterizada como "hiena federal", bruja o una especie de demonio, es ella quien se ocupa de seguir la pista de Eduardo. María Josefa Ezcurra es la antítesis de los

¹¹² *Ibid.*, p. XXXIV.

¹¹³ Fernando Alegría, "La novela romántica", en *Historia de la novela hispanoamericana*, México, De Andrea, 1966, p. 40.

personajes femeninos presentados como mujeres-ángeles: Amalia, Florencia e incluso Manuela Rosas. Su relación con Mariño, dentro de la novela, contribuye a asociarla con las persecuciones y los asesinatos.

El comandante Cuitiño, personaje de la Federación, es caracterizado como una "bestia feroz" y una "guillotina humana" al servicio de Rosas. La fisonomía de este personaje se presenta medio encubierta (el cabello sobre la cara, un poncho sobre el cuerpo) y, como en el caso del dictador, la presencia de la sangre refuerza su caracterización siniestra.

[Rosas] extendió el brazo para dar la mano a Cuitiño.

—Está sucia, dijo el bandido hesitando en dar su mano ensangrentada a Rosas.

—Traiga, amigo, es sangre de unitarios (p. 71).

El personaje del comandante Nicolás Mariño, también redactor de la *Gaceta Mercantil*, aparece en diversas situaciones ficticias para involucrarlo con los protagonistas. Mármol le inventa un interés amoroso por Amalia para justificar su asedio y su participación en el trágico desenlace del relato.

Bernardo Victorica, el jefe de policía, es un personaje construido a partir de una experiencia personal del autor. A pesar de las circunstancias adversas, trató con deferencia a Mármol y esto influyó para que en *Amalia* apareciera como un funcionario "honesto" y para que sus acciones se expliquen un poco como producto de las circunstancias. El caso de Victorica amerita una nota aclaratoria firmada por el autor, en la que deja constancia de las atenciones recibidas:

Cuando en 1839 recibí, en la cárcel y en los grillos de Rosas, el bautismo cívico destinado por él a todos los argentinos que se negaban a prostituirse en el lupanar de sangre y vicios en que se revolcaban sus amigos, don Bernardo Victorica usó para conmigo ciertas atenciones que estaban absolutamente prohibidas (p. 381).

El coronel Julián González Salomón, presidente de la Sociedad Popular Restauradora, es presentado en forma irónica y bastante benevolente para tratarse del jefe de los mazorqueros. La función del personaje es demostrar la ignorancia de las masas federales y la incomprensión de los verdaderos principios del federalismo. Marguerite C. Suarez-Murias¹¹⁴ hace alusión a que Salomón debía a Mármol "algunos servicios de carácter literario" y por ello mostró hacia él algunas deferencias cuando éste estuvo en prisión. La similitud entre esta situación y la de Victorica y el hecho de ser la única referencia al caso nos hacen pensar que la autora está confundiendo a los personajes.

El personaje del cura Manuel Casal Gaete, predicador de la federación, ejemplifica la actitud sumisa que asumió un sector del clero en esa época tan aciaga.

El coronel Martín Santa Coloma, "uno de los principales corifeos de la Mazorca" (p. 189), tiene una breve aparición desempeñando en la novela su papel de la vida real al ayudar a doña María Josefa en la búsqueda del prófugo.

La función de la mayoría de los personajes que ocupan un cargo público dentro del gobierno es mostrar la forma en que Rosas ejercía el poder y la obediencia que exigía de sus colaboradores. De acuerdo con la visión que nos muestra Mármol, algunos funcionarios del gobierno (Manuel Corvalán y Felipe Arana, principalmente) no eran más que títeres que seguían sin razonar las órdenes del dictador.

Entre las muchas preciosidades curiosas que ofrece a la crítica el sistema de don Juan Manuel Rosas, o más bien, su época, es la laboriosa ficción de todos cuantos 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 (p. 17).

¹¹⁴ Marguerite C. Suarez-Murias, *La novela romántica en Hispanoamérica*, Nueva York, Hispanic Institute of the United States, 1963, p. 71.

Otros personajes de la Federación también figuran en la novela pero no tienen la función de antagonistas, aparecen más bien como víctimas del dictador: el general Manuel Corvalán (edecán de Rosas), el Sr. Mandeville (embajador inglés), Felipe Arana (uno de los ministros de Rosas), Mercedes y Agustina Rosas (hermanas del dictador) y Manuela (su única hija).

El personaje de Manuela Rosas representa un caso especial por la simpatía que Mármol siente hacia ella y que no puede pasar inadvertida para el lector de *Amalia*. No es en esta novela la primera vez que Mármol escribe sobre ella; ya en 1849 había publicado en Montevideo un folleto con datos sobre su vida¹¹⁵ y en 1851 apareció en México un artículo semejante¹¹⁶ en el que menciona que "el nombre de Manuela Rosas es ya una propiedad de la historia" y la llama "Manuela de Buenos Aires". En estos textos, así como en *Amalia*, Mármol resalta la bondad de Manuela y su natural tendencia hacia el bien y la justicia. Presenta al personaje como una víctima más del dictador y de las circunstancias que la rodeaban. Para Noemí Ulla, Manuela es el contraste total con su padre y su presencia en la novela sirve para ilustrar "el mal y el bien disputando su eterna querrela, esta vez en los dominios domésticos del mal".¹¹⁷

El general Juan Lavalle, jefe del ejército Libertador, aparece como lo que Alberto Paredes denomina "personaje testigo": no interviene directamente en la historia, pero su presencia está latente y de alguna forma "participa" en los acontecimientos.

La Mazorca y los federales descritos como "lebreles" y "perros" funcionan como un "personaje genérico", indiferenciado,

¹¹⁵ *Manuelita Rosas. Rasgos biográficos, Montevideo, 1849*, citado por Noemí Ulla, *op. cit.*, p. 76.

¹¹⁶ José Mármol, "Manuela Rosas", *La ilustración mexicana*, México, Imprenta de Ignacio Cumplido, 1852, tomo 3, pp. 203-213. Editor responsable Francisco Zarco.

¹¹⁷ Noemía Ulla, *op. cit.*, p. 76.

pero muy concreto en cuanto a cómo opera el terror.

La división tajante de los personajes en dos grupos antagónicos que manejan algunos críticos no la consideramos aceptable. Como trasfondo a la lucha unitarios-federales, se encuentra la preocupación por un proyecto de fundación de la nación y al programa político de los jóvenes intelectuales de la Generación del 37.

La aparente escisión en los dos bandos se debe al período que reseña la novela: 1840, año crítico para la dictadura de Rosas a causa de diversos factores: la presión extranjera, la amenaza constante de una invasión a Buenos Aires por parte del ejército libertador y la organización de la resistencia interna. En estas condiciones, las posiciones políticas tienden a radicalizarse porque el grupo en el poder requiere de seguridades y obliga a todos a declararse en favor de una u otra causa, como bien menciona Ghiano:

Podría definirse el asunto como combate entre unitarios y federales, pero Mármol —a pesar de sus valientes simpatías— no se presta a tal simplificación; no en balde dedica un capítulo a la explicación filosófica de lo contemporáneo, ilustrando un antiguo divorcio argentino.¹¹⁸

David Viñas sostiene que la "síntesis trascendental" de lo europeo y lo americano inscrita en el proyecto romántico literario propuesto por Echeverría, Mármol la vuelve contradicción porque polariza ambas posturas "provocando fracasos literarios y desencuentros políticos".¹¹⁹ Desde esta perspectiva, las dificultades para lograr esta síntesis se aprecian sobre todo en la descripción de los personajes y de los espacios de *Amalia*. Por ejemplo, cuando describe a Rosas y a otros personajes históricos,

¹¹⁸ Juan Carlos Ghiano, "Protagonistas y espacios en *Amalia*", *op. cit.*, p. 299.

¹¹⁹ David Viñas, "Mármol: los dos ojos del romanticismo", en *La novela romántica latinoamericana*, p. 285.

Mármol se atiene a lo "dado" y se apega totalmente a los datos inmediatos, apenas si se atreve a emitir una opinión ("postergación de ese susurrado juicio disyuntivo"):¹²⁰

[Rosas] 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 (p. 53).

Mientras que las descripciones de otros personajes, como las de Amalia y Florencia, por ejemplo, están plagadas de las comparaciones "como", "parecía", "parecerse", lo cual desplaza lo significativo de la persona al objeto e impide la concreción del personaje descrito.

