

# IMAGINARIO GÓTICO E INTENCIONALIDAD POLÍTICA EN *AMALIA*, DE JOSÉ MÁRMOL

Carlos Ferrer PLAZA\*

- **RESUMEN:** Una gran parte de la literatura producida por los escritores románticos argentinos de la denominada “Generación del 37” se explica en función del devenir político del caudillo Juan Manuel de Rosas. Entre los textos más representativos producidos por estos autores ocupa un lugar destacado la novela *Amalia* (1851-1855), de José Mármol. El presente artículo pretende analizar el uso en esta obra de una estética basada en temas, motivos y símbolos extraídos del imaginario de la literatura gótica del siglo XIX con la voluntad política de crear una imagen de lo nacional construida sobre el rechazo a la figura de Juan Manuel de Rosas. Para ello, se estudiarán los procedimientos narrativos a través de los cuales la heroína Amalia y el antihéroe Rosas se convierten en catalizadores de la tensión dicotómica que sostiene estética e ideológicamente la novela: civilización contra barbarie.
- **PALABRAS CLAVE:** *Amalia*. José Mármol. Juan Manuel de Rosas. Literatura gótica.

## Imaginar la nación: la “Generación del 37” y Juan Manuel de Rosas

La denominada “Generación del 37” argentina engloba una serie de autores cuyas obras están determinadas por el encuentro entre narrativa y militancia política. “El matadero” (1871), de Esteban Echeverría; *Facundo. Civilización y Barbarie. Vida de Facundo Quiroga. Y aspecto físico, costumbres y hábitos de la República Argentina* (1845), de Domingo Faustino Sarmiento; y *Amalia* (1851-1855), de José Mármol,<sup>1</sup> novela en la que se concentra el presente estudio, son textos representativos que ostentan un marcado carácter fundacional en el que el compromiso político se proyecta en lo literario con la voluntad de crear una imagen de lo nacional estrechamente unida a la lucha contra el dictador Juan Manuel de Rosas. Es en esta voluntad de fundar, en su significado de entender y encontrar

---

\* UFV – Universidade Federal de Viçosa – Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes – Departamento de Letras – Viçosa – MG – Brasil. 36570-900 – carlos.ferrer@ufv.br.

<sup>1</sup> La novela comenzó a publicarse en Montevideo en forma de folletín en 1851, en el suplemento literario de *La Semana*, pero la edición completa de la obra solo aparecerá en 1855.

los elementos definidores de la identidad de un pueblo –un pensamiento, una cultura, un destino y, más concretamente, una historia– para así hacer posible la construcción de un espíritu nacional, es donde considero que se encuentran las claves interpretativas de la novela *Amalia*.

Benedict Anderson, en su estudio *Comunidades imaginarias: reflexiones sobre el origen y difusión del nacionalismo* (1993), desde una tendencia investigadora en torno a la constitución de la identidad nacional en la que se otorga una importancia capital a lo imaginario y lo simbólico en la legitimación del poder y la construcción social de una imagen de la nación, sienta las bases para esta aproximación a la cuestión del nacionalismo en el siglo XIX, considerándolo como un sistema cultural que surge en contraste con comunidades basadas en creencias religiosas o el poder de dinastías. En su opinión, ideologías y prácticas políticas continúan teniendo importancia como reflejo de los intereses de las élites políticas pero están supeditadas a la construcción de un imaginario social que Anderson concibe como un “artefacto cultural”: un producto cultural específico surgido de intereses, conflictos y preocupaciones relevantes para una determinada colectividad. Este “artefacto cultural” tendrá un importante desarrollo gracias a los avances de la imprenta, la cual va a permitir la propagación y legitimación social de una red de símbolos, mitos, narrativas y discursos de carácter fundacional. Conformarían esta red textos periodísticos, proclamas políticas, obras historiográficas, biografías y, por supuesto, obras de ficción como la novela que nos ocupa.<sup>2</sup>

En los años anteriores a la llegada de Juan Manuel de Rosas al poder,<sup>3</sup> el imaginario social construido sobre una red de símbolos patrióticos, fechas conmemorativas y héroes nacionales que se fue conformando en torno a la Independencia sedimentó en la sociedad una imagen del estado-nación en claro contraste con la visión negativa del periodo colonial y del imperio español (época de retroceso histórico, de oscurantismo y tiranía, de perpetuación de hábitos impuestos por el clero y la milicia). Sin embargo, la comunidad sólo legitimó una explicación al porqué de la independencia de la colonia: la liberación del oscurantismo y la tiranía española. Pero no había una respuesta al cómo debía ser esta sociedad: sus

---

<sup>2</sup> A este respecto, para Bronislaw Baczko (1991) debe tenerse en cuenta que este “artefacto cultural” se recupera y se transmite por la sociedad que se reconoce en él y lo hace funcionar como una ideología en la que el poder se legitima. De esta manera, las representaciones colectivas proyectadas, que conforman la construcción cultural de Anderson y que Baczko denomina “ideas-imágenes”, no son únicamente una representación de la realidad social sino que, en función de la significación fundacional que les otorga la sociedad, construyen esa misma realidad, es decir, tienen la capacidad de actuar sobre ella. De ahí que el control y manipulación de las representaciones colectivas fundacionales tenga una importancia capital para el mantenimiento y legitimación del poder político.