Un mundo impreciso de penosa aprehensión —"aéreo, vaporoso" como se encarga de informarnos más adelante el mismo Mármol—, ideal y, a veces, exclusivamente objetivo —"sólo perceptible al alma" cuando se asienta en forma de plácido monopolio "de los que tienen el sentimiento de la belleza".¹²¹

Este concepto de belleza al que se refiere el autor queda suficientemente explicado cuando en la novela se compara la belleza de Amalia con la de Agustina Rosas, "la mujer más bella de su tiempo" (p. 214). Mármol encuentra que a pesar de todos sus encantos físicos, su belleza resulta un tanto vulgar porque carece de rasgos más vinculados con lo espiritual:

[La belleza de Agustina] no estaba sin embargo en armonía con el bello poético del siglo XIX: había en ella demasía bizarría de formas, puede decirse y muy pocas de esas líneas sentimentales, de esos perfiles indefinibles, de esa expresión vaga y dulce, tierna y espiritual que forma el tipo de la fisonomía propiamente bella en nuestro siglo (p. 216).

¹²⁰ *Ibid.*, p. 275.

¹²¹ *Ibid.*, p. 276.

La descripción de la fisonomía de los personajes se limita casi siempre al rostro y a la expresión de los ojos, pero invariablemente se recurre a la mención de las edades. El narrador establece, además, una relación directa entre la belleza física y las cualidades morales de los personajes. Por eso los protagonistas son todos bellos e inteligentes, mientras que los antagonistas tienen un aspecto desagradable. En el caso de Rosas esto causa a Mármol un conflicto ya que, si pretende apegarse en todo a la verdad, no puede dejar de mencionar que Rosas era un hombre bastante atractivo. El problema es resuelto de manera simple y subjetiva; el narrador opina que si bien Rosas era físicamente agradable, resultaba chocante. Lo mismo sucede con las mujeres de la familia Rosas y con las damas federales. Manuela es descrita como una joven "de formas graciosas, y con una fisonomía que podría llamarse bella" (p. 60), como una "buena moza", palabra para definir "ese término medio entre lo bello y lo regular" (p. 214); los "sin embargo" y "peros" que se mencionan en su descripción le restan valor a la belleza de Manuela, pero la simpatía que siente por la joven llevan a Mármol a compensar al personaje con rasgos de inteligencia y bondad. Un caso especial es el del personaje de Martín Santa Coloma: a pesar de tratarse de un colaborador de Rosas y reconocido ejecutor de vidas, Mármol no vacila en escribir que se trataba de un hombre "de gallarda estatura, como de treinta y ocho o cuarenta años, de hermosos ojos, moreno, de espeso y negro bigote..." (p. 188).

Por otra parte, la concepción que se tenía de la mujer en el siglo XIX se advierte claramente en las opiniones del narrador de *Amalia*. Por ejemplo, adopta el papel de gran conocedor del carácter femenino al considerar que las mujeres son seres muy sensibles pero poco racionales, actúan espontáneamente "cuando ejecutan alguna acción de valor, que siempre es en ellas la obra, no del raciocinio, sino de la inspiración" (p. 21). Además, predice con gran seguridad las reacciones femeninas ante determinadas circunstancias: los celos de Florencia son expresión de una "terrible

enfermedad" que todas las mujeres padecen en diferentes etapas de la vida:

[Florencia] empezó a pasearse por la sala con el aire más negligente del mundo, mientras en su inexperto corazón ardía la abrasadora fiebre de los celos; esa terrible enfermedad del amor cuyos mayores estragos se obran a los diez y ocho y a los cuarenta años en la vida de las mujeres (p. 145).

Estas opiniones devaluadoras de las capacidades intelectuales femeninas resultan hoy en día muy cuestionables desde la perspectiva de los estudios de género, pero son coherentes con la época.

Al analizar la forma en que Mármol construye sus personajes no podemos dejar de estar de acuerdo con Viñas: la "mirada" romántica de Mármol no logra ser del todo integradora; a lo dado e inmediato que rodea a Rosas y su grupo opone lo que Viñas denomina "idealizado" y "estéticamente falso". Estas contradicciones, a nuestro modo de ver, las resolverá en el nivel simbólico, como veremos más adelante, y acaso sean también el resultado de las resistencias que ofrece la historia al convertirse en materia de la literatura.

Sin embargo no podemos dejar de señalar la originalidad de sus personajes y el intento por representar en ellos a la sociedad de la época en su totalidad.

Espacio

La descripción del espacio en los textos literarios alcanzó gran importancia durante el siglo XIX a un grado tal que dejó de considerarse tan sólo el telón de fondo de una obra, como solía ocurrir en obras anteriores (renacentistas o neoclásicas). En nuestro siglo, el estudio del espacio novelesco ha mostrado aspectos reveladores de la obra:

Lejos de ser algo indiferente, el espacio de una novela se expresa, pues, con ciertas formas y se reviste de múltiples sentidos hasta constituirse en ocasiones en la razón de ser de la obra.¹²²

Roland Bourneuf y Real Ouellet advierten que el novelista, al igual que el dramaturgo, siempre proporciona al lector "un mínimo de indicaciones 'geográficas'", como puntos de referencia para ubicar el relato y "lanzar la imaginación del lector".

José Mármol, como la mayoría de los novelistas del siglo XIX, confiere al espacio una importancia primordial en el relato, que, como veremos después, adquiere carácter simbólico, dedicando incluso capítulos enteros a la descripción de escenarios. Desde un principio proporciona al lector los datos de la ubicación geográfica del lugar donde se desarrollará la historia y describe los espacios cada vez que la acción se traslada a nuevos escenarios. Mármol no requiere en absoluto de la imaginación del lector; los espacios que aparecen en su novela son lugares reales en cuya identificación no cabe la menor duda. El propósito por representarlos de manera lógica, cual si se siguiera un plano, y facilitar a los lectores la ubicación de sus escenarios se advierte desde el primer párrafo de *Amalia*:

El 4 de mayo de 1840, a las diez y media de la noche, seis hombres atravesaban el patio de una pequeña casa de la calle de Belgrano, en la ciudad de Buenos Aires (p. 5).

A lo largo de toda la obra Mármol muestra un minucioso trabajo en la descripción de los diversos espacios, tanto de los ficticios como de los reales, en los que se desarrolla la novela. La reconstrucción histórica que hace en *Amalia* se apoya en gran medida en la descripción de lugares reales como la ciudad de

¹²² Roland Bourneuf y Real Ouellet, *La novela*, Madrid, Ariel, 1983, p. 116.

Buenos Aires, sus calles y edificios, el Río de la Plata y la ciudad de Montevideo.

En el estudio que realiza Antonio Pagés Larraya para rastrear las primeras apariciones de Buenos Aires en la narrativa argentina menciona que desde su fundación la ciudad se reveló como tema inagotable para la ficción, como lo demuestran las numerosas historias y leyendas, reales o inventadas, que se propagaron al tiempo que la ciudad se establecía. Sin embargo, las disposiciones de la corona española que impedían el cultivo de las letras retardaron la aparición del género propiamente novelesco, aunque de alguna manera los primeros relatos no estaban desprovistos de ciertos recursos que ya lo anticipaban.

Durante los tres siglos de dominio español y hasta mediados del XIX, en la Argentina como en toda la América española, la novela es un género inexistente. El Buenos Aires colonial quedó sin embargo reflejado en los relatos y apuntes de viajeros, memorialistas e historiadores, y pasados los años, en eruditas evocaciones históricas, obras todas en cuya composición el arte no estuvo ajeno.¹²³

Las investigaciones que realiza Pagés Larraya le permiten concluir que *Amalia*, sin ser la primera "obra de ficción artística" en la que aparece la ciudad de Buenos Aires,¹²⁴ sí es la primera que logra la reconstrucción literaria más completa que "se nutre en lo profundo de la realidad local" y gracias a la cual se compensa un tanto el tono subjetivo que priva en otros pasajes. Este autor considera que las obras anteriores a *Amalia* no tienen más valor que el propiamente histórico ya que presentaban solamente algunos aspectos de la ciudad capital.

¹²³ Antonio Pagés Larraya, "Buenos Aires en la novela", *Revista de la Universidad de Buenos Aires*, año IV, núm. 2 (1946), p. 254.

¹²⁴ Este título Pagés lo otorga a "El Matadero" (1838), de Esteban Echeverría.

La preocupación de Mármol por la ubicación espacial también es advertida por Pagés Larraya:

Parece, por otra parte, haber preocupado a su autor fijar constantemente la trayectoria detallada de sus personajes por el ámbito urbano. Sería muy fácil reproducir en el trazado actual de la ciudad todos los viajes que los hombres y las mujeres de *Amalia* realizan en el Buenos Aires de la tiranía.¹²⁵

En *Amalia* la ciudad de Buenos Aires es un elemento que interactúa en la trama y cuya presencia se advierte como la de un personaje más: "En Buenos Aires el aire oye, la luz ve, y las piedras o el polvo repiten luego nuestras palabras a los verdugos de nuestra libertad" (p. 6). Mármol logra esta presencia no solamente a través del efecto de realidad que da la detallada descripción topográfica en la que se nombran calles y sitios específicos, sino también de la vida porteña, las costumbres de sus habitantes, los ruidos de la ciudad al despertar:

El monótono ruido de nuestras pesadas carretas, dirigiéndose a los mercados públicos, el paso del trabajador, el canto del lechero, la campanilla del aguador, el martilleo del pan entre las árganas; todos esos ruidos especiales y característicos de la ciudad de Buenos Aires al venir el día... (p. 399)

Los paisajes de la naturaleza son espacios solitarios que se relacionan y se funden con los estados de ánimo y los pensamientos más íntimos de los personajes:

La luna escondió en ese momento su faz de nácar entre los velos de una parda nube, 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 (p. 309).

¹²⁵ *Ibid.*, p. 257.

Estudios más recientes y acuciosos en torno al problema del espacio en los textos literarios han permitido identificar algunas estrategias de las que se valen los escritores para crear el espacio narrativo y ambientar los acontecimientos.

El trabajo de Yuri Lotman menciona, entre otras estrategias, la utilización de espacios con características contrastantes y algunas de las interpretaciones más comunes que se han hecho al respecto. Así, por ejemplo:

Un espacio cerrado al interpretarse en los textos a través de diversas imágenes espaciales cotidianas como casas, ciudades, patrias, y al dotarse de determinados atributos, como "natal", "cálido", "seguro", se opone al espacio "exterior" abierto y a sus rasgos: "ajeno", "hostil", "frío". Son asimismo posibles las interpretaciones contrarias.¹²⁶

De esta manera, con excepción de los lugares reales de Buenos Aires y Montevideo que son descritos con gran apego a la realidad, la organización espacial de la novela está determinada por el contraste entre los espacios en que actúan los personajes principales y aquellos reservados a Rosas y los federales. Las oposiciones más frecuentes para presentar los espacios en *Amalia* son: espacios cerrados vs. espacios abiertos, espacios iluminados vs. espacios oscuros, espacios "civilizados" vs. espacios "bárbaros". Los primeros reservados a los protagonistas y los segundos a los antagonistas.

Los personajes principales son presentados por lo general en espacios cerrados e iluminados donde se transmite tranquilidad: las casas de Amalia, de Daniel, de Florencia. El peligro proviene del mundo abierto donde actúan los personajes de la Federación y la Mazorca, lugares abiertos, oscuros, que provocan tensión: las calles

¹²⁶ Yuri M. Lotman, *Estructura del texto artístico*, Madrid, Istmo, 1978 (Colección Fundamentos, 58), p. 281.

de Buenos Aires a altas horas de la noche, las inmediaciones del Río de la Plata, las barrancas desiertas de Los Olivos, la casa de Rosas siempre concurrida por personajes siniestros.

En general los personajes se mantienen dentro de los espacios que los definen. Los únicos personajes que trasponen los límites de sus espacios e incursionan con soltura en los de sus enemigos son Daniel Bello y Florencia. La movilidad de Daniel llega a ser exagerada y contrasta con la inmovilidad de Amalia, quien siempre aparece en espacios cerrados y se resiste a alejarse de la seguridad de su casa.

Tiempo

El tema del tiempo en el discurso narrativo se ha manejado a partir de la interpretación de la relación espacio-tiempo como algo indisociable de cualquier hecho. La literatura considerará el espacio-tiempo del discurso narrativo como *acontecimientos* que se organizan en una "serie temporal estructurada".¹²⁷ De esta manera, la cuestión del tiempo al interior del texto literario se traduce en estrategia narrativa.

Al tratar aquí esta categoría por separado se han querido mostrar algunos aspectos de la obra que se hacen más visibles desde esta perspectiva y la intención de Mármol de apoyar el carácter histórico de su obra en lo temporal.

En *Amalia* el tiempo adquiere una peculiaridad debido a la marcada insistencia con que el narrador precisa la hora exacta y el día de la mayoría de los hechos que ocurren. El tiempo novelesco transcurre entre el 4 de mayo y el 5 de octubre de 1840, período crítico de la dictadura de Rosas cuando el terror se desata en la ciudad de Buenos Aires; y el tiempo real, que marca el ritmo del

¹²⁷ Samuel Gordon, comp., *El tiempo en el cuento hispanoamericano. Antología de ficción y crítica*, México, UNAM, 1989, p. 12.

relato, es un tiempo que se retarda y se acelera a voluntad del narrador para mostrar su adhesión o rechazo a ciertas situaciones y personajes.

La novela está estructurada en cinco partes divididas a su vez en capítulos:

Tiempo real que transcurre

- Parte 1. Noche del 4 de mayo de 1840 hasta la tarde del día siguiente (13 capítulos).
- Parte 2. Diez de la mañana del 24 de mayo ("veinte días después de esa noche aciaga") hasta la medianoche del mismo día (12 capítulos).
- Parte 3. 23 de julio al 6 de agosto (16 capítulos)
- Parte 4. Madrugada del 16 de agosto hasta la madrugada del 1 de septiembre (17 capítulos).
- Parte 5. 1 de septiembre al 5 de octubre, con algunos retrocesos y saltos temporales (19 capítulos).

Algunas veces el narrador aprovecha para contar pequeñas historias dentro de la novela, como es el caso de la historia del coronel de milicias Julián González Salomón, presidente de la Sociedad Popular Restauradora (mejor conocida como la "Mazorca") y la de Doña Marcelina.

Este manejo cronológico más o menos lineal en el que se retoma siempre la historia de cada personaje en el punto donde se quedó tiene relación, sin duda, con la dificultad narrativa para convertir el tiempo pluridimensional en un tiempo sucesivo y lineal. Alfredo Veiravé señala que Mármol resuelve esta dificultad en *Amalia* tratando lo temporal como la suma de tiempos personales:

El narrador imaginario parte de la base de que el tiempo es un problema personal de cada personaje, una suerte de camino individual recorrido

paralelamente, y que a veces se bifurca para retornar al tiempo general que le sirve de guía.¹²⁸

El ritmo narrativo puede adivinarse un tanto en la división temporal que se destina a cada parte; las dos primeras, dedicadas más a la presentación de la historia y de los personajes relatan cada una los sucesos de un sólo día, las últimas partes abarcan períodos más amplios.

La constante de ubicar exactamente el día en que algún acontecimiento tiene lugar y de no dejar cabos sueltos en la historia de los personajes se interrumpe con la imprecisión temporal de algunos capítulos de la quinta parte y con el final de la novela.

A los dos identificados en el relato de ficción: el tiempo de la historia o tiempo de la aventura y el tiempo del discurso o tiempo de la escritura, Bourneuf y Ouellet agregan otro tiempo: el de la lectura. El tiempo de la escritura es muy importante porque el escritor refleja, además del tiempo de la aventura, el de su propia época. El momento de la escritura no siempre coincide con el momento en que sucede la aventura, sin embargo esta falta de sincronía se mantiene igual con el transcurso de los años. En cambio, la distancia entre el momento de la aventura y el momento en que el lector conoce la novela se vuelve cada vez mayor en la medida en que transcurre el tiempo y con el paso de los años puede cambiar el valor y el sentido de una obra. Este es el caso de *Amalia*. Concebida quizá, en su edición incompleta de 1851, como propaganda política contra la dictadura rosista, el sentido de la obra completa que finalmente aparece en 1855 es otro debido a varias razones: al tiempo transcurrido, a la caída de la dictadura rosista y a algunos cambios hechos al texto con el fin de dar a la novela una mayor objetividad que parecería restarle la insistente condena del gobierno de Rosas.

¹²⁸ Alfredo Veiravé, "Estudio Preliminar", en José Mármol, *Amalia*, Buenos Aires, Kapelusz, 1968, p. 24.

Con el "sistema" que Mármol plantea en la "Explicación" (advertencia con la que se inicia la novela) y que consiste en describir en forma retrospectiva hechos y personajes contemporáneos, el autor pretende aproximar su narración al concepto de novela histórica. Al alejar premeditadamente el tiempo de la escritura del tiempo de la aventura, Mármol puede considerar como algo pasado una etapa de la historia argentina que todavía no ha concluido cuando él empieza a escribir su novela.

En el apartado dedicado a la escritura de la novela Roland Barthes señala que el pretérito es el tiempo ficticio por excelencia no sólo de la novela, sino de cualquier invención o explicación de la realidad: cosmogonías, mitos, historias, etc., porque supone un mundo construido.¹²⁹ Los acontecimientos históricos que narra Mármol son de un pasado inmediato, todavía en proceso de asimilación e interpretación, por lo que el uso del pretérito permite darle a esta historia inmediata la apariencia de algo concreto y estable, algo ya superado.

El pretérito indefinido es por lo tanto finalmente la expresión de un orden y por consiguiente de una euforia. Gracias a él, la realidad no es ni absurda ni misteriosa, es clara, casi familiar, reunida a cada instante y contenida en la mano de un creador; soporta la ingeniosa presión de su libertad.