<sup>3</sup> En diciembre de 1829 Rosas fue declarado Restaurador de las Leyes e Instituciones de la Provincia de Buenos Aires y elegido gobernador con facultades extraordinarias, tenía apenas treinta y cinco años. Se mantendrá en el poder –con un intervalo entre 1832 y 1835– hasta 1852.

modelos de conducta y organización social; y tampoco a su destino como nación: una historia a la que dar continuidad, un camino de futuro que los guiara como grupo. Las obras de los autores de la “Generación del 37” muestran un cambio de rumbo en la construcción de un “artefacto cultural” que diese respuesta a estas cuestiones. Estos escritores representan a una burguesía liberal en proceso de consolidación que, desde un discurso ideológico progresista y liberal, va a ser capaz de construir un imaginario simbólico con un claro impulso fundacional. En este proceso va a tener un papel decisivo la política excluyente del gobierno de Juan Manuel de Rosas, su pretensión de homogeneizar ideológicamente el país provocará una polarización de la sociedad en dos bloques en torno a la adhesión o rechazo a su persona, logrando así una cohesión entre los intelectuales que va a ser básica en la producción de símbolos, narraciones y discursos conformadores de un “artefacto cultural” que pudiera ser socialmente legitimado.

La línea que separaba la sociedad en rosistas y antirrosistas fue trazada a través de la violencia dictatorial, pero el desarrollo y consolidación de esta división en dos bandos irreconciliables –situación en la que la supervivencia de uno dependía de la aniquilación del otro– se produjo a través de la propaganda y producción de símbolos marcados ideológicamente en los dos bandos. Rosistas y antirrosistas ahondaron en sus supuestas diferencias, haciendo que la brecha que los separaba fuese cada vez más profunda. Rosas en el centro del poder político, los antirrosistas –en el exilio– desde fuera del país, los dos frentes potenciaron sus señas de identidad, y lo hicieron en mayor proporción si el propio elemento identitario era opuesto al utilizado por el bando rival para autodefinirse. Existe, por tanto, un proceso de apropiación e identificación de elementos simbólicos con el objetivo de afirmarse frente al otro, el enemigo.

Esta ruptura radical de la sociedad fue reforzada por la postura antirrosista que elaboró un “artefacto cultural” fundamentado en oposiciones ante las que la sociedad debía posicionarse de forma drástica. La exposición de los conceptos “civilización” y “barbarie” son la esquematización teórica de un conflicto ya delimitado, una abstracción ideológica que pretende situar la lucha antirrosista dentro de la Historia a través de dos fuerzas en conflicto con raíces en las interpretaciones historiográficas del pensamiento ilustrado francés y, al mismo tiempo, analizar la realidad desde el presupuesto de la imposibilidad de coexistencia de las dos fuerzas enfrentadas. La dicotomía entre civilización y barbarie supone ver la realidad histórica como un constante antagonismo que requiere la resolución de un dilema: un posicionamiento. Si para Rosas cualquier disidencia significa traición, la postura de los escritores liberales no es menos radical: se lucha por la civilización o se está de parte de la barbarie. La homogeneización social como principio ineludible para la creación del estado-nación está representado en una oposición supuestamente exenta de ambigüedad entre los factores que la constituyen. Estas dos visiones tan opuestas de la historia, la sociedad y la nación provocan que la referencia a un aspecto de la

barbarie nos remita inmediatamente a la civilización en una lógica de opuestos en la que se depende de la presencia del otro para definirse pero, paradójicamente, es necesaria su aniquilación para existir.

Esta aparente contradicción se resuelve si pensamos en el Rosas literario –y al hablar de Rosas estamos refiriéndonos también a todos los elementos bárbaros a los que su figura va indivisiblemente unida– como un mito negativo, un antihéroe que soporta el peso de la representación simbólica de la barbarie. De esta manera, civilización y barbarie se encarnan en personajes históricos que son al mismo tiempo imágenes simbólicas y representaciones artísticas cargadas ideológicamente. Como quedará patente a continuación a través del análisis de la novela *Amalia*, la literatura –incluyendo los aspectos puramente estéticos– se convierte en un vehículo privilegiado para la transmisión de estas ideas.

### ***Amalia* y el terror dictatorial: imaginario gótico e intencionalidad política**

José Mármol sitúa la acción de *Amalia* en uno de los periodos más difíciles para la continuidad del gobierno de Juan Manuel de Rosas: entre el 4 de mayo y el 5 de octubre de 1840. Este año el dictador argentino tuvo que enfrentar varias amenazas: el avance hasta la misma provincia de Buenos Aires del llamado Ejército Libertador dirigido por el general Juan Lavalle; el enfrentamiento con Uruguay; el bloqueo que desde 1838 Francia mantenía en el puerto de Buenos Aires y todo el litoral argentino; y la coalición de varios estados (Tucumán, Salta, Jujuy, La Rioja y Catamarca, llamada Liga del Norte) que, bajo el mando militar de Gregorio Aráoz de Lamadrid, amenazaba al gobierno porteño. Este momento crítico para el tirano tendrá como consecuencia directa la acentuación durante esos meses de la represión del gobierno contra cualquier ciudadano sospechoso de no apoyar al régimen.

La atmósfera de miedo, persecución y violencia vivida en Buenos Aires en este periodo será el marco elegido por Mármol para su novela. Esta elección cuidadosa es, desde mi punto de vista, uno de los ejes vertebradores de la obra. Es un momento de encrucijada en la historia argentina y desde los primeros capítulos de la novela se subraya esta situación: “Era la época de crisis para la dictadura del general Rosas; y de ella debía bajar a su tumba, o levantarse más robusta y sanguinaria que nunca, según fuese el desenlace futuro de los acontecimientos” (MÁRMOL, 2010, p. 112). Por otra parte, el lector de *Amalia* sabe perfectamente cuál es ese desenlace, lo que proporciona un mayor fatalismo dramático a la situación planteada. El autor argentino, por tanto, escogió un tiempo que había vivido intensamente y que, además, tuvo unas consecuencias históricas que marcarían el destino de la nación en los años posteriores.

La especificación de personajes históricos, de lugares y de fechas, junto con la recopilación de documentos de la época evidencian la voluntad historicista de Mármol. Su modelo son las novelas históricas de Walter Scott, autor que ya había

ambientado obras como *Waverley* o *Rob Roy* en periodos cercanos a su fecha de publicación. De esta manera, el historicismo de *Amalia* pretende captar el espíritu de una época en su relación con el pasado, a partir de la Independencia, y con el presente, la permanencia en el poder de Rosas en el momento que comenzó a publicarse como folletín en *La Semana* en 1851. La elección de ese periodo histórico está por tanto relacionada con el objetivo de derrocar al tirano mostrando una de las épocas más sangrientas y represivas del régimen rosista, describiendo el heroísmo de los ciudadanos antirrosistas ante esa situación y la tragedia que los convierte en mártires y símbolos del destino de la nación. La atmósfera de terror y de enfrentamiento total entre rosistas y antirrosistas es inherente al periodo escogido, y por tanto perfecta para desarrollar una estructura novelesca basada en la extrema polarización entre civilización y barbarie. En *Amalia* no hay ambigüedad entre los dos términos: ni el mensaje que quiere trasladar Mármol al lector ni el contexto histórico en el que se desarrolla la acción lo permiten.

Por otra parte, la elección de este marco histórico para su novela permite al autor crear una atmósfera que se convierte en el auténtico motor de la narración. El clima de terror en el que actúan los personajes principales los convierte en héroes al rebelarse ante el miedo que produce el peligro constante de la violencia rosista, enfermedad que sume a la sociedad en la desconfianza:

El terror, esa terrible enfermedad que postra el espíritu y embrutece la inteligencia; la más terrible de todas, porque no es la obra de Dios sino de los hombres, según la expresión de Víctor Hugo, empezaba a introducir su influencia magnética en las familias. Los padres temblaban por los hijos. Los amigos desconfiaban de los amigos, y la conciencia individual, censurando las palabras y las acciones de cada uno, inquietaba el espíritu, llenaba de desconfianza el ánimo de todos. (MÁRMOL, 2010, p. 12).

La ciudad de Buenos Aires es un territorio hostil para los héroes de la novela, los representantes de la civilización: Eduardo Belgrano, Amalia Sáenz de Olavarrieta y Daniel Bello, y, por supuesto, el peor de los escenarios para el amor de los dos primeros. Y esto es así porque se encuentran en el interior de un espacio enteramente dominado por el enemigo, Juan Manuel de Rosas, auténtico catalizador del marco de violencia y terror que da a la narración su mayor logro estético: el retrato novelesco y artísticamente elaborado de un ambiente dictatorial.

El comienzo de la novela ya ofrece al lector las claves de cómo va a estar configurado literariamente este mundo. En la oscuridad de la noche seis hombres escapan del terror rumbo al destierro, el miedo los atenaza porque saben que el dictador vigila omnipresente: “Pero dejemos esto porque 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” (MÁRMOL, 2010, p. 67). La ciudad se descubre

“informe, oscura, inmensa” y, de repente, llega la traición de la persona contratada para conseguir el transporte, Juan Merlo, “hombre del vulgo; de ese vulgo de Buenos Aires que se hermana con la gente civilizada por el vestido, con el gaucho por su antipatía a la civilización, y con el pampa por sus hábitos holgazanas” (MÁRMOL, 2010, p. 69); y a partir de ese momento se desata la violencia de la Mazorca, retratada con un impactante realismo:

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. (MÁRMOL, 2010, p. 71).

La habilidad de José Mármol como novelista se puede observar en la capacidad que posee para conseguir, en estas pocas páginas que dan inicio al libro, trazar los rasgos literarios fundamentales del verdadero protagonista de su relato: el terror surgido de la atmósfera dictatorial. Todos los elementos de la escena configuran un cuadro tenebroso que sirve de marco referencial para toda la obra: la noche, la oscuridad, las tinieblas como símbolo de la irracionalidad que acompañarán siempre las acciones violentas de los esbirros del dictador; la omnipresencia casi sobrenatural que los seis unitarios atribuyen a Rosas y que le permite mantener el clima de terror de manera constante; el personaje de Juan Merlo simbolizando el apoyo servil del vulgo al tirano –gauchos e indios ya están relacionados desde el comienzo como servidores de Rosas y como representantes de la barbarie–, la masa bárbara que amplifica el poder del dictador haciéndolo ubicuo; la presencia de la mentira, la traición y el odio como valores negativos que sustentan el mundo representado; y finalmente, la violencia retratada detalladamente en torno a la sangre, elemento fuertemente ligado a la figura de Rosas y su círculo.

El lector se ve sumergido en un mundo reconocible para quien haya vivido esa realidad dictatorial pero transformado literariamente, de tal manera que el Buenos Aires de 1840 se convierte en un lugar totalmente dominado por un poder demoníaco y maligno. La ciudad “informe, oscura e inmensa” a la que se refiere el texto está mitificada sobre una dimensión infernal y siniestra, toda su extensión es un escenario de pesadilla y terror en el que la violencia puede aparecer de entre las sombras en cualquier momento. No es casual que, como analiza Doris Sommer (2004, p. 108-110), después de salvar a Eduardo del ataque de los mazorqueros en este primer capítulo, Andrés Bello tenga que ocultarlo en la periferia de la ciudad, en casa de Amalia, para poder sentirse mínimamente a salvo. El poder de Rosas emana del centro de la sociedad urbana y los rebeldes deben alejarse hacia lo periférico para intentar escapar de su dominio.

Aunque Juan Manuel de Rosas no es el protagonista de la narración, ya que sus apariciones dentro de la trama son esporádicas y por tanto no podemos catalogarlo como personaje principal, sí lo es desde un punto de vista estructural y semántico pues se convierte en el auténtico centro de todas las tensiones narrativas que sostienen literaria e ideológicamente la novela. Rosas aparece ante el lector como una fatalidad histórica, la encarnación del mal absoluto y el responsable último de la enajenación comunitaria. Su figura estará en todo momento asociada a la sangre, a lo satánico, lo maléfico y al desprecio absoluto por el ser humano. El dictador posee la textura temporal que le da el marco histórico en el que se desenvuelve y actúa, y al mismo tiempo es la encarnación transhistórica del mal gracias a una elaboración estética sustentada en figuras y símbolos de filiación gótica ampliamente desarrollados en la literatura romántica europea.