El pasado narrativo pertenece al sistema de seguridad de las Bellas Artes. Imagen de un orden, constituye uno de los numerosos pactos formales establecidos entre el escritor y la sociedad para justificación de uno y serenidad de la otra... Aún inmerso en el más sombrío realismo tranquiliza, porque, gracias a él, el verbo expresa un acto cerrado, definido, sustantivado.¹³⁰

Al decir que el sistema que adopta en *Amalia* "armonizará perfectamente" con las generaciones venideras Mármol está

¹²⁹ Roland Barthes, *El grado cero de la escritura*, México, Siglo XXI, 1978, p. 36.

¹³⁰ *Ibid.*, pp. 37-38.

manifestando su deseo de que su obra sea leída, junto a los textos historiográficos, como testimonio de una época. Es por esta razón que maneja con tal exactitud las fechas de los sucesos ficticios de manera que cronológicamente coincidan con los acontecimientos históricos más relevantes.¹³¹

3. *Espacio, tiempo y campo simbólico*

El trabajo de análisis de los elementos espacio-temporales de esta novela puede ser enriquecido significativamente mediante el estudio de algunos símbolos de la época presentes en *Amalia* que plantean el conflicto civilización-barbarie y que Mármol recupera y reinterpreta junto a otros de la tradición universal, pero también de elementos que sufren un proceso de simbolización y en esta obra se convierten en representativos de estos dos modelos culturales.

La identificación de las relaciones que establecen entre sí los elementos simbólicos de *Amalia* nos ha permitido definir la estructura del campo simbólico de esta novela.

Los símbolos de la novela se organizan en un campo o sistema constituido a partir de relaciones básicas de identidad, oposición y asociación.¹³² La oposición binaria básica es la constituida por la pareja antinómica civilización-barbarie, a partir de la cual se tejen "redes" de oposiciones —"constelaciones" simbólicas y series de oposiciones— que amplían y confirman esta antinomia fundamental para toda la generación de Mármol.

¹³¹ Se hace una excepción con cierto artículo del cura Gaete publicado un año después de los hechos que se narran. En una nota al pie Mármol reconoce esta diacronía y ofrece una explicación de su proceder.

¹³² Para el empleo de estas relaciones básicas en la constitución de un campo semántico y léxico, véase por ejemplo Georges Mounin, "La estructura de un vocabulario político y social", en *Claves para la semántica*, Barcelona, Anagrama, 1974, pp. 58-69.

Pero no se trata sólo de un recurso estilístico, sino de la manera propia del ser humano de concebir el medio social, aquello que Bourdieu llama "taxonomías prácticas", y que en este caso también apoyan una estrategia política:

nuestra percepción del mundo social [está] guiada por taxonomías prácticas, oposiciones entre lo alto y lo bajo, lo masculino (o viril) y lo femenino, etc., y las clasificaciones producidas por esas taxonomías deben su efectividad al hecho de que son "prácticas"...¹³³

En efecto, como veremos al final de este apartado, el trabajo simbólico en *Amalia* permite a Mármol reforzar su interpretación de la oposición civilización-barbarie y su propia posición en ese nuevo mundo interpretado.

El conflicto civilización-barbarie se encuentra presente en el debate político y en la producción literaria argentina.¹³⁴ Estas categorías, formuladas en el Viejo Mundo para mostrar el "rezago" cultural de pueblos como los latinoamericanos con respecto a Europa, sólo alcanzan reconocimiento popular en la Argentina con el *Facundo* (1845) de Sarmiento.

En su investigación sobre la barbarie en la narrativa argentina, María Rosa Lojo señala que, a diferencia de Sarmiento, que equiparaba la barbarie con la naturaleza, Mármol maneja la oposición naturaleza-ciudad como "polaridades estéticas" según las cuales la barbarie no proviene de la naturaleza sino de la ciudad, de su mismo gobierno:

"Barbarie" no es, en la escritura de Mármol, lo natural, lo precultural, lo que no puede ser de otro modo. Antes bien, la barbarie se halla ahora en

¹³³ Richard Jenkins, *Pierre Bourdieu*, Londres-Nueva York, Routledge, 1994, p. 38.

¹³⁴ Véase Félix Weinberg, "La antítesis sarmientina 'civilización-barbarie' y su percepción coetánea en el Río de la Plata", *Cuadernos Americanos*, núm. 13 (1989), pp. 97-118.

pleno corazón de la ciudad culta. Es la corrupción, la degradación de un previo estado feliz, dirigida por una voluntad inteligente y perversa (Rosas) que gobierna instrumentos ciegos: los degenerados asesinos de la Mazorca.¹³⁵

Para Mármol la naturaleza es un "orden divino", un sistema armónico donde la barbarie no tiene cabida; es el hombre quien la puede corromper o perfeccionar. El mismo Rosas, gaucho "civilizado", es quien ejerce la barbarie. En la interpretación de Mármol, la ciudad no es totalmente equiparable a la barbarie, es un espacio más, dividido por el hombre, donde ambas conviven y se enfrentan.

En este sentido es que proponemos aquí el análisis de los símbolos y las relaciones que se establecen entre ellos para representar este conflicto y que autores como Noemí Ulla ya han identificado:

Mármol rescata para la expresión viva muchos términos que sus contemporáneos empleaban desprovistos de significado; habilidad que utilizará con parecido éxito al recrear los símbolos más comunes a toda época de violencia y terror.¹³⁶

En el plano simbólico la novela se organiza en torno a un símbolo dominante que es la casa de Amalia, caracterizada por un espacio cerrado y protegido pero no clausurado a la realidad, sino muy por el contrario, lleno de luz y con ventanas abiertas al mundo a la manera del gabinete ilustrado.

La casa de Amalia es un símbolo diurno (luminoso) de la

¹³⁵ María Rosa Lojo, "Amalia: la 'barbarie' como anti-naturaleza", en *La "barbarie" en la narrativa argentina (siglo XIX)*, Buenos Aires, Corregidor, 1994, p. 79.

¹³⁶ Noemí Ulla, "El rosismo en la novela *Amalia*", en Mirta Yáñez, comp., *op. cit.*, p. 292.

civilización que Mármol asocia con la cultura de influencia europea, el refinamiento, el diálogo, el debate de ideas, el conocimiento:

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, una de batista hacia la parte interior, y otras de raso azul, muy bajo, hacia los vidrios de la ventana... (p. 30).

La luz que siempre proyecta este espacio se opone a la oscuridad que impera en los dominios de Rosas; mientras la casa de Amalia es un símbolo apolíneo de equilibrio, medida, conocimiento, ideas claras, razón, la de Rosas lo es del orbe nocturno y dionisiaco, que incluye desorden, exceso, desmesura, irracionalidad, salvajismo.

Un inmenso patio cuadrado y sin ningún farol que le diese luz, dejaba ver la que se proyectaba por la rendija de una puerta a la izquierda, que daba a un cuarto con una mesa en el medio, que contenía solamente un candelero con una vela de sebo, y unas cuantas sillas ordinarias... (p. 52).

En el *Diccionario de los símbolos* de Jean Chevalier, la noche, símbolo romántico por excelencia, es presentada como "lo indeterminado", como "la imagen de lo inconsciente". Pero también, como todo símbolo, la noche posee un doble significado: "el de las tinieblas donde fermenta el devenir, y el de la preparación activa del nuevo día, donde brotará la luz de la vida".¹³⁷

En esta oposición entre el espacio diurno y el nocturno, Mármol caracteriza los valores de los distintos grupos que alternan

¹³⁷ Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder, 1993, p. 754.

en la novela; la luminosidad que rodea a los protagonistas se asocia con la bondad, la belleza, la sabiduría, la razón, y se convierte en la esperanza de que, a pesar del triunfo aparente de la barbarie, simbolizada por la oscuridad y las tinieblas, la civilización sea posible.

Rosas mismo es el símbolo de lo dionisiaco que desencadena las fuerzas oscuras surgidas de lo inconsciente. Como Dionisios, es Rosas quien preside "los desenfrenos que produce la embriaguez, todas las formas de la embriaguez" y provoca la regresión hacia formas caóticas y estados primitivos del ser humano que se manifiestan en orgías. El descuartizamiento con que los hombres de Rosas impiden el intento de fuga con el que da inicio la novela muestra la comunión sangrienta que proporciona el sacrificio:

Lynch, Maisson, Oliden, rodando por el suelo, ensangrentados y aturdidos bajo las herraduras de los caballos, se sienten pronto asidos por los cabellos, y que el filo del cuchillo busca la garganta de cada uno, al influjo de una voz aguda e imperante, que blasfemaba, insultaba y ordenaba allí: ¡los infelices se revuelcan, forcejean, gritan; llevan sus manos, hechas pedazos ya, a su garganta, para defenderla!... ¡todo en vano!... El cuchillo mutila las manos, los dedos caen, el cuello es abierto a grandes tajos; y en los borbollones de la sangre se escapa el alma de las víctimas a pedir a Dios la justicia debida a su martirio (p. 10).