Un claro ejemplo de esta doble naturaleza del tirano está en el capítulo III de la quinta parte de la obra, titulado “Un vaso de sangre”. Este capítulo se compone en su mayor parte de la lectura ante el dictador de las llamadas “Clasificaciones”, documentos históricos en los que estaban redactadas informaciones sobre la ideología política de ciudadanos potencialmente peligrosos para el gobierno de Rosas, evidenciando la existencia de un sistema organizado de espionaje que alcanzaba todos los círculos de la sociedad dominada. Mármol tuvo acceso a esta documentación con posterioridad a la batalla de Caseros (1852) y fue incluida en la novela dentro de la edición de 1855, con una fidelidad que no deja dudas sobre la finalidad testimonial que perseguía. El propio Mármol incluye en la novela una nota a pie de página en el que explica la condición de documentos inéditos de las “Clasificaciones”. El autor resalta a su vez el alto número de ciudadanos investigados por la red de espionaje rosista, clasificados todos ellos por su color político, es decir, por su mayor o menor adhesión a Rosas: “nueve mil cuatrocientos cuarenta y dos individuos”; y finaliza la nota exponiendo el propósito de su inclusión en la obra: “insertamos en el resto de la obra que se conservaba inédito una pequeñísima parte de ellos, para que se vea el orden y la prolijidad de esas tablas” (MÁRMOL, 2010, p. 678-679). Es indiscutible el deseo del autor de retratar una época concreta, dando además veracidad histórica a su narración ficcional a través de datos y documentos que introduce en el texto incluso a riesgo de obstruir el normal desarrollo de la acción y torpedear la unidad artística de la novela, que es lo que en última instancia sucede. *Amalia* se revela así como una incisiva acta de acusación contra el gobierno de Rosas en la que se recopilan pruebas documentales que articulan y dan consistencia a la denuncia. “El orden y la prolijidad de esas tablas” es ante todo un indicio irrefutable de la minuciosidad con la que el aparato de terror rosista identificaba y perseguía a los ciudadanos en función de su ideología. José Mármol asume de esta manera la función de fiscal en un juicio ante el cual el lector no puede tener dudas sobre el veredicto: la culpabilidad de Rosas supone la condenación histórica de la barbarie y, consecuentemente, la defensa de su contrario, la civilización.



Es pertinente advertir a este respecto hasta qué punto el contexto histórico-político en el que se escribe *Amalia* condiciona radicalmente la creación de la novela. Mármol decide hasta en dos ocasiones suspender el desarrollo del folletín que estaba siendo publicado por entregas desde 1851 en el suplemento de *La Semana*: en primer lugar tras la batalla de Caseros en 1852 y, posteriormente, ya en el nuevo periódico *El Paraná*, confirmando su decisión de posponer la conclusión de la novela, esta vez en función de la voluntad de reconciliación nacional que en esos años protagonizaba la escena política. Esta renuncia será apenas temporal y la obra definitiva será publicada en ocho tomos en la Imprenta Americana de Buenos Aires en 1855, pero la anécdota refleja la imbricación entre objetivos políticos y objetivos literarios existente en la obra y cómo los primeros se superpusieron a los segundos de manera evidente.

El testimonio documental que supone la inclusión fidedigna de las *Clasificaciones* es coherente con el valor histórico que el autor procura en su narración. La lucha contra el tirano ya no tenía fundamentos a partir de 1852 por lo que el objetivo testimonial pasaba a un primer plano en el texto publicado en 1855. Mármol hace de su obra una interpretación –parcial y maniquea– del pasado reciente a favor del proyecto nacional, presente y futuro, representado por la burguesía liberal letrada. Consecuentemente, supedita la ficción a una determinada función como herramienta política. El autor argentino convierte a los protagonistas de su novela, valientes combatientes del régimen rosista y representantes de una burguesía liberal aristocrática y europeizante, en herederos directos de la independencia –basta pensar en la ilustre ascendencia de la pareja formada por Amalia Sáenz de Olavarrieta y Eduardo Belgrano—,<sup>4</sup> y al régimen rosista en la anomalía histórica que hizo retornar el país a la ignorancia, el individualismo y la barbarie propias del periodo colonial. El trágico final de los personajes los transforma en mártires de la lucha antirrosista, símbolos que entran a formar parte del artefacto cultural que conforma la nación imaginada por Mármol. La novela se postula así como la reconstrucción novelesca de una época, con un sentido histórico subordinado a un fin político que no esconde su carácter didáctico y moralizante.

Por otra parte, en los párrafos finales de este mismo capítulo de *Amalia*, “El vaso de sangre”, Mármol introduce una perspectiva simbólica de Rosas en la visión epifánica que se produce ante los mismos secretarios que leen las “Clasificaciones” al tirano:

---

<sup>4</sup> En las primeras páginas de la novela Mármol se preocupa por hacer explícita la insigne estirpe de los protagonistas y su valor representativo de la propia patria. En el capítulo II de la primera parte, “La primera curación”, la petición que Bello hace al viejo soldado Pedro en casa de Amalia está repleta de detalles sobre el servicio a la lucha por la independencia del coronel Sáenz, padre de Amalia y tío de Bello; asimismo se compara a Belgrano, padre de Eduardo, con San Martín y Bolívar. Eduardo, ante las palabras de fidelidad de Pedro le responde: “Yo sé que tiene un corazón honrado, que es valiente, y, sobre todo, que es patriota” (MÁRMOL, 2010, p. 88). Defender a los hijos de Sáenz y Belgrano es, por tanto, defender la patria.



La puerta vidriera del rancho daba al oriente, y los vidrios estaban cubiertos por cortinas de coco punzó. El sol estaba levantándose entre su radiante pabellón de grana; y sus rayos quebrándose en los vidrios de la puerta y su luz tomando el color de las cortinas, venía a reflejar con él en el agua del vaso un color de sangre y fuego.