Y la sangre misma, símbolo universal de la vida pero a la vez de las pasiones y la violencia —como en el caso de *El matadero*—, adquiere una segunda significación en *Amalia* cuando Mármol la asocia con la divisa punzó, distintivo de la Federación que era obligatorio portar y que aumentaba de tamaño a medida que las posiciones políticas se radicalizaban y el ejército libertador de Lavalle, ya en las cercanías de Buenos Aires, se convertía en una amenaza para el gobierno de Rosas. Si bien es cierto que, como se acaba de decir, universalmente la sangre representa la vida, también es un símbolo opuesto a la luz porque corresponde al calor del

cuerpo y es vehículo de las pasiones y no de la razón. Es éste último el significado que adquiere en la novela, diferente al tradicional, que refuerza la imagen de una época de terror.

La asociación finalmente triunfante de sangre y vida jamás llega a ocultar por completo la otra, subyacente, de sangre y muerte. Puesto que no hace más que rozar la conciencia, no llega a distinguir definitivamente los aspectos benéficos de los perniciosos, los fastos de los nefastos; y así se ha incrementado el misterio que la sangre lleva en sí y su contradicción existencial.¹³⁸

Al color rojo punzó de la divisa, Mármol opone el azul celeste de la bandera argentina. Simbólicamente el azul es el más inmaterial de los colores, desmaterializa todo cuanto toma esta tonalidad. Así, la casa de Amalia, decorada en este color, es una alusión al espíritu de la patria que no puede ser otra que la construida con los ideales de Mayo y que se contrapone a la dictadura:

Tapices, colgaduras, porcelanas, todo se presentaba a los ojos del jefe de policía con los colores blanco y celeste, blanco y azul, celeste o azul solamente. Y las pobladas cejas del intransigente federal empezaban a juntarse y endurecerse.

"Bien puede ser que aquí no haya nadie oculto, como me lo asegura Mariño; pero, a lo menos, no será porque en esta casa no haya unitarios", se decía a sí mismo (p. 382).

El azul celeste permite también vincular a la Generación del 37 con la de 1810. En efecto, la patria y su historia reciente se hacen presentes en Mayo, símbolo que remite al 25 de mayo de 1810 (fecha de la declaración de independencia de España), y que fue recogido y enriquecido por Esteban Echeverría en el proyecto con

¹³⁸ Jean-Paul Roux, *La sangre. Mitos, símbolos y realidades*, Barcelona, Ediciones Península, 1990, p. 11.

el que buscaba revolucionar la literatura argentina. Mármol retoma este símbolo de inspiración política, tema de la mayor parte de su producción poética en el exilio, y lo utiliza para dar profundidad histórica a su novela.

La vinculación de los protagonistas de *Amalia* con los ideales de Mayo es reforzada al identificar este símbolo con otro tomado de la tradición universal, la espada. La simbología de la espada está relacionada con la luz y el relámpago, debido a que ésta posee una hoja que brilla; es el símbolo del combate para la conquista del conocimiento y la liberación de los deseos. En *Amalia* la espada representa la fase positiva del poder que permitió la construcción de la patria. Al ser utilizada sólo por los protagonistas, la espada los convierte en defensores de la libertad obtenida en las guerras de independencia.

Mientras los héroes de esta novela combaten a sus agresores frente a frente con la espada, los mazorqueros de la Federación usan puñales y atacan a traición sin dejar posibilidad alguna de defenderse. Al símbolo de la espada, Mármol opone el del puñal y del cuchillo y les adjudica un valor contrario: la destrucción de la patria.

Las actividades predominantes que se desarrollan en las casas de Amalia y Daniel son el diálogo y la lectura; es en estos lugares donde el mundo del libro se hace presente reiterando el ambiente de orden y racionalidad.

Un gabinete inmediato, cuyas paredes estaban casi cubiertas por los estantes de una riquísima librería: eran el aposento y el gabinete de estudio de Daniel Bello (p. 40).

El libro simbólicamente está relacionado con el racionalismo y la utilización constructiva del tiempo: el libro es el símbolo de la ciencia y la sabiduría. Así, la presencia de libros en los espacios de los protagonistas los convierte en seres cultos y civilizados que son

presentados en actividades de lectura. Entre los autores leídos encontramos a dos, considerados por Ghiano como las "deudas mayores" con los "estímulos literarios"¹³⁹ de Mármol, Byron y Lamartine:

la joven leía las *Meditaciones* de M. Lamartine, cuando Daniel llamó a los vidrios de la ventana y, volviendo a la sala, puso la lámpara sobre una mesa redonda de caoba, cubierta de libros y de vasos de flores (p. 22).

Eduardo le traducía uno de los más bellos pasajes del *Manfredo*, de Byron (p. 331).

Eduardo estaba mostrando [a Florencia] los grabados que ilustran las obras completas de lord Byron (p. 332).

Pero también citan en sus conversaciones textos y autores conocidos como el *Quijote* y la Biblia, entre los primeros; y entre los segundos a Molière, Rousseau y, por supuesto, a Walter Scott. De los autores argentinos Mármol no puede dejar de hacer referencia a Florencio Varela, poeta clásico de los unitarios y descubridor de sus dotes literarias, y criticar a Pedro de Angelis, intelectual al servicio de Rosas.

Frente a los libros y al mundo del conocimiento que representan, Mármol retrata la "incultura" de las masas federales, la anomia social. Estos símbolos contribuyen a crear este contraste entre lo civilizado y lo bárbaro:

El soldado desdobló el papel, lo miró, vio por todos lados un sello que había en él, y dándosele a otro de los soldados, le dijo:

—Lee tú que sabes (p. 348).

Las escenas de diálogo y debate de ideas se refuerzan con la presencia de un elemento que al incluirse se convierte en símbolo

¹³⁹ Juan Carlos Ghiano, "Prólogo", p. XXVI.

de la civilización y el progreso: el café como bebida que "desembriaga y estimula el intelecto".¹⁴⁰

Ya desde el siglo XVII el café se había convertido en Europa en la bebida predilecta de la burguesía y se le atribuían propiedades para aumentar la actividad intelectual y prolongar el tiempo disponible para el trabajo. Jules Michelet atribuía al café la misión de "desembriagador de toda una época".

El café, la bebida de la sobriedad, poderoso alimento del cerebro, que a diferencia del alcohol potencia la limpieza y la lucidez; el café que ahuyenta las nubes de la imaginación y su turbia pesadez; que ilumina la realidad de las cosas con el súbito rayo de la verdad.¹⁴¹

La hora del café, que recuerda la función social del salón entre la burguesía europea, es para los protagonistas de *Amalia* una invitación a la conversación y la ocasión para poner en práctica el ingenio:

—Café, mi prima, café, porque nos morimos de frío; nos hemos levantado de la mesa para venirlo a tomar contigo (p. 331).

Sentados alrededor de la mesa, todos se entretenían en ver a Daniel saborear el café como un perfecto conocedor (p. 334).

—Ya usted ve; está empeñado en buscar similitudes con los grandes hombres por medio del café —dijo madama Dupasquier (p. 332).

Este buen señor [Voltaire] decía que una taza de café valía más que un vaso de agua del Hipocrene (p. 332).

¹⁴⁰ Wolfgang Schivelbusch, *Historia de los estimulantes. El paraíso, el sentido del gusto y la razón*, Barcelona, Anagrama, 1995 (Col. *Argumentos*, 160), p. 29.

¹⁴¹ Jules Michelet, citado por Wolfgang Schivelbusch, *ibid.*, p. 52.

El buen ginebrino [Rousseau] tenía el exquisito gusto de pararse a aspirar el olor del café tostado, dondequiera que lo percibía (p. 332).

[A Napoleón] la enfermedad de familia se le agravó a causa de los toneles de café que había tomado en su vida (p. 333).

—Don Pedro de Angelis, porque este autor no puede parecerse a mí desde que no toma café; toma agua de pozo, la más indigesta de todas las de este mundo, razón por la cual no ha podido digerir todavía el primer volumen de sus documentos históricos (p. 333).

En sus inicios en Europa el establecimiento donde se vendía café empezó a funcionar como lugar para realizar negocios, y más tarde se convirtió también en lugar de reunión para otras actividades de la burguesía: el periodismo y la literatura.