Este fenómeno de óptica llevo el terror a la imaginación de los secretarios, que, herida por la idea que acababan de comprender en Rosas al mandar las clasificaciones de su hermana política, les hizo creer que el agua se había convertido en sangre, y súbitamente se pararon pálidos como la muerte.

La óptica y su imaginación, sin embargo, se habían combinado para representar, bajo el prisma de una ilusión, la verdad terrible de ese momento. Sí, porque en ese momento bebía sangre, sudaba sangre y respiraba sangre: concertaba en su mente, y disponía los primeros pasos de las degollaciones que debían bien pronto bañar en sangre la infeliz Buenos Aires. (MÁRMOL, 2010, p. 690).

Gracias al efecto de la luz sobre las cortinas color “coco punzó” del cuarto en el que se encuentra Rosas obtenemos una imagen reveladora de su naturaleza sangrienta: “en ese momento bebía sangre, sudaba sangre y respiraba sangre”; incluso el vaso de agua del mandatario se convierte en sangre en pos de la conjunción entre efecto óptico (estético) e imaginación. Una epifanía que revela la naturaleza maligna del Restaurador de las Leyes, su monstruosidad y vampirismo, en definitiva, su lado perverso manifestado en formas de representación transhistóricas asociadas a una condición demoniaca. De esta forma, la capacidad de Mármol para construir una atmósfera de terror sustentada en el combate entre las fuerzas del bien y del mal proporciona a la novela una simbología relacionada al universo gótico que supone un aprovechamiento estético de la figura dictatorial sumamente interesante en las relaciones que establece entre ficción y el referente histórico-político.

Aun así, en mi opinión, la monstruosidad con la que Mármol expone ante el lector la maldad de Rosas (y de los elementos que integran su régimen de terror) no es tanto una indagación estética de la esencia ontológica del dictador como una representación marcada por un pronunciado carácter didáctico que continúa la misma lógica que condiciona y articula la relación con el hecho histórico ejemplificada en la inclusión en la novela de las *Clasificaciones*, es decir, el fin político. Relacionado con este asunto, es importante que nos refiramos al abundantemente citado artículo de William Foster “Amalia como novela gótica” (1977, p. 24) en el que se interpreta la obra como una novela gótica a partir del “conflicto horroroso entre el bien y el mal primordiales” que preside el texto, y para cuya representación Mármol utiliza procedimientos consagrados en la novela romántica europea. En este mismo trabajo Foster afirma que “lo que es de una importancia fundamental es la habilidad del novelista de aprovecharse de las circunstancias históricas, el largo y sangriento

reino de terror bajo Rosas, como validación documental de su visión romántica de la lucha entre el Bien y Mal” (1977, p. 225). No coincido con la perspectiva que asume este análisis (sintetizada en esta última cita), ya que considero que lo que ocurre en *Amalia* es exactamente lo contrario, es decir, que Mármol se aprovecha de una estética romántica que recoge el conflicto universal y atemporal entre bien y mal para validar una determinada interpretación de la historia nacional.

De esta manera, la atmósfera tenebrosa y diabólica que envuelve la figura de Rosas y sus colaboradores –especialmente María Josefa Ezcurra, Ciriaco Cuitiño y los hombres de la Mazorca– tiene como principal objetivo enfatizar la polaridad valorativa entre civilización y barbarie imperante en la novela. En numerosos capítulos subyace de la descripción de personajes y acciones un maniqueísmo político que se refuerza por la condición monstruosa que ostentan los representantes de la facción rosista, con su líder como personificación del odio y la crueldad en estado puro. Esta representación deformada y demoniaca tiene su reverso perfecto en la condición sublimada de Amalia y los personajes antirrosistas, encarnaciones de los valores de la civilización y representados con cualidades que denotan armonía, belleza y orden natural. De esta forma, la concepción romántica impregna la novela en sus dos fuerzas en conflicto, adoptando las modalidades de sublimación idealizada en la ficción amorosa de los personajes unitarios y, por otro lado, de monstruoso instinto de muerte en el ámbito rosista. Sublime/grotesco y amor/muerte se suman así a las constantes cualidades enfrentadas que estructuran la obra. De hecho, Mármol se empeña en distanciar los polos en conflicto en función de un contenido ideológico –la adhesión a Rosas– y para ello extrema las oposiciones entre ambos hasta llevarlas a los límites de lo paródico. Más aún si pensamos en una disposición especular de ambos extremos que reafirman su sentido en función de su contrario: potenciando lo que son en función de lo que no son, justificándose en su adversario más que en sí mismos.

Desde otra perspectiva, María Rosa Lojo (1991) ha estudiado la barbarie en *Amalia* como la degradación de un previo estado de orden natural, es decir, como anti-naturaleza. Para la investigadora argentina el horror representado en la novela no proviene de la naturaleza salvaje y los hombres que la habitan, como sucede en el *Facundo* de Sarmiento, sino del propio interior de la ciudad, sumergida en un estado de inversión o subversión de las leyes naturales. En *Amalia* estas leyes se identifican con un orden social basado en el establecimiento de unas jerarquías que el gobierno de Rosas ha pervertido, ignorando el orden natural de una sociedad en el que las clases subalternas ocupaban el lugar que les correspondía (LOJO, 1991, p. 79-82). Esta subversión está apoyada estéticamente en la novela por una serie de imágenes y metáforas que caracterizan al dictador y su entorno de tal manera que, como indica la autora: “Rosas, sin que esto se diga nunca explícitamente, queda vinculado con una suerte de transrealidad daimónica y demoniaca de la que extrae sus poderes” (LOJO, 1991, p. 96). Si bien es cierto que la vitalidad

de esta realidad desnaturalizada “fascina y horroriza, seduce por vía negativa y corrosiva” (LOJO, 1991, p. 96) consiguiendo que el lector quede sugestionado por la atmósfera irracional y tenebrosa que caracteriza a la barbarie, por otro lado y a mi modo de ver, los efectos conseguidos tienen un objetivo ideológico que procuran el enaltecimiento del bando unitario, sin conseguir penetrar en la verdadera esencia del ser dictatorial; lo animal, lo irracional y lo monstruoso deben ser asimilados por el lector y vinculados instintivamente a una valoración irreductiblemente negativa del régimen rosista.