Durante los siglos XVII y XVIII la gente no sólo acudía al café para hacer negocios sino también para discutir cuestiones políticas y literarias, o para leer la prensa ahí expuesta. Café y diarios, café y periodismo, café y literatura, son asociaciones antiguas que perviven hasta nuestros días.¹⁴²

Es sin duda este ambiente de actividad política y literaria el que reinaba en el medio intelectual del Montevideo que Mármol vivió y que justamente retrata en la novela en un café que es centro de reunión de intelectuales:

El café de don Antonio era la bolsa política de Montevideo en 1840 desde las siete hasta las once de la noche, en cuyas horas se sucedían dos géneros de concurrentes: unos que iban, de las seis a las ocho de la noche, a hablar de política y tomar café; y otros, de las ocho a las once, a hablar de política, jugar y cenar (pp. 300-301).

Contrariamente, los antagonistas de *Amalia* toman mate, bebida tradicional argentina que en este caso se utiliza para simbolizar la

¹⁴² *Ibid.*, p. 77.

continuidad de la costumbre frente al progreso. La preparación del mate implica un cierto ceremonial que remite a relaciones de servidumbre. A través de la escena del mate, Mármol busca mostrar la contradicción entre la tradición y las relaciones de igualdad engañosa que propiciaba el falso federalismo de Rosas:

[Doña María Josefa Ezcurra] tomaba un mate de leche que le servía y traía por las piezas interiores una negrita joven.

—Entre, paisano; siéntese —dijo al hombre de la gorra de paño [un soldado retirado que había servido como cochero en casa de Amalia], que se sentó, todo embarazado, en una silla de madera de las que estaban frente al sofá de la India.

—¿Toma mate amargo, o dulce?

—Como a Usía le parezca —contestó aquél, sentado en el borde de la silla, dando vuelta a su gorra entre las manos.

—No me diga "Usía". Tráteme como quiera, no más. Ahora todos somos iguales. Ya se acabó el tiempo de los salvajes unitarios, en que el pobre tenía que andar dando títulos al que tenía un frac o un sombrero nuevo. Ahora todos somos iguales, porque todos somos federales (p. 311).

Y en cuanto al tiempo, también existe en la novela una serie de elementos simbólicos que refuerzan la oposición básica civilización-barbarie. Ésta oposición temporal enfrenta el reloj, tiempo de la eficiencia individual y la marcha de la sociedad y el tiempo rítmico, difuso, desorganizado, del rosismo.

El tiempo como expresión del orden natural es invertido por la barbarie. En este sentido Rosas representa en la novela la corrupción del tiempo, la inversión de lo natural. Se destacan sus costumbres nocturnas y la disposición total del tiempo de sus colaboradores y subordinados al grado de hacerlos esperar indefinidamente o llamarlos a su presencia en cualquier momento del día o de la noche:

ese hombre que, como invertía los principios políticos y civiles de una sociedad, invertía el tiempo, haciendo de la noche día para su trabajo, su comida y sus placeres (p. 59).

—Monte usted a caballo, vaya a la casa del ministro inglés, hable con él y dígale que lo necesito ahora mismo.

—¿Si está durmiendo?

—Que se despierte (p. 73).

Esta situación contrasta con Daniel Bello para quien el tiempo se traduce en actividad y su aprovechamiento requiere de organización y precisión:

—Son las nueve y media de la noche, señores, y nadie puede equivocarse en una hora de tiempo cuando lo espera una cita importante (p. 228).

para aquella organización inquieta, para aquella existencia tormentosa, no había en el tiempo un solo minuto inútil, pues todos estaban consagrados a la actividad de su inteligencia y de su corazón (p. 241).

De esta manera el uso del reloj es también un símbolo que se identifica con esta idea práctica del tiempo. Mientras que los protagonistas se sirven de él para obtener un mayor provecho del tiempo, los mazorqueros no saben usarlo:

Y examinaba y volvía a examinar el reloj a la luz de su cigarro.

—¡Y está andando! —dice, aplicándoselo al oído—, pero yo no sé..., yo no sé cómo se sabe la hora... —y volvía a iluminar su preciosa alhaja...—
¡Esta es cosa de unitarios! (p. 18).

En lo temporal, la vigencia del símbolo de Mayo se identifica como un vínculo del pasado inmediato con el futuro. En el pasado Mayo fue la independencia política que se continuará en el futuro con la independencia intelectual.

Pero el pensamiento de mayo había bebido sus inspiraciones en fuente harto caudalosa para poder conformarse con asignar a la revolución los límites de una independencia política y de una libertad civil solamente. El inició más que todo eso, y por más que todo eso combatieron sus hijos (p. 52).

Libres en política, y colonos en tradiciones sociales, legislativas y filosóficas, habría sido una anomalía monstruosa (p. 53).

En este sistema de relaciones el elemento que se opone a Mayo es la "restauración" del orden que representa Rosas, como un retroceso al pasado colonial de los siglos XVII y XVIII, como la corrupción del ideal de Mayo.

La forma de concebir el tiempo en los diferentes bandos de la novela puede asociarse con una dirección. Los protagonistas, al asociar el tiempo con la marcha de la historia, con el progreso, le atribuyen un sentido lineal, mientras que el retorno al pasado colonial, a la dependencia política y cultural que buscan Rosas y su grupo, nos muestra una concepción cíclica de un orden que se repite. Chevalier dice: "el movimiento circular es perfecto, inmutable, sin comienzo ni fin, ni variaciones; lo que lo habilita para simbolizar el tiempo, que se define como una sucesión continua e invariable de instantes todos idénticos unos a otros..."¹⁴³

Esta forma de concebir el tiempo en ambos grupos se refuerza al asociarla también con el mate y el café como elementos simbólicos. Al favorecer y prolongar la actividad intelectual el café conduce al progreso; y la preparación del mate representa un ciclo que consume un tiempo sin provecho:

Inmediatamente apareció un soldado, y paróse en la puerta, con un mate en la mano. Allí quedó clavado.

Rosas continuaba sus paseos.

Al volver de uno de ellos, estiró el brazo, cogió el mate, tomó dos o tres tragos, sin moverse, volviólo al soldado, y siguió sus paseos.

El soldado quedó en su mismo lugar con el mate en la mano.

Al cabo de dos o tres minutos volvióse a repetir la misma escena, hasta que, habiendo sonado el aire entre la bombilla, el autómatá salió a renovar el agua.

Y Rosas continuaba sus paseos.

Y el cebador de mate iba y venía (pp. 134-135).

¹⁴³ Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *op. cit.*, p. 301.

Al trasladar el conflicto civilización-barbarie al campo simbólico, Mármol resuelve en la ficción las contradicciones que se dan en el campo político de su época. Si en la realidad del juego de poderes el triunfo inmediato se resuelve en favor del rosismo —la barbarie y la "restauración" del orden—, en el plano narrativo simbólico el triunfo se atribuye a la civilización.

Por ello no es casual que el espacio de símbolos representativos de la civilización sea más nítido y destacable que el espacio simbólico ligado a la barbarie, siempre oscuro, difuso, y sobre todo definido por oposición a lo civilizado. Así, por ejemplo, al reloj se opone el no uso del reloj, a los libros el analfabetismo y desconocimiento de la lectura, y a la casa civilizada las calles oscuras y desiertas. La barbarie es entonces lo corrompido, lo vulgar, lo informe que habita incluso la ciudad.

Ghiano advierte las dificultades que esta interpretación ofrece en el plano narrativo:

Su concepto [de Mármol] de la novela como género literario y de las posibilidades históricas entró en conflicto con su interpretación del espacio argentino y con el compromiso cronológico de un pasado inmediato, visto como si fuese una época totalmente superada.¹⁴⁴

Al mismo tiempo, Mármol resuelve en el nivel simbólico una serie de contradicciones que vivió en el campo intelectual de su época, y esto le permite legitimar su posición respecto de la Generación del 37. Esta posición era compleja, tanto por su desfase generacional —ya que por ser más joven tuvo menor contacto directo con los hombres del 37—, como por su simpatía con el unitarismo —en lo que difería de la primera posición de los

¹⁴⁴ Juan Carlos Ghiano, "Amalia de José Mármol", en Cedomil Goic, *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana II. Del Romanticismo al Modernismo*, Barcelona, Editorial Crítica, 1991, p. 291.

hombres del 37. De esta manera, a través del proyecto desarrollado en la novela de ampliar la idea de civilización a unitarios, independentistas, románticos e incluso a los "verdaderos" federales, Mármol propone su peculiar "genealogía" ideológica y busca su enlace simbólico en el campo cultural. Por todo esto es que a lo largo de la novela Mármol insiste tanto en la "asociación" de las diferentes facciones políticas como principio de combate contra el enemigo común, la barbarie y la "restauración" autoritaria del orden colonial a que ha dado lugar la tiranía.

CONCLUSIONES

LA NOVELA HISTÓRICA LATINOAMERICANA no surgió sólo como resultado de la evolución de la novela y de la afición por la historia aprendida del romanticismo europeo; la peculiaridad misma de la región y la formación histórica de sus entidades nacionales determinó el gran desarrollo que este género ha tenido a pesar del poco exitoso porvenir que le pronosticaron sus críticos. Al surgir paralelamente con los Estados nacionales, la novela histórica se convierte en un valioso instrumento para la interpretación del período en América Latina.