Rosas está caracterizado en la novela como “demonio de sangre” (p. 143 y 282), “Mesías de sangre” (p. 142), “mitad tigre, mitad zorro” (p. 469), auténtico líder apocalíptico de una horda salvaje sedienta de sangre unitaria, individuos que actúan como extensiones de la voluntad demoníaca del líder. Si la Mazorca aparece como la herramienta más eficaz para llevar a cabo los designios sangrientos del tirano, la figura de su cuñada María Josefa Ezcurra se convierte en una prolongación de su espíritu diabólico:

En la hermana política de don Juan Manuel de Rosas estaban refundidas muchas de las malas semillas que la mano del genio enemigo de la humanidad arroja sobre la especie, en medio de las tinieblas de la noche, según la fantasía de Hoffmann [...]. Sin vistas y sin talento, jamás un ser oscuro en la vida del espíritu ha prestado servicios más importantes a un tirano que los que a Rosas la mujer de la que nos ocupamos, por cuanto la importancia de los servicios para Rosas estaban en relación con el mal que podía inferir a sus semejantes; y su cuñada con un tesón, una perseverancia y una actividad inauditas le facilitaba las ocasiones en que saciar su sed abrasadora de hacer el mal. (MÁRMOL, 2010, p. 181).

Este “ser oscuro”, acuciado por una “sed abrasadora de hacer el mal” es el ejemplo femenino de representación maligna vinculada al régimen rosista,<sup>5</sup> pero solo marca las cualidades de una misma especie. La animalización, por ejemplo, es un rasgo común a todos los acólitos del rosismo: María Josefa es descrita como “hiena federal” (p. 418), Cuitiño es una “bestia feroz en presencia de su domador” (p. 139) y el grupo de los mazorqueros están representados como “lebreles, atados con cadenas de hierro a la voluntad de su amo” (p. 430). Por otra parte, el sector rosista se convierte a los ojos del lector no solo en una manada de fieras irracionales sino también en un veneno social, una anomalía perversa que aterroriza la vida civil a partir de un oscuro placer por el derramamiento de sangre: «Yo andaré pisando

---

<sup>5</sup> Es interesante destacar la significativa referencia a E. T. A. Hoffmann en este fragmento. Mármol consigue con esta simple alusión vincular la atmósfera dictatorial con mundos fantásticos habitados por espectros, fantasmas y poderes diabólicos.

sobre su sangre sin la menor repugnancia» (p. 187), afirma la cuñada del Rosas; actitud similar a la del propio Rosas al estrechar la mano de Cuitiño, manchada de sangre unitaria: “como si se deleitase en el contacto de ella, Rosas tuvo estrechada entre la suya, por espacio de algunos segundos, la mano de su federal Cuitinho” (p. 140). De esta manera, la aceptación de la sangre, el deleite ante su contacto, el placer morboso frente a su visión, la búsqueda constante de nuevas víctimas para un auténtico “culto de sangre” (p. 554) se convierten en atributos necesarios para un ritual sacrílego en el que Rosas hace las funciones de líder sacerdotal. Coherentemente, la violencia brutal y sangrienta de los mazorqueros abre y cierra el libro, enmarcando así la representación del régimen rosista como auténtico “reino de sangre” (p. 260).

Estas tres modalidades con las que Rosas y el rosismo están frecuentemente caracterizados en la novela (demonización, animalización y culto sacrílego a la sangre) están ejemplificadas en las acusaciones de Bello al cura federal Gaete, escena que es un momento paradigmático de la subversión sacrílega de los valores cristianos que el rosismo representa en el texto y una crítica directa al apoyo de la Iglesia al régimen:

Usted, mal sacerdote, federal inmundo, hombre canalla: usted al que yo debería ahora mismo pisarlo como un reptil ponzoñoso y libertar de su aspecto a la sociedad de mi país, pero cuya sangre me repugna derramar, porque me parece que su olor me infectaría. Os siento temblar, miserable, mientras mañana levantaréis vuestra cabeza de demonio para buscar sobre todas las otras la que no podéis ver en este momento. (p. 259, énfasis mío).

Al contrario que a Rosas o a María Josefa Ezcurra, a Bello sí le repugna derramar la sangre del cura Gaete, la razón es que está envenenada, putrefacta, es la de un “reptil ponzoñoso”, un “demonio” que causa repulsión instintiva. No hay ambigüedad posible, el imaginario que pone en funcionamiento Mármol provoca el rechazo irracional del lector: es lo otro, lo siniestro, lo monstruoso, lo que causa terror irracional y remite directamente a la muerte. Frente a esta apelación a figuras y símbolos de raíz cristiana que aluden a un carácter maléfico, la belleza, la luminosidad, el orden y las referencias al mundo vegetal son aspectos que están vinculados a Amalia y a los personajes unitario de la novela, que se postulan claramente como un ámbito estético vinculado al bien, a lo inconscientemente aceptado como beneficioso. Incluso la violencia y maquiavelismo con la que actúa Bello a lo largo de la novela pierde sus rasgos negativos en el contexto de esta polaridad estética para tornarse defensor de la luz y soldado necesario en la lucha contra las tinieblas.