El temprano surgimiento de la teoría muestra el esfuerzo de nuestros intelectuales por explicar las circunstancias americanas a partir de categorías de análisis tomadas de paradigmas europeos, pero también el intento por adecuar éstas a la propia realidad. Sobre todo a partir del romanticismo y el programa de independencia intelectual de las metrópolis. Los principales aportes a la reflexión teórica sobre el tema en el siglo pasado reflejan en gran medida las preocupaciones y soluciones que se plantearon para consolidar las "comunidades imaginadas" que eran las nuevas naciones.

La adopción del romanticismo europeo coincidió en América Latina con un período de luchas sociales y búsqueda de expresiones culturales propias que los mismos postulados románticos, por su contenido social, contribuyeron a definir y a enriquecer.

En el caso de la Argentina, la renovación estética, filosófica y política que plantea el programa romántico adquiere una fuerza tal que logra congregarse a toda una generación, por lo que, para el análisis y comprensión de la producción literaria de la época, es necesario tomar en consideración elementos exteriores al ámbito literario propiamente dicho.

Amalia (1855), de José Mármol, es la novela fundacional de la Argentina y forma parte del proyecto romántico de cultivar una literatura comprometida con la realidad nacional. La mayor parte

de la obra literaria del período comparte el tema político, por lo que esta característica no es exclusiva de *Amalia*, y el mismo tratamiento del tema político en la obra no es suficiente, a nuestro modo de ver, para clasificarla dentro de la categoría de "novela política argentina".

El debate originado alrededor de esta obra ha sido resultado de la dificultad para precisar una definición de la novela histórica latinoamericana que tome en consideración las circunstancias de su surgimiento y desarrollo en el siglo XIX en esta región y sus diferencias respecto de la europea.

Amalia es una novela histórica en cuanto a la forma debido a que fue escrita siguiendo los modelos establecidos para el género. De ahí que el análisis de la obra con los elementos identificados por Lukács la acerquen al modelo clásico de Walter Scott; es en la distancia temporal de la perspectiva histórica donde se aparta de éste. El autor estaba consciente de esta dificultad y por ello apoyó en otros medios el carácter histórico de su obra.

El carácter histórico novelesco de *Amalia* se aprecia en la voluntad del autor por limitar lo imaginario dentro de la novela y enfatizar la presencia de personajes, situaciones y debates inspirados en la vida nacional. Pero sobre todo, Mármol buscó que el panorama histórico que presentaba se relacionara con un proyecto de vida nacional y tuviera una proyección social.

La reconstrucción histórica del período a través de la producción simbólica nos revela la pervivencia del conflicto civilización-barbarie, antinomia de la que Mármol hace su propia interpretación en esta obra. Pero también el análisis de la manera en que se estructura el plano simbólico nos revela la relación entre las formas del ser humano de percibir el medio social y las formas de representación artística.

El manejo paralelo del plano histórico y del plano simbólico permiten a Mármol resolver en el segundo lo que en el primero no tiene una solución inmediata, e inscribir en el tiempo largo del devenir histórico el tiempo corto de la coyuntura política.

El hombre de letras del siglo XIX tiene además un papel clave en el desarrollo de la vida nacional y en el otorgamiento de un sentido a su historia, en cuanto punto de encuentro entre arte y proyecto político-social-ideológico.

BIBLIOGRAFÍA

Ainsa, Fernando, "Historia y ficción en la literatura iberoamericana", *Plural* (México), núm. 203 (agosto 1988), pp. 58-60.

_____, "De la novela de la historia a la novela histórica: el ejemplo de Eduardo Acevedo Díaz", en Paul Verdevoye, comp., *Discurso historiográfico y discurso ficcional en las literaturas del Río de la Plata. Actas del Tercer Congreso Internacional del CELCIRP*, París, CELCIRP-AALLCA XXè, 1991, pp. 135-146.

_____, "La reescritura de la historia en la nueva narrativa latinoamericana", *Cuadernos Americanos*, núm. 28 (1991), pp. 13-31.

Alegría, Fernando, "La novela romántica", en *Historia de la novela hispanoamericana*, México, De Andrea, 1966, pp. 26-41.

Alonso, Amado, *Ensayo sobre la novela histórica: el modernismo en la gloria de Don Ramiro*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 1942.

Anderson Imbert, Enrique, *Estudios sobre escritores de América*, Buenos Aires, Raigal, 1954.

_____, "El romanticismo", en *Historia de la literatura hispanoamericana*, México, FCE, 1961.

Arrieta, Rafael Alberto, *Historia de la literatura argentina*, Buenos Aires, Peuser, 1958, tomo II.

_____, "Biografía de José Mármol", en Unión Panamericana, *Diccionario de la literatura latinoamericana. Argentina*, Primera parte, Washington, D. C., OEA, 1960, pp. 130-135.

Augier, Ángel, "José María Heredia: novela y realidad de América Latina", *Revista Iberoamericana*, núm. 152-153 (1990), pp. 733-746.

Barthes, Roland, *El grado cero de la escritura*, trad. de Nicolás Rosa, México, Siglo XXI, 1973.

Benítez-Rojo, Antonio, "¿Cómo narrar la nación? El círculo de Domingo Delmonte y el surgimiento de la novela cubana", *Cuadernos Americanos*, núm. 45 (1994), pp. 103-125.

Blanco, José Joaquín, *La literatura en la Nueva España. Conquista y Nuevo Mundo*, México, Cal y Arena, 1989.

Blasi Brambilla, Alberto, *José Mármol y la sombra de Rosas*, Buenos Aires, Pleamar, 1970, pp. 161-176.

Bourdieu, Pierre, "Campo intelectual y proyecto creador", en Marc Barbut *et al.*, *Problemas del estructuralismo* (1966), México, Siglo XXI, 1967.

Bourneuf, Roland y Réal Ouellet, *La novela*, trad. de Enric Sullà, Barcelona, Ariel, 1983 (*Colección Letras e ideas*).

Brushwood, John S., "El enfoque en la acción. *Amalia*, de José Mármol", en *La barbarie elegante. Ensayos y experiencias en torno a algunas novelas hispanoamericanas del siglo XIX*, México, FCE, 1988.

Bueno, Salvador, *La crítica literaria cubana del siglo XIX*, La Habana, Letras Cubanas, 1979 (*Colección Panorama*).

Camurati, Mireya, "Blest Gana, Lukács y la novela histórica", *Cuadernos Americanos*, núm. 6 (1974), pp. 88-99.

Carrero, Elena C., *et al.*, *Proyección del rosismo en la literatura argentina*, Rosario, Universidad Nacional del Litoral, 1959.

Castagnino, Raúl H., "La época de Mayo (1800-1830)", en *Historia de la literatura argentina*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1967, tomo I, pp. 121-144.

Colmenares, Germán, *Las convenciones contra la cultura*, Bogotá, Tercer Mundo, 1989.

Curia, Beatriz, *Edición crítica y anotada de Amalia de José Mármol*, Mendoza, CECTLA-Universidad Nacional de Cuyo, 1989.

Chacón y Calvo, José María, "Heredia y su ensayo sobre la novela", en *Memoria del Cuarto Congreso Internacional del Instituto de Literatura Iberoamericano*, La Habana, Ministerio de Educación-Dirección de Cultura, 1949, pp. 177-198.

Chevalier, Jean y Alain Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder, 1993.

Delmonte, Domingo, "La novela histórica", en Cintio Vitier, *La crítica literaria y estética en el siglo XIX cubano*, La Habana, Biblioteca Nacional José Martí-Departamento Colección Cubana, 1968, tomo I, pp. 114-120.

Echeverría, Esteban, "El Matadero", en David Huerta, comp., *El relato romántico. Una antología general*, México, SEP-UNAM, 1982 (*Colección Clásicos Americanos*, 36).

Fernández Rodríguez, Teodosio, "Prólogo", en José Mármol, *Amalia*, Madrid, Editora Nacional, 1984, pp. 9-43.

Ferreras, Juan Ignacio, *Los orígenes de la novela decimonónica 1800-1830*, Madrid, Taurus, 1973.

Foster, David W., "Amalia como novela gótica", *Anales de Literatura Hispanoamericana* (Universidad Complutense de Madrid), núm. 6 (1977), pp. 223-228.

_____, "Procesos significantes en 'El matadero'", en *Para una lectura semiótica del ensayo latinoamericano*, Madrid, J. Porrúa Turanzas, 1983.

Franco, Jean, *Historia de la literatura hispanoamericana. A partir de la independencia*, Barcelona, Ariel, 1990 (*Colección Letras e ideas*).