Como podemos comprobar en el análisis de estos fragmentos, la novela tiende a un marcado maniqueísmo en lo estético que subraya la intencionalidad política de

su concepción. Esta perspectiva se ve refrendada por los estudios de María Cristina Fükelman (2006), Gabo Ferro (2008) y Diego Jarak (2014), dedicados al análisis de la construcción de una determinada imagen iconográfica del rosismo en la prensa divulgada por los grupos de antirrosistas en el exilio. Estas investigaciones nos permiten entender la manera en que publicaciones como *El Grito Argentino* o *Muera Rosas!*<sup>6</sup> –en la que Mármol participó activamente– respondían a la efectiva campaña propagandista del gobierno rosista con sus mismas armas. De esta forma, si, como expone Diego Jarak (2014, n.p.), “en el régimen rosista, se oculta lo real al tiempo que se expone, o mejor dicho se sobreexponen y se sobredimensiona lo irreal, la invención, la ficción y, sobre todo, la representación”, esta omnipresencia de la imagen del tirano en la vida de los ciudadanos va a ser instrumentalizada a su vez por el grupo opositor para, a través de una serie de elementos en gran parte tomados del romanticismo europeo, deformar esta representación de Rosas y su círculo, invirtiendo su sentido y convirtiéndola en una visión monstruosa, irracional y diabólica.

Las litografías de carácter frecuentemente satírico que estaban incluidas en estas publicaciones son representativas de esta iconografía: la caricatura y lo grotesco protagonizan el ataque político que animan estas ilustraciones, pero los contenidos y recursos retóricos tienen una unidad que revela la voluntad de forjar una imagen precisa del rosismo asociado a lo animal, lo diabólico y lo vampírico, es decir, una transformación de lo real hacia lo monstruoso. Como podemos inferir del análisis expuesto anteriormente, *Amalia* participa de este discurso, constructo cultural que ataca el régimen rosista a la vez que cristaliza una determinada imagen de Rosas y su gobierno. Por tanto, Mármol traslada a los parámetros y fórmulas del folletín romántico el imaginario simbólico que podemos estudiar en la prensa opositora de la época, adaptándolo a las necesidades del discurso novelístico y aprovechándolo tanto para potenciar la atmósfera tenebrosa y asfixiante que domina la narración como para apoyar su descripción del terror rosista en un simbolismo particularmente efectivo para alcanzar la sensibilidad del destinatario. La sangre y lo monstruoso, como metáforas constantes en el sólido imaginario conformado por la propaganda opositora, son adaptadas a los diferentes vehículos de representación –ya sea visual, discurso literario o periodístico– para conseguir llegar a un destinatario cada vez más amplio y lograr la adhesión de este a una determinada interpretación política de la realidad histórica. En definitiva, y como señala María Cristina Fükelman (2006, p. 30), los procedimientos difieren en cada

---

<sup>6</sup> *El Grito Argentino* fue editado entre el 24 de febrero y el 30 de junio de 1839 y tenía entre sus autores a Valentín Alsina, Juan B. Alberdi, Juan Thompson y Miguel de Irigoyen; *Muera Rosas!* se publicó entre el 23 de diciembre de 1841 y el 9 de abril de 1842 y, junto a José Mármol, colaboraron en su redacción Miguel Cané, Juan M. Gutiérrez, Juan B. Alberdi, Esteban Echeverría y Gervasio Posadas. Las dos publicaciones aparecieron en Montevideo e incluían una litografía en la última página en todos sus números.

caso pero todos tienden a un mismo efecto: “desnaturalizar la figura de Rosas como gobernante, marcar criterios de oposición entre lo civilizado y lo bárbaro, probar cómo lo privado se infiltra en lo público y genera actos que pueden ser acotados a través de las denuncia de las pasiones y los vicios”.

En mi opinión, existe un factor que caracteriza la construcción de este imaginario, permite su valoración estética más allá del proselitismo político inherente a su concepción y, a su vez, se convierte en la clave para entender la importancia de la novela de Mármol como referente indiscutible dentro de la novelística política hispanoamericana: la firme voluntad del autor para proyectar este imaginario más allá de las circunstancias históricas que las originan, es decir, trascender las barreras del mero presente para alcanzar con su mensaje a las generaciones venideras con una representación de la barbarie que se refleje, de forma invertida, en su representación de la deseable patria futura.

Esta conciencia de elaborar un imaginario que sirviese de advertencia histórica y base de la futura nación está presente de forma constante en los escritos de los autores antirrosistas. Observemos un ejemplo extremadamente significativo de este deseo de trascendencia histórica: en la víspera de la derrota definitiva de Rosas, Mármol escribió un artículo dirigido al propio dictador y titulado “Señor D. Juan Manuel de Rosas” (27 de octubre de 1851); en este texto el autor argentino le recordaba al dictador los diferentes momentos de la historia de su gobierno en los que, aprovechando su inmenso poder, podría haber cambiado el rumbo de su régimen de terror para apoyar y dirigir la formación de una nación fuerte y constitucional. Los reproches de Mármol y su análisis histórico de las causas por las que el mandatario había llegado a su cercana e inevitable derrota se convierten en una significativa reivindicación de la joven generación antirrosista en el exilio y de la labor que realizaron para derrotar al tirano:

¿Pero cómo quedasteis después de vuestros triunfos, general Rosas? Quedasteis sobre un trono de cráneos, con una aureola de espíritus ensangrentados en vuestra frente, expuesto al odio, a la repugnancia de la humanidad entera, dibujándose a vuestros ojos, en el horizonte de los siglos, la reprobación de las generaciones futuras. Quedasteis cubierto de lágrimas y sangre, temblando de la luz, del aire, de vuestra propia sombra, augurando en vuestra misma conciencia la hora de la venganza del pueblo, o la punta de un puñal sobre vuestro pecho. Quedasteis como una boa del Indo, harto con las entrañas que habíais devorado, hidrópico con la sangre de vuestras víctimas, tendido en el fango de vuestros propios delitos. (MÁRMOL, 2011, n.p.).