Fuentes, Carlos, *Valiente mundo nuevo. Épica, utopía y mito en la novela hispanoamericana*, México, FCE, 1994.

_____, "La literatura es revolucionaria y política en un sentido profundo", *Cuadernos Americanos*, núm. 2 (1985), pp. 12-16.

Garasa, Delfín Leocadio, "José Mármol", en Carlos A. Sólé, ed., *Latin American Writers*, Nueva York, Charles Scribner's Sons, 1989, vol. I, pp. 181-184.

Ghiano, Juan Carlos, "Prólogo", en José Mármol, *Amalia*, México, Porrúa, 1991.

_____, "Amalia de José Mármol", en Cedomil Goic, *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana II. Del Romanticismo al Modernismo*, Barcelona, Crítica, 1991, pp. 290-295.

_____, "La fama de José Mármol", en Liliana Giannangeli, *Contribución a la bibliografía de José Mármol*, La Plata, Universidad Nacional de La Plata, 1972, pp. 5-27.

Giannangeli, Liliana, *Contribución a la bibliografía de José Mármol*, La Plata, Universidad Nacional de La Plata, 1972.

Goic, Cedomil, "La novela romántica y naturalista", en *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana II. Del Romanticismo al Modernismo*, Barcelona, Crítica, 1991, pp. 270-289.

González Casanova, Pablo, *La literatura perseguida en la crisis de la colonia*, México, El Colegio de México, 1958.

Gordon, Samuel, comp., *El tiempo en el cuento hispanoamericano. Antología de ficción y crítica*, México, UNAM, 1989.

Grudzinska, Grazyna, *(Re)escritura de la historia. La novela histórica hispanoamericana en el siglo XIX*, Varsovia, Universidad de Varsovia, 1994.

_____, "La novela histórica en las orillas del mundo

Tacca, Oscar, *Las voces de la novela*, Madrid, Gredos, 1985 (*Biblioteca Románica Hispánica*, 194).

Todorov, Tzvetan, *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, México, Siglo XXI, 1986.

Torres Ríoseco, Arturo, *Nueva historia de la gran literatura iberoamericana*, Buenos Aires, Emecé, 1945, pp. 66-71.

Veiravé, Alfredo, "Estudio Preliminar", en José Mármol, *Amalia*, Buenos Aires, Kapelusz, 1968.

Weinberg, Félix, "La época de Rosas y el romanticismo", en *Historia de la literatura argentina*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1967, tomo I, pp. 169-192.

_____, *El Salón Literario de 1837*, Buenos Aires, Hachette, 1977 (*Colección El pasado argentino*).

_____, "La antítesis sarmientina 'civilización-barbarie' y su percepción coetánea en el Río de la Plata", *Cuadernos Americanos*, núm. 13 (1989), pp. 97-118.

Weinberg de Magis, Liliana, "Nueva lectura de la *Primera lectura*", en Yvette Jiménez de Báez, ed., *Varia lingüística y literaria; cincuenta años del CELL*, vol. 3, *Literatura: Siglos XIX y XX*, México, El Colegio de México, 1997 (*Publicaciones de la NRFH*, 8), pp. 185-208.

Yáñez, Mirta, comp., *La novela romántica latinoamericana*, La Habana, Casa de las Américas, 1978.

Zea, Leopoldo, *El pensamiento latinoamericano*, México, Ariel-Seix Barral, 1976 (*Colección Demos*).

Zum Felde, Alberto, *El proceso intelectual del Uruguay y crítica de su literatura*, Montevideo, Claridad, 1941.

Rama, Carlos M., *La historia y la novela*, Montevideo, Impresora LIGU, 1947.

Rodríguez Monegal, Emir, "La novela histórica: otra perspectiva", *Revista de la Universidad* (México), núm. 13 (1982), pp. 36-40.

Roig, Arturo Andrés, "El siglo XIX latinoamericano y las nuevas formas discursivas", en *El pensamiento latinoamericano en el siglo XIX*, México, Instituto Panamericano de Geografía e Historia, 1986, pp. 127-140.

Rojas, Ricardo, *Historia de la literatura argentina*, Buenos Aires, Losada, 1948, tomo II.

Roux, Jean-Paul, *La sangre. Mitos, símbolos y realidades*, Barcelona, Península, 1990.

Sambrano Urdaneta, Oscar y Domingo Miliani, "Romanticismo", en *Literatura hispanoamericana 1*, Caracas, Monte Ávila Latinoamericana, 1994 (*Colección Manuales*).

Sandoval, Adriana, "Amalia: la novela fundadora", en *Los dictadores y la dictadura en la novela hispanoamericana (1851-1978)*, México, UNAM, 1989.

Schivelbusch, Wolfgang, *Historia de los estimulantes. El paraíso, el sentido del gusto y la razón*, Barcelona, Anagrama, 1995 (*Colección Argumentos*, 160).

Sommer, Doris, "Amalia: valor at heart and home", en *Foundational fictions. The national romances of Latin America*, Berkeley, University of California Press, 1991, pp. 83-113.

Suárez-Murias, Marguerite C., *La novela romántica en Hispanoamérica*, Nueva York, Hispanic Institute of the United States, 1963, pp. 64-73.

Subercaseaux, Bernardo, "Intento de fundación de una literatura nacional", *Cuadernos Americanos*, núm. 1 (1979), pp. 175-186.

Mármol, José, *Amalia*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1979.

_____, *Amalia*, México, Porrúa, 1991.

_____, "Manuela Rosas", *La ilustración mexicana*, México, Imprenta de Ignacio Cumplido, 1852, tomo 3, pp. 203-213. Editor responsable Francisco Zarco.

Márquez Rodríguez, Alexis, "Raíces de la novela histórica", *Cuadernos Americanos*, núm. 28 (1991), pp. 32-49.

Meyer, Elvira B. de, "El nacimiento de la novela: José Mármol", en *Historia de la literatura argentina*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1967, tomo I, pp. 217-240.

Milanés, José Jacinto, "Walter Scott y la novela histórica", en *Obras de José Jacinto Milanés, publicadas por su hermano*, Nueva York, Juan F. Trow y Compañía, 1865, pp. 241-243.

Pacheco, José Emilio, "Presentación", en Silvia Molina, coord., *Las primeras novelas*, México, Promexa, 1985 (*Gran colección de la literatura mexicana*).

Pagés Larraya, Antonio, "Buenos Aires en la novela", *Revista de la Universidad de Buenos Aires*, núm. 2 (1946), pp. 253-258.

Paredes, Alberto, *Las voces del relato*, Jalapa, Universidad Veracruzana, 1987.

Pérez Estévez, Antonio, "Georges Lukács y la novela histórica", *Anuario de Filología 1969-1970* (Maracaibo), año VIII-IX (abril 1972), pp. 285-296.

Picard, Roger, *El romanticismo social*, México, FCE, 1987.

Portuondo, José Antonio, *Literatura y sociedad en Hispanoamérica*, México, CCYDEL-UNAM, 1979 (*Colección Latinoamérica. Cuadernos de cultura latinoamericana*, 67).

moderno: Eduardo Acevedo Díaz y Henryk Sienkiewicz", *Cuadernos Americanos*, núm. 49 (1995), pp. 67-78.

Gullón, Germán, *El narrador en las novelas del siglo XIX*, Madrid, Taurus, 1985.

Hamilton, Carlos, *Historia de la literatura hispanoamericana*, Nueva York, Las Americas Publishing Co., 1960, pp. 134-135.

Heredia, José María, "Ensayo sobre la novela", en *Niágara y otros textos. Poesía y prosa selecta*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1990, vol. 152, pp. 189-197.

Huerta, David, prol., *El relato romántico. Una antología general*, México, SEP-UNAM, 1982 (*Clásicos Americanos*, 36).

Jenkins, Richard, *Pierre Bourdieu*, Londres-Nueva York, Routledge, 1994.

Jitrik, Noé, *El no existente caballero. La idea de personaje y su evolución en la literatura latinoamericana*, Buenos Aires, Megalópolis, 1975.

_____, "De la historia a la escritura: predominios, disimetrías, acuerdos en la novela histórica latinoamericana", en Daniel Balderston, ed., *The historical novel in Latin America*, Maryland, Hispamérica, 1986, pp. 13-28.

Leonard, Irving A., *Los libros del conquistador*, trad. de Mario Monteforte Toledo, México, FCE, 1979.

Lichtblau, Myron I., "Amalia and the Rosas Era in Fiction" en *The Argentine novel in the nineteenth century*, Nueva York, Hispanic Institute in the United States, 1959, pp. 43-54.

Lojo, María Rosa, "Amalia: La 'barbarie' como anti-naturaleza", en *La "barbarie" en la narrativa argentina (siglo XX)*, Buenos Aires, Corregidor, 1994, pp. 79-105.

Lukács, Georg, *La novela histórica*, Barcelona, Grijalbo, 1976.