Démonos cuenta de que todo el abanico de discursos e imágenes que nutren la representación del tirano por parte de la oposición en el exilio está presente en este fragmento: Rosas es una “boa de Indo” (lo animal), sentado en “un trono de cráneos”

(lo maligno y demoniaco), “cubierto de lágrimas y sangre”, “con una aureola de espíritus ensangrentados” en la frente (la sangre), e “hidrópico” con la sangre de sus víctimas (lo vampírico). Lo interesante del texto es cómo Mármol expone explícitamente la finalidad de su carta: mostrar al mundo entero la “deformidad” (podríamos sustituir esta palabra por “monstruosidad”) de Rosas y su gobierno y, aún más importante, asegurar “en el horizonte de los siglos, la reprobación de las generaciones futuras”. Mármol y sus compañeros no pretenden únicamente derrocar a Rosas, su objetivo es mucho más ambicioso: quieren sepultarlo en la ignominia hasta el fin de los tiempos. Gabo Ferro (2008, p. 237-238) ha estudiado la manera en que este proceso se produjo y la excepcional eficacia con la que la creación de este imaginario logró sus objetivos, siendo especialmente evidente en la recurrencia de este discurso entre una gran parte de los historiadores posteriores y, ejemplo este especialmente expresivo, la reproducción en el siglo XX de estas mismas metáforas y símbolos por parte de la oposición al gobierno peronista.

A mi modo de ver, esta eficacia en lo político (su recurrencia histórica como advertencia de la civilización liberal frente a la barbarie) viene acompañada, en el caso de *Amalia*, de incuestionables aciertos en lo literario, ya que ambas conquistas provienen de un mismo impulso: la voluntad de pervivencia del mensaje en la Historia.

## **Conclusiones**

La manera en que Mármol introduce en su novela todo un constructo cultural (híbrido de elementos del romanticismo europeo y las particularidades culturales de un determinado contexto histórico rioplatense) con una intención de validez histórica duradera lo lleva a confeccionar un entramado novelesco que equilibra con solvencia lo histórico y lo transhistórico, el testimonio y la atmósfera de terror propia de cualquier dictadura. Si los personajes heroicos –incluida la protagonista femenina Amalia– carecen de verosimilitud y complejidad imponiendo un sentido ideológico evidente, los antihéroes, por su parte, funden historia y elementos míticos enraizados en lo maléfico y demoniaco, conformando una atmósfera opresiva, asociada al terror gótico, que transmite la esencia más auténtica de toda una época de corrupción y miedo marcada por el poder omnipresente del dictador.

De esta manera, más allá de los condicionamientos que impone una literatura limitada por la consecución de un proyecto político que controla e instrumentaliza la escritura, *Amalia* vislumbra las posibilidades del dictador como personaje novelesco, auténtico antihéroe que absorbe en su figura los aspectos identificadores de la idea de barbarie para así, por un efecto contrastivo, potenciar el andamiaje ideológico sobre el que se sustenta la representación de la civilización y la defensa del héroe-escritor, constructor de un artefacto cultural sobre el que pretende fundar un país que todavía no existe y que, por tanto, se desarrolla en los territorios de la imaginación.



PLAZA, C. F. Gothic Imaginary and Political Intentionality in José Mármol's *Amalia*. *Itinerários*, Araraquara, n. 47, p. 83-99, jul./dez. 2018.

■ **ABSTRACT:** *The literary works by the Argentinian romantic writers of the so-called "Generation of 37" may be largely explained in terms of the political evolution of the caudillo Juan Manuel de Rosas. José Mármol's Amalia (1855), stands out as one of the most representative texts produced by these authors. The present article aims to analyze the author's use of an aesthetic based on themes, motifs and symbols extracted from the imaginary of nineteenth-century Gothic literature with the political goal of creating a national image built on the rejection of Juan Manuel de Rosas. Therefore, this article will analyze the narrative procedures through which the heroine Amalia and the anti-hero Rosas become catalysts of the dichotomous tension that sustains the novel aesthetically and ideologically: civilization against barbarism.*

■ **KEYWORDS:** *Amalia. Gothic Literature. José Mármol. Juan Manuel de Rosas.*

## REFERENCIAS

ANDERSON, B. **Comunidades imaginarias.** Reflexiones sobre el origen y difusión del nacionalismo. Trad. Eduardo L. Suarez. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1993.

BACZCO, B. **Los imaginarios sociales.** Memorias y esperanzas colectivas. Trad. Pablo Betesh. Buenos Aires: Nueva Visión, 1991.

FERRO, G. **Barbarie y civilización.** Sangre, monstruos y vampiros durante el segundo gobierno de Rosas. Buenos Aires: Marea Editorial, 2008.

FOSTER, D. W. *Amalia* como novela gótica. **Anales de Literatura Hispanoamericana**, n. 6, p. 223-228, 1977.

FÜKELMAN, M. C. La construcción de un tipo iconográfico: la figura de Juan Manuel de Rosas en la prensa opositora. Caricatura y sátira en la prensa antirrosista. **Anuario del Instituto de Historia Argentina**, n. 6, p. 97-124, 2006.

JARAK, D. Mitos de creación: los monstruos del rosismo en la prensa de los salvajes unitarios. **Amerika**, n. 11, 2014. Disponible en <http://amerika.revues.org/5584>. Último acceso: 14 setiembre 2017.

LOJO, M. R. *Amalia*: la barbarie como anti-naturaleza. **Anales de Literatura Hispanoamericana**, n. 20, p. 79-101, 1991.

MÁRMOL, J. **Amalia**. 2ª ed. Madrid: Cátedra, 2010.

\_\_\_\_\_. Señor D. Juan Manuel de Rosas (27 de octubre de 1851). Editado por Teodosio Fernández Rodríguez. **Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes**, 2011. Disponible en: <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/senor-d-juan-manuel-de-rosas/>>. Último acceso: 10 oct. 2017

SOMMER, D. **Ficções de fundação**. Os romances nacionais da América Latina. Trad. Gláucia Renate Gonçalves; Eliana Lourenço de Lima Reis. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